

4. Кто, когда и с какой целью ввел понятие "эстетика сверху", при этом настаивал его "эстетике сверху"? М. Вайсманский. Психология искусства, Г.Т. Гилберт, Кун. История эстетики, Г.Т. XVIII
5. Кто писал в восточной В. Машиаркевич, используя понятия "элементарная и инстинктивная эстетика"?
6. Трудом Гарлем о науке эстетике и ее структуре. Искусство как текст и как изобразительное искусство. В Татаркевич. История шести направлений
7. Что означают альтернативные понятия искусства?
8. Энциклопедическая эстетика сегодня.  
Твердов В. М. Коммунистическая методика в искусстве  
№ 1, 2000 № 4, 2001
9. МЛК, ПЛК. ОПО. ЭЗ.
10. По выбору: В шкловский. Искусство как прием или Б. Эйзенбаум. Как строится "Минель" Тогова.
- По выбору: Н. Маньяков. Литературный анализ или Т. Эйзенбаум. Теория формального метода.
10. По выбору: Р. Якобсон О художественном реализме или Р. Якобсон  
Статья в поэтической мифологии  
Трушкенса
11. По выбору: из книги "Семантика и искусство-метрия"; Н. Лайман. Визуально-языковая связь или К. Левин-Стросс. Из книги "Лингвистика" "Свое и чужое" или М. Машиаркевич. Проблемы семантики визуального искусства или Т. А. Каста.  
Заметки о пространственной организации
12. По выбору: Р. Якобсон К. Копула. Взгляд на язык и искусство: Энциклопедия или В. П. Шенкер. Эстетика в искусстве

14. По выбору: Л. С. Выготский "Искусство как развитие" (III) или "тонкий эд" Сентез (глава VI)
15. Л. С. Выготский: "Искусство как категория" (глава IX), "Также, Воронка Шеррингтона" (глава XI)
16. Анализ "легкого духа" (глава VII) и собственное определение к нему, касающееся "противоположности"
17. По выбору: Анализ трагедии Гамлета с позиции "противоположности" (VI) или Проверка формулы на материале развития "ведь" и "манров искусства" (глава IX)
18. История развития герменевтики
19. От Шлейермахера к Дильтему, Гадмеру и объяснение. Роль Гадмера (Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.)
20. По выбору: Гадмер. Кемпферство к разговору или Гадмер. О круге поэтики. (Гадмер. Актуальность прекрасного. М., 1991)
21. Основные понятия герменевтики Гадмера (по лекции, посвященной работе "Истина и метод")
22. Гадмер М. Теория диалога и герменевтика.
22. Гадмер М. Понятия эстетического завершения, эстетического симулятива, эстетического внешнего и созерцания, эстетической мифологии, эстетического отрицания.
23. Потенциальная и актуальная герменевтика

26. По выбору: Босхеман. Авторитаризм и внутренне  
убедительное слово или коммунистический и  
политический роман.

27. По выбору: Бахтин. Творчество  
Франсуа Рабле и народная культура  
Средневековья и Ренессанса: постановка  
проблемы (введение) или Рабле и  
Шоуль (из приложения)

28. По выбору:

29. По выбору:

30. По выбору:

28. Лессинг о предмете изображения в живописи и поэзии.
29. Лессинг об изображении времени в живописи, описании и красоте в поэзии.
30. В. Кандинский о художниках и формировании вкусов.
31. Цвет и форма в их взаимодействии (Кандинский).
32. Кандинский о живописи и музыке.
33. И. Кант о незаинтересованности и способности суждения (вкус). Т.5 (сочинение в шести томах) С. 203-212.
34. И. Кант о стремлении суждения вкуса к всеобщности. Там же, с. 212-221
35. И. Кант о целесообразности без цели, об идеале и норме. Там же, с. 222-240
36. Антиномия вкуса и ее разрешение в эстетике. Там же, с. 358-362
37. И. Кант о гении. Там же, с. 322-332
38. И. Кант об эстетической идее. Там же, с. 322-332
39. И. Кант об удовольствии при восприятии прекрасного и негативном удовольствии при восприятии возвышенного (лекция).

40. По выбору:

Баблер В.Г. Век Просвещения и способность суждения// Западноевропейская художественная культура 18 века. М., 1980

— Волкова Е.В. Антиномии<sup>НЕ</sup> удовольствия – удовольствия// Волкова Е.В. Встреча искусства с эстетикой. М., 2005

41. Прекрасное и полезное (Сократ, Цицерон, Рёскин, Баухауз, конструктизм).
42. Прекрасное и полезное, включая «золотое сечение». (от Витрувия к Раннему Возрождению).
43. Прекрасное как идея, как эйдос. (Платон, Гиппий Большой, «Пир», Плотин).
44. Прекрасное и возвышенное. Или: прекрасное и интересное. (по выбору: Берк или И. Кант).
45. Грация в теории и в искусстве.
46. Главная синусоида (от Хогарта к Жегину и к С. Даниэлю).
47. Прекрасное в истории эстетики (по схеме Е.В. Волковой или В. Т. Атаркевича).
48. Трагическое как категория (Е.В. Волкова. Встреча искусства с эстетикой, лекции).
49. Трагический герой по Аристотелю.
50. Состав трагедии по Аристотелю, трагическая вина (Гегель, Шеллинг, Бахтин), отличие от трагической ошибки (hamartia Аристотеля).
51. Трагическое в XX веке (через искусство).
52. Катарсис (аристотель, полемика вокруг категории).

53. По выбору: А. Бергсон «Смех в жизни и на сцене» или З. Фрейд «Остроумие и его отношение к бессознательному».
54. М. Бахтин. Понятие серьезно-смеховой культуры.
55. М. Бахтин. Карнавал и карнавализация. (лекция)
56. М. Бахтин. По выбору:  
Катарсис в интерпритации М. Бахтина (по книги Е. В. Волковой) или  
М. Бахтин. О сатире и сатирических жанрах (М. Бахтин. Собр. Соч. Т. 5).
57. Ю.М. Лотман. Теория искусства.
58. Ю.М. Лотман. Семиотика культуры.
59. Ю.М. Лотман. О символе.
60. Ю.М. Лотман. О художественном пространстве.
61. Ю.М. Лотман. Беседы о русской культуре (По выбору: Карточная игра; Дуэль; Искусство жизни и итог пути; Люди 1812 года; «Декабрист в повседневной жизни»).
62. Ю.М. Лотман. О проблеме текста, в т.ч. художественного (лекция или Избр. Ст. Ю. Лотмана в трех томах. Т.1; статья Леута в «Вопросах философии», 2002, 11).
63. Ю.М. Лотман. О семiotике и эстетике (Лекция, статья Е. В. Волковой в «В.ф.», 2002, 11).
64. Ю.М. Лотман. По выбору:  
Натюрморт в перспективе семиотики или  
Портрет. (Ю.Лотман. Об икусстве, 1998)
65. Ю.М. Лотман. По выбору:  
Художественный ансамбль как бытовой пространство или  
Театральный язык и живопись. (Ю. Лотман. Об искусстве)
66. Ян Мукаржовский (Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты).
67. Артистическая мораль и эстетическая добродетель (Ж. Маритен. Ответственность художника).
68. М. Бахтин. О сферах эстетического, а также о понятиях эстетической любви, эстетического утешения, эстетическом опровержении, эстетическом завершении.
69. Понятие эстетического опыта.

Ильин И. И. Иллюстрированный курс истории искусства. М., 1977.

Ивановский В. О искусстве ирландцев. М., 1953

Александр Р. Работы по искусству. М., 1987

Петров С. С. ИСТОРИЯ ИСКУССТВА  
ИСКУССТВА И ТЕОРИИ (ИЗ ИИИИИ)

В. Маньяков. История искусства  
М., 2002г.

**"ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА"** (М., 1965) – монография М.М. Бахтина. Существовало несколько авторских редакций – 1940, 1949/50 (вскоре после защиты в 1946 диссертации "Рабле в истории реализма") и текст, изданный в 1965. К монографии примыкают статьи "Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)" (1940, 1970) и "Дополнения и изменения к "Рабле"" (1944). Теоретические положения книги тесно связаны с идеями Бахтина 1930-х гг., посвященными романному многоголосию, пародированию, хронотопу (статью "Формы времени и хронотопа в романе", 1937 0 38, автор намеревался включить в монографию). Бахтин говорил также о "раблезианском цикле", в который должны были войти статьи "К вопросам теории стиха", "К философским основаниям гуманитарных наук" и др., а также статья "Сатира", написанная для 10-го тома "Литературной энциклопедии".

Роман Рабле рассматривается Бахтиным в контексте не только предшествующей тысячелетней и древней культуры, но и последующей европейской культуры Нового времени. Выделяются три формы народной смеховой культуры, к которым восходит роман: а) обрядово-зрелищные, б) словесно-смеховые, устные и письменные, в) жанры фамильярно-площадной речи. Смех, по Бахтину, мирозерцателен, он стремится объять бытийное целое и выступает в трех ипостасях: 1) праздничный, 2) универсальный, при котором смеющийся находится не вне осмеиваемого мира, как это станет характерным для сатиры Нового времени, а внутри него, 3) амбивалентный: в нем слиты ликование, приятие неминуемой смены (рождение – смерть) и насмешка, издевка, похвала и брань; карнавальная стихия подобного смеха ломает все социальные перегородки, снижает и возвышает одновременно.

Научный резонанс получила концепция карнавала, гротескного родового тела, взаимосвязи и взаимопереходы "верха" и "низа", противопоставление эстетики классического канона и гротескного, "неканонического канона", готового и незавершенного бытия, а также смеха в его утверждающем, возрождающем и эвристическом смысле (в противоположность концепции А. Бергсона). Для Бахтина смех – это <sup>в сущности</sup> зона контакта, общения.

Карнавальной смеховой стихии, по Бахтину, противостоит, с одной стороны, официально-серьезная культура, с другой – критико-отрицающее начало сатиры последних четырех веков европейской культуры, в которых гротеск, образы страшилищ, маски, мотивы безумия и т.п. утрачивают амбивалентный характер, претерпевая крен от солнечного бесстрашия к ночной, мрачной тональности. Из текста монографии ясно, что смех противопоставляется не всякой серьезности, а лишь угрожающей, авторитарной, догматической. Подлинная же, открытая серьезность очищается, восполняется посредством смеха, не боясь ни пародии, ни иронии, а почтительность в ней может соседствовать с веселостью.

Смеховой аспект бытия, как признает Бахтин, может вступать в конфликт с христианским мирозерцанием: у Гоголя этот конфликт приобрел трагический характер. Бахтин отмечает всю сложность подобного конфликта, фиксирует исторические попытки его преодоления, "понимая, вместе с тем, утопичность надежд не его окончательное разрешение как в опыте религиозной жизни, так и в эстетическом опыте" (Собр. соч., т. 5, с. 422; комментарий И.Л. Поповой).

Лит.: Собр. соч. в 7 т., т. 5, Работы 1940-х – нач. 1960-х гг. М., 1996; см. также лит. к. ст. Бахтин М.М.

Е.В. Волкова

## Выготский. «Психология искусства».

### Глава 1. Эстетика сверху и эстетика снизу.

Водоразделом эстетики «сверху» и эстетики «снизу» является психология, отсюда идет разделение на эстетику психологическую и эстетику непсихологическую.

В настоящее время большинство ученых сходится в том, что эстетика должна быть психологична, что она должна рассматриваться как «психология эстетического наслаждения». В доказательство тому автор приводит тот неоспоримый факт, что эстетический объект приобретает свои эстетические качества только в восприятии зрителя, т.е. в его психологии, следовательно, любое эстетическое восприятие психологично.

Выготский считает, что в настоящее время обе области эстетики заходят в тупик, поскольку не могут ясно определить свои цели и задачи. Задача же эстетик «сверху» состоит в том, чтобы осознать необходимость психологического и исторического базиса для себя. Искусство может изучаться научно только тогда, когда оно будет рассматриваться как одна из форм идеологии, неотрывно от всех областей социальной жизни своей эпохи.

Эстетика снизу – это изучение искусства с психологической точки зрения.

Таким образом, эстетику «сверху» и эстетику «снизу» разделяет теперь то, что отделяло социологию искусства от психологии искусства.

Выготский поддерживает Плеханова в том заключении, что психологические механизмы восприятия, определяются причинами социального порядка. Получается, что восприятие все равно зависит от социальной сферы, от той эпохи, в которую человек живет. Но задачей эстетики снизу является не изучение этих социальных причин, а изучение механизмов их воздействия. Природа определяет то, что у человека есть вкусы и понятия, и его эпоха определяет, какими будут эти вкусы и понятия. Восприятие одного и того же произведения у людей разных эпох разное, все зависит от того, под каким углом зрения человек из определенной эпохи смотрит на произведение.

Плеханов считает, что все идеологии имеют 1 общий корень – психологию <sup>эпохи</sup> своей эпохи. Отсюда вытекает примирение социологии и психологии, которое должно произойти.

Социология без психологии тоже обойтись не может, поскольку нельзя одной экономикой объяснить всю ментальность эпохи. Если первобытная женщина танцует танец, это действительно вытекает из того, что экономика племени главным выдвигала урожай. Но если женщина XVIII века танцует менуэт, это не вытекает из одной лишь экономики.

= > Искусство в науке получает роль особой идеологической формы, которая отражает психологию эпохи. Искусство систематизирует особый раздел человеческой психологии – чувства человека.

Проблема разграничения социальной и индивидуальной психологии при изучении искусства.

Выготский опровергает представление о том, что психология должна заняться изучением языка, обычаев, мифов, - это занятие социологии. Каковы же тогда задачи психологии?

Долгое время считалось, что существует разделение на психологию индивидуума и социальную психологию, но это неверно, т.к. понятие «среднего человека», «человека в среднем» к психологии неприменима. Если общество складывается из индивидуумов, это означает, что надо изучать индивидуумов, все остальное – профанация.

Выготский утверждает, что марксистская психология индивидуальна. Понятие индивидуальности может применяться в данном контексте, т.к. на индивида всегда так или иначе влияет общество в целом, представителем вкусов и представлений которого он является.



### *Анализ «Легкого дыхания».*

Выготский проводит подробный анализ построения композиции рассказа Бунина «Легкое дыхание». Он приходит к выводу, что основной прием писателя заключается в противопоставлении фабулы и сюжета, т.е. «ужасное и низкое он заставляет говорить на языке легкого дыхания, а житейскую муку заставляет звенеть, как холодный весенний ветер».

Многие исследователи долгое время говорили с необходимостью соответствия формы и содержания. Бунин, казалось бы, выбрал для своей задачи самый неподходящий сюжет – не самое прозрачное и лиричное, что есть в жизни, а самое грубое и тяжелое, самую прозу жизни, однако при помощи особой организации композиции он сумел придать своему рассказу форму легкого дыхания.

Выготский говорит, что главным ключом к пониманию новеллы является анализ фабулы и сюжета. Если построить график, то фабула (т.е. событие, взятое из жизни) – это всегда прямая линия, т.к. события в жизни всегда имеют хронологическую последовательность. Если построить график сюжета, то линия сюжета образует сложные переплетения вокруг фабулы.

Выготский сопоставляет слово и стих, звук и мелодию, события и их организацию в рассказе. Он говорит, что нельзя критиковать Пушкина, как это делали многие исследователи, за лирические отступления в Евгении Онегине, говоря, что он отклоняется от основной идеи, поскольку то, как Пушкин преподносит зрителю материал – это особый художественный прием, называемый сюжетом.

В рассказе Выготский различает диспозицию и композицию. Как пример он приводит диспозиции жизни Оли Мещерской и ее классной дамы, которые совершенно не соответствуют композиции рассказа. Рассказ начинается с описания дубового креста, и затем идет изложение жизни уже умершей девушки. Если бы автор последовательно излагал всю историю жизни героини, постепенно подводя читателя к кульминации и держа его в напряжении, никакого «легкого дыхания» не получилось бы. Здесь же весь рассказ строится на постепенном успокоении, на разрешении напряжения. Даже предложения построены так, чтобы создать у зрителя впечатление легкого дыхания.

Ключевые и наиболее страшные слова, касающиеся убийства или других неприятных моментов, Бунин «прячет» в структуре предложения. Это демонстрирует закон об уничтожении формой содержания. Сообщение об убийстве Оли Мещерской начинается с описания вокзала, с прибывшего поезда, толпы людей, офицера, далее в середине предложения идет слово «застрелил», а далее – следующие описания. Так композиционным приемом автор рассеивает напряжение, которое должно было бы возникнуть, но не возникает.

Все прыжки рассказа имеют под собой цель погасить его житейское содержание, образуя изящное кружево композиции. События соединены мелодически. Противопоставив диспозицию композиции, Бунин создал не противоречие, но превратил «житейскую муку» в рассказ о легком дыхании.

### *Трагедия о Гамлете, принце датском.*

Все исследователи единогласно сходятся на том, что данная трагедия Шекспира загадочна, но в вопросе о том, почему медлит Гамлет, почти все мнения расходятся. Две основных точки зрения:

- 1 – причина кроется в характере Гамлета, в его нерешительности.
- 2 – причина – в объективных условиях, мешающих выполнению плана Гамлета.

Однако в первом случае Шекспир был бы плохим драматургом: если он писал трагедию о нерешительности, то эта тема для лейтмотива выражена слишком слабо. Если же герою мешали объективные условия, это также говорило бы о слабости автора как структурного организатора.

Выготский предлагает обратить внимание на саму загадочность пьесы. Он говорит, что смысл здесь не в том, что скрывается за загадочностью, а сама загадочность, уподобляя ее занавесу на картине, который отдернуть невозможно, поскольку он нарисован.

### 13. Какие понятия ОПОЯЗа вы знаете?

Организатор – Роман Якобсон.

*Общество Поэтического Языка* – характерная аббревиатура 20х годов, в которой проявляется самозабвенное словотворчество, в них важен футуристический принцип "ощутимости слова".

Слово же "ОПОЯЗ" было звучным, запоминающимся и отличалось особой фонетической эстетичностью.

- "Общество изучения поэтического языка" (Л. Гинзбург).
- "Общество изучения *теории* поэтического языка" (Виктор Шкловский непосредственный создатель ОПОЯЗа)

Время возникновения Общества - 1916-1918 годы (разные варианты: 1916, 1917 и даже 19 годы).

ОПОЯЗ никогда не был регулярным обществом, со списком членов, общественным положением, статусом. В него входили видные лингвисты, стиховеды, теоретики литературы.

Ранний ОПОЯЗ это прежде всего Шкловский, но не только. Не меньшее значение, хотя, возможно, и не такой резонанс, имели статьи Е. Д. Поливанова, Л. П. Якубинского и О. М. Брика. В 1920-е годы наиболее важные теоретические положения ОПОЯЗа были сформулированы Ю. Н. Тыняновым.

- В. Шкловский. Искусство как прием
- Е. Д. Поливанов. По поводу „звуковых жестов“ японского языка.
- Л. П. Якубинский. Скопление одинаковых плавных
- Л. П. Якубинский. О звуках стихотворного языка
- О. М. Брик. Звуковые повторы
- О. М. Брик. Ритм и синтаксис
- Б. М. Эйхенбаум. Как сделана „Шинель“ Гоголя
- Р. Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским
- Р. Якобсон. Новейшая поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову.
- Ю. Н. Тынянов. Литературный факт
- Ю. Н. Тынянов. О литературной эволюции
- Ю. Н. Тынянов, Р. О. Якобсон. Проблемы изучения литературы и языка.

Русский формализм – идея «литературности», аналогичная понятию «языка» в лингвистике противопоставляемого «речи». Опирались на практику футуристов (Хлебников, Крученых, ранний Маяковский).

Приоритет формы в искусстве слова («самовитое слово»)

Необходимость постоянного обновления формы

Противопоставление «поэтического» и «практического» языков

Трактовка поэтического языка как «самонацеленного»

Задача художника – дать «остраненное» видение мира

Акцент внимания на «сделанности» художественного произведения

Приоритет процесса создания произведения над результатом

Эстетический анализ – разбор «языковых составляющих» искусства

Доктрина ОПОЯЗа, представляющая собой разновидность «формального метода» в литературоведении, была подготовлена работами Шкловского («Воскрешение слова», 1914). Печатный орган — «Сборники по теории поэтического языка» (в. 1—6, 1916—23). В конце 10 – начале 20-х гг. к ОПОЯЗу были методологически близки члены Московского лингвистического кружка (МЛК - Г. О. Винокур, Р. О. Якобсон), а также Б. В. Томашевский, В. В. Виноградов.

Опоязовцы стремились лишить поэзию того возвышенно-мистического ореола, который окружал её в глазах символистов. В литературе они усматривали «ремесло», формальную техническую деятельность, основанную на применении приёмов и средств, поддающихся «точному» изучению. Задача литературы — вызвать художественный эффект необычности («остранение»). На это рассчитаны литературно-художественные приёмы (их совокупность используемые художником или литературным течением. С ослаблением действительности одни

приёмов, становящихся привычными и превращающихся в шаблон («автоматизирующихся» для восприятия), возникает потребность в новых, и одна литературная система сменяется другой.

Сферами интересов участников ЭПОЯЗа были теория поэтического языка и стиха, сюжетосложение и строение романа, смена и эволюция жанров и течений. Благодаря применению сравнительно-типологического метода, новых лингвистических идей, статистических способов изучения опоязовцы накопили ряд ценных для филологии наблюдений и частных гипотез, пройдя сложный путь от механистического представления о произведении как «сумме» формальных приёмов до динамического понимания функциональной связи всех его компонентов, от учения о независимом литературном «ряде» до признания взаимосвязи его с др. культурными «рядами»<sup>1</sup>.

#### ПОНЯТИЯ:

- Художественный прием (Шкловский)
- Остранение (можно взять старый прием и обыграть его по-новому)
- Доминанта
- Художественная мотивировка (соотношение мотивов, обусловленных композицией и реальностью)
- Поэтический язык

### 41. Прекрасное и полезное (Сократ, Цицерон, Рёскин, Баухауз, конструктивизм)

Прекрасное – категория эстетического, характеризующая явления с т.зр. совершенства, как обладающие высшей эстетической ценностью

1. СОКРАТ (5 в. до н.э.) одним из первых дает развернутый ответ на вопрос: *какова природа и сущность прекрасного*. Попытка определить понятие красоты через сравнение его со смежными понятиями. Одни и те же предметы могут быть и прекрасны и безобразны (и хороши и дурны), потому что все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено. Утилитаристская точка зрения: *полезное прекрасно для того, для чего оно полезно* (пересказ Ксенофонта в его «Воспоминаниях о Сократе»).

*«... Разве ты не знаешь, что все по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо? Так, прежде всего о духовных достоинствах нельзя сказать, что они по отношению к одним предметам нечто хорошее, а по отношению к другим – нечто прекрасное; затем, люди называются и прекрасными и хорошими в одном и том же отношении и по отношению к одним и тем же предметам, и тело человеческое кажется и прекрасным и хорошим; равным образом все, чем люди пользуются, считается и прекрасным и хорошим по отношению к тем же предметам, по отношению к которым оно полезно».*

«Диалоги» Платона (изложение точки зрения Сократа порой перетекает в рассуждения самого Платона – «Гиппий Большой», не утилитаристский подход, а идея прекрасного): прекрасное *единично и конкретно*, но при этом *всеобщее*. Прекрасное – *наилучшее, наилучшее* в своем роде. Для Сократа прекрасное *многообразно*.

**Вывод:** прекрасное – общее, проявляющееся через единичное; конкретность, обладающая всеобщностью. Понятие *степени красоты* (для ее определения предмет сопоставляется с другими). Критерий прекрасного – знание.

**Прекрасное – уместное, подходящее, пригодное к совершению добра, то есть полезное.**

#### 2. АРИСТОТЕЛЬ

Прекрасное есть благо, а значит, и добродетель, включающая, в свою очередь, такие свойства, как справедливость, мужество, благоразумие, щедрость, великодушие, бескорыстие, кротость, рассудительность, мудрость. Прекрасное самодостаточно, то есть прекрасно все, что делается человеком не для себя, но для других людей, собственно, для добра как такового. Прекрасное не есть красивое, здесь многое зависит от восприятия.

<sup>1</sup> Лит.: Жирмунский В., Задачи поэтики. К вопросу о «формальном» методе, в его кн.: Вопросы теории литературы, Л., 1928; Энгельгардт Б. М., Формальный метод в истории литературы, Л., 1927; Медведев П. Н., Формальный метод в литературоведении, Л., 1928; Шкловский В., Жизнь-были, М., 1966; Киселева Л. Ф., Кожин В. В., Проблемы теории литературы и поэтики, в кн.: Советское литературоведение за 50 лет, Л., 1963; Леонтьев А. А., Исследования поэтической речи, в кн.: Теоретич. проблемы советского языкознания, М., 1968; Бахтин М., К эстетике слова, в кн.:

Б. Эйхенбаум.  
Как сделана «Шинель» Гоголя.

Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет личный тон автора, т.е. является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию сказа, или служит только формальной связью между событиями и поэтому занимает положение служебное. Примитивная новелла, как и авантюрный роман не знает сказа и не нуждается в нем, потому что весь ее интерес и все ее движения определяются быстротой и разнообразием смешных событий и положений.

2 рода комического сказа: 1) повествующий и 2) воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами; второй вводит приемы словесной мимики жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения.

Композиция у Гоголя не определяется сюжетом – сюжет у него всегда бедный, скорее – нет никакого сюжета, а взято только какое-нибудь комическое положение, служащее как бы только толчком или поводом для разработки комических приемов.

Гоголь отличался особым умением читать свои произведения. 2 главных приема в его чтении: либо патетическая, напевная декламация, либо особый способ разыгрывания, мимического сказа.

Основа гоголевского текста – сказ. Этот текст слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить – слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной. Явление звуковой семантики в языке Гоголя: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в его речи значимой, независимо от логического или вещественного значения.

Сюжет у Гоголя имеет значение только внешне и потому сам по себе статичен. Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей – в построении сказа, в игре языка.

Основные приемы сказа в «Шинели».

Значительную роль, особенно в начале, играют каламбуры разных видов. Они построены либо на звуковом сходстве, либо на этимологической игре словами, либо на скрытом абсурде. Особенно излюблены Гоголем каламбуры этимологического рода – для них он часто изобретает специальные фамилии.

Прием звукового воздействия. Акакий Акакиевич – это определенный звуковой подбор. Некоторые фразы Гоголя действуют как звуковые надписи – настолько выдвигается на первый план артикуляция и акустика.

У Гоголя нет средней речи – простых психологических или вещественных понятий, логически объединенных в обыкновенное предложение. Артикуляционно-мимическая звукоречь сменяется напряженной интонацией, которая формирует периоды.

Есть в «Шинели» и иная декламация, неожиданно внедряющаяся в общий каламбурный стиль – сентиментально – мелодраматическая.

Своим действующим лицам Гоголь дает говорить немного, и, как всегда у него, их речь особенным образом сформирована – она всегда стилизована. Так же выискана и собственная речь Гоголя – его сказ. В «Шинели» этот сказ стилизован под особого рода небрежную, наивную болтовню. В итоге получается представление о приеме сказа, придающем всей повести иллюзию действительной истории, переданной как факт, но не во всех мелочах точно известной рассказчику.

В окончательном виде Гоголь унасытил повесть каламбурами и анекдотами, но зато ввел декламацию, осложнив этим первоначальный композиционный слой. Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби.

Обычная манера отождествлять какое-либо отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В самом смысле душа художника как человека, переживающего те или иные настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания.

Мелодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу.

Вся композиция «Шинели» определяется как гротеск. Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний. В анекдоте о чиновнике Гоголю был ценен именно этот фантастически ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира.

Конец «Шинели» - эффектный апофеоз гротеска, нечто вроде немой сцены «Ревизора». Он рассматривается как внедрение «романтизма» в «реализм». А развернутый в финале анекдот уводит в сторону от «бедной истории» с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается начальный чисто комический сказ со всеми его приемами.

Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

### Литературный факт (1924).

I. • В теории литературы *определения* - не основа, а следствие, все время видоизменяемое эволюционирующим литературным фактом.

Три «этажа»:

1. верхний - поэзия
2. средний - литература
3. нижний - словесность

• Новаторство Пушкина (к примеру «не-поэма» «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Цыгане») критика воспринимала как выпад из системы, как ошибку; это было смещение системы: не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение. Жанр неузнаваем, и все же в нем сохранилось нечто достаточное для того, чтобы и эта «не-поэма» была поэмой. Это *изменение допустимо в чертах, которые не характеризуют жанра*.

• Роман отличен от новеллы *величиной конструкции*, тем, что он - «большая форма» (на нее затрачено больше энергии), «поэма» от просто «стихотворения» - тем же. Каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию.

• Эволюция жанра совершается за счет «основных» черт жанра (эпоса как повествования, лирики как эмоционального искусства). Достаточным и необходимым условием для единства жанра от эпохи к эпохе являются черты «второстепенные», подобно величине конструкции.

• Жанр - не постоянная система. Отрывок поэмы может ощущаться как поэма, но может и как отрывок, т.е. фрагмент может быть осознан как жанр. В зависимости от определения жанра находятся все функции стилистических средств и приемов: в поэме они будут иными, нежели в отрывке.

*Жанровая функция того или другого приема не есть нечто неподвижное.*

• Определения литературы, оперирующие с ее «основными» чертами, наталкиваются на живой литературный факт. Тогда как твердое определение литературы делается все труднее, любой современник укажет вам пальцем на живой литературный факт. К примеру, шарады, логогрифы - для нас детская игра, а в эпоху Карамзина, с ее выдвиганием словесных мелочей и игры приемов, она была литературным жанром.

В эпоху разложения какого-нибудь жанра - он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы всплывает в центр новое явление («канонизация младших жанров» по В. Шкловскому). Так стал бульварным авантюрный роман, так становится сейчас бульварную психологическая повесть.

• Говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой - борьба и смена. *Преемники могли наследовать своим предшественникам только потому, что смещали их стиль, смещали их жанры* (Державин наследовал Ломоносову, только сместив его оду).

• Мы, как и всякие современники, проводим знак равенства между «новым» и «хорошим». И бывают эпохи, когда все поэты «хорошо» пишут, тогда гениальным будет «плохой» поэт (к примеру, Некрасов). *Вне этого эволюционного момента произведение выпадает из литературы, а приемы хотя и могут изучаться, но мы рискуем изучать их вне их функций, ибо вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении.* Эпоха всегда подбирает нужные ей материалы, но использование этих материалов характеризует только ее самое.

II. • *Авторская индивидуальность не есть статическая система*, литературная личность динамична, как литературная эпоха, с которой и в которой она движется.

С «психологией творчества» нужно обращаться крайне осторожно, даже в вопросах о «теме» или «тематизме», которые охотно связывают с авторской психологией. Статическое обособление вовсе не открывает пути к литературной личности автора и только неправомерно подсовывает вместо понятия литературной эволюции и литературного генезиса понятие психологического генезиса.

III. • Свойства литературы, кажущиеся основными, первичными, бесконечно меняются и литературы как таковой не характеризуют. Таковы понятия «эстетического» в смысле «прекрасного».

• Литература есть речевая конструкция, ощущаемая именно как конструкция, т.е. *литература есть динамическая речевая конструкция*. Требование непрерывной динамики и вызывает эволюцию.

Р.Якобсон.  
О художественном реализме.

До недавнего времени история искусства, в частности история литературы была не наукой, а болтовней. Она не знала научной терминологии, пользовалась обиходными словами, не подвергая их критическому фильтру, не разграничивая их точно, не учитывая их многозначности. Особенно не повезло термину «реализм». В понимании теоретика искусства, реализм – это художественное течение, имеющее целью возможно ближе передавать действительность, стремящееся к максимуму правдоподобия.

1. Под реалистическим произведением понимается произведение, задуманное данным автором как правдоподобное (А).
2. Реалистическим произведением называется такое произведение, которое я, имеющий о нем суждение, воспринимаю как правдоподобное (В).

История искусства смешивает эти значения и первое значение подменяется незаметно вторым.

Третье значение слова «реализм» - сумма характерных признаков определенного художественного направления 19 века (С).

Художественное правдоподобие: по мере накопления традиции живописный образ становится идеограммой, формулой, с которой немедленно по смежности связывается предмет. Узнавание становится мгновенным. Увидеть в вещи то, что вчера не видели, должен живописец – новатор – навязать восприятию новую форму. Предмет подается в необычном ракурсе. Так же в нашем словоупотреблении имя сжилось с обозначенным предметом, и, если мы хотим выразительного наименования, мы прибегаем к метафоре, намеку, иносказанию. Оно звучит чувственней, оно показательней.



A1 – тенденция к деформации данных художественных канонов, осмысленная как приближение к действительности.

A2 – консервативная тенденция в пределах данной художественной традиции, осмысленная как верность действительности.

B1 – Я революционер в отношении к данным художественным навыкам, и деформация оных воспринимается мной как приближение к действительности.

B2 – Я консерватор, и деформация данных художественных навыков воспринимается мной как извращение действительности.

Пример: Репин пишет картину «Иван Грозный и его сын Иван», соратники приветствуют ее как реалистическую, академический учитель Репина возмущен нереальностью картины, современному художнику эта картина представится неестественной, неправдоподобной. Репин в свою очередь не усматривает в Дега и Сезанне ничего, кроме кривляния и извращения.

Поскольку сложилась традиция, что «реализм» - это определение С, новые художники – реалисты вынуждены объявить себя неореалистами, реалистами в высшем смысле слова или же натуралистами, устанавливать различие между реализмом приблизительным, мнимым и, на их взгляд, подлинным, т.е. своим.

D – реалистический прием, заключающийся в уплотнении повествования образами, привлеченными по смежности, т.е. путь от собственного термина к метонимии и синекдохе.

Стремлении, чтобы труднее было отгадать предмет, тенденция к замедлению узнавания ведет к акцентированию нового признака, к новопринятому эпитету. Вы расцениваете предмет по-новому и думаете: он стал ощутительней, очевиднее, реальнее. Кубист умножил на картине предмет, показал его с нескольких точек зрения, сделал осязательнее. Это – живописный прием.

вещей. А вещи в свою очередь тоже лишь случайные, изменчивые подражания своим вечным прообразам.

Аристотель хочет поставить диалектическую мысль Платона с головы на ноги. Существо подражания состоит как раз в том, что мы видим в изображающем изображенное. Узнать - значит, наоборот, опознать вещь как некогда виденную. В узнавании заложено, что мы видим увиденное в свете того пребывающего, существенного в нем. Узнавание оказывается причиной радости, доставляемой подражанием. При подражании приоткрывается, стало быть, как раз подлинное существо вещи. Мимическое, будь то в торжественном, будь то в обыденном контексте, присутствует в непосредственном акте представления чего бы то ни было.

В узнавании не только выступает всеобщее, мы помимо того узнаем самих себя. Всякое узнавание есть опыт нашего возрастающего осваивания в мире, а все виды нашего опыта в мире суть в конечном счете формы, в которых мы осваиваемся в нем. Искусство есть род узнавания, когда вместе с узнаванием углубляется наше самопознание и доверительность наших отношений с миром. В большинстве модернистских картин еще остается что-то для узнавания и понимания - пусть хотя бы уже только какие-то фрагментарные жесты, а не многозначительные истории. В языке таких картин заключено, похоже, не столько высказывание, сколько отторжение смысла, подражание и узнавание терпят крушение.

Сказанные однажды Аристотелем слова о том, что Платон в своем учении о причастности вещей к идеям просто переменил название того, о чем учили уже пифагорейцы, а именно что вещи суть подражания. Вселенная, наш небесный свод, а так же звуковые гармонии тонов выражаются в числовых соотношениях. В существе числа заложено несомненно не что-то видимое глазом, а лишь некая интеллектуально улавливаемая рациональность.

Древнейшим понятием подражания предполагаются три проявления порядка - микропорядок, музыкальный порядок и душевный порядок. Действительность этих явлений составляют числа и чистые числовые соотношения. Не то что все тяготеет к арифметической точности, но этот числовой порядок присутствует во всем. Не во всяком ли искусстве - даже в его крайних экстравагантностях - мы переживаем опыт порядка? Порядок, который нам позволяет ощутить модернистское искусство, разумеется, уже не имеет никакого сходства с великим прообразом природного порядка и мироздания. Мы живем в новом индустриальном мире, он разрушил и самую вещь в ее существе. Совершенно закономерно, что эти «вещи» изготавливаются теперь только серийно, что их сбывают уже лишь с помощью широко поставленной рекламной кампании и что их

## *Искусство как прием.*

Искусство как прием – эта формулировка формального течения в искусстве, а формалисты – это те, кто исходит из понятия формы. Они считают, что искусство – это форма, в которой заключено отношение материалов между собой. Понятие формы было необходимо расширить от чувственного предмета до формы в более широком понимании, что и было сделано формалистами. Под формой понималось отношение материалов, способное выразить определенный эстетический эффект. Например, не совокупность звуков, а их чередование и соотношение, не слова, а соотношение слов.

Под фабулой теперь понимался материал для формы, т.е. для сюжета. Таким образом, соотношению «фабула – сюжет» соответствовало соотношение «материал – форма». Например, в рассказе фабулой является то событие, которое произошло, а сюжетом – то, как его изложил автор в своем произведении. Таким образом, формалисты пришли к тому, что весь эффект произведения зависит от того, как изложить фабулу. Шкловский говорил, что «Евгений Онегин» – это не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением лирических отступлений.

Психология действующих лиц, по мнению формалистов, объясняется не их характером, а задачами автора. «Не потому задерживается трагедия, что Шиллеру / Шекспиру надо разработать психологию медлительности, а потому Валленштейн / Гамлет медлит, что трагедию надо задерживать, а задержание это скрыть». Все поступки героев – это просто мотивировка художественных приемов автора.

С чувствами – та же история. Сентиментальность не может быть содержанием искусства, т.к. у искусства нет содержания, только форма. Искусство безжалостно, или внежалостно. Формалисты приходят к такому категоричному утверждению, что изучать теперь надо не литературу, а художественное построение литературной науки. Формалисты считали, что этим открытием избавили науку от дешевого психологизма.

Но формалисты зашли в своем методе в тупик. Томашевский признавал, что стих возможно отделить от прозы не по формальным, внешним признакам, а по восприятию. Получалось, что исключительно формальными, внепсихологическими методами о художественном произведении судить нельзя.

Как верно заметил Выготский, сама формула «искусство как прием» выдает формалистов. Прием чего? – Выходит, это прием, заставляющий зрителя пережить психологическое восприятие искусства. Один из формалистов, Жирмунский, говорил, что произведение искусства – это совокупность приемов. Но совокупность, как говорит Выготский, не может существовать сама по себе, у нее должна быть какая-то цель. Цель эта – заставить зрителя пережить психологическое восприятие этой совокупности.

Неверно также утверждение формалистов, что материал не влияет на художественный эффект произведения. Гравюра, как говорит Выготский, зависит от того, Отпечатана она на китайском шелку или на голландской бумаге, а скульптура – выполнена ли она в бронзе или в мраморе.

Далее Выготский говорит, что не всякое восприятие формы является само по себе художественным / эстетическим актом. Восприятие форм и даже отношений между ними – это один из простейших инстинктов (пример с дрессировкой курицы).

Направление футуризма в литературе было попыткой применить формалистические методы на практике. Как показал опыт, футуристы пришли к тому, против чего они выступали. «Нами уничтожены знаки препинания», – говорили они, и у Маяковского появился новый знак – изломанная строка. «Мы сскрушили ритмы», – говорили они, и поэзия Пастернака дала невиданные образцы ритмического построения. А Маяковский, проповедующий бессюжетность, начинает и заканчивает свое творчество темой трагической любви.

В других своих положениях футуристы тоже пришли к отрицанию своих принципов. Главной задачей они провозгласили оживление вещей, но ради чего нужно это оживление? Ответ: для восприятия вещей. Формалисты утверждали, что восприятие вещи приятно само по себе, что перья птиц, красивую краску и т.п. приятно воспринимать сами по себе. Но Выготский опровергает такие примитивные гедонистические суждения, которые не имеют ничего общего с искусством. Он приводит в пример Толстого: писатель рассказывал об одной даме, которая очень хотела сочинить рассказ. Намеряясь сделать его красивым, она описала одну даму в белом платье с распущенными волосами, которая вышла на опушку леса и встретила юношу с пером a la Guillom Telle и белыми собаками. Составив свой рассказ сплошь из «красивых» элементов, она намерилась сделать его таким же красивым, но «нет ничего пошлее этого», как замечает Толстой.

«Люди поймут смысл искусства только тогда, когда они перестанут считать целью этой деятельности красоту, т.е. наслаждение», - сказал писатель.

Ошибка индуктивной эстетики в том, что она сразу пошла от итога эстетического восприятия, от удовольствия, не обращаясь к самому художественно-эстетическому процессу.

Кроме того, за время своего существования индуктивисты не открыли ни одного закона. Это произошло потому, что в эстетике нельзя действовать эмерическим путем, т.е. выводить законы из опыта большинства. Если что-то нравится большинству, из этого еще нельзя заключить, что это нравится всем.

Выготский опровергает еще одну теорию формалистов – звуковую. Формалисты стали утверждать, что звуковая сторона стиха имеет первенствующее значение в восприятии. Бальмонт определил эмоциональный смысл русской азбуки (звук а- самый влажный, ясный, ласковый, звук м – мучительный звук, и – звук изумления, испуга). Но, как говорит Выготский, звуковая теория не абсолютна в своем методе, напротив, чаще всего восприятие слова зависит от его смысла, а не звучание, звучание его уже является просто дополнением к смыслу. Звучание является не самоцелью стиха, а одним из средств художественного построения.

Выготский подводит итоги: формалисты оказались бессильны перед тем, чтобы «вскрыть и объяснить исторически меняющееся социально-психологическое содержание искусства и обуславливаемый им выбор темы, содержания и материала». А это – один из главных насущных вопросов эстетики.

Выготский полагает, что каждой эпохе присущи свои методы, формы и темы в искусстве. Как пример он приводит высказывание Толстого, который как-то сказал, что после Тургенева о городских людях писать совершенно нечего. «Все чувства современного городского человека сводятся к трем: чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни. И эти три чувства с их разветвлениями и составляют почти исключительное содержание искусства богатых классов». Можно отрицать это, говорит Выготский, но в действительности, каждая эпоха имеет свой определенный круг тем, которые зависят от ее психологического содержания.

Формалисты оказались бессильны объяснить изменения психологического содержания искусства. Ничего не объяснив, они сами нуждаются в помощи психологии. В этом – ошибка любого метода, который будет опираться только на объективные данные худ.формы и не будет опираться ни на какую психологическую теорию искусства.

Насчет характера главного героя также существуют расхождения. Одни критики полагают, что «Гамлет есть падаль уже от начала трагедии», другие – что Гамлет есть тапшшт воли, а его постоянные самоупреки в бездействии – это лишь самоподхлестывание для более энергичных действий. Однако, как замечает Выготский, это вовсе не объясняет, почему Гамлет медлит. Энергичность и решительность характера Гамлета не могла бы сочетаться с ритмом развития драмы, где герой узнает о смерти отца в 1-м акте, а мстит только в 4-м. Как пример Выготский приводит театральную постановку, где Гамлет был представлен решительным и энергичным товарищем, однако при этом режиссеру пришлось выкинуть половину трагедии, чтобы не мешать «вихревому движению» действия.

В своем исследовании Выготский исходит из того, что в драме Шекспира нет ничего случайного. Хотя она кажется полной противоречий, эти противоречия и составляют ее суть, и они должны не мешать, а помогать разъяснению. В. исходит из того, что в Гамлете наблюдается тройное противоречие между фабулой, сюжетом и действующими лицами.

В. первым обращается к статье Толстого, которая в исследовании о Гамлете была незаслуженно забыта. Толстой называл Гамлета «бесхарактерным» героем в прямом смысле этого слова, он говорил, что Шекспир не ставил себе цель разработать характер главного героя. Герой нужен был Шекспиру для иных художественных целей: Гамлет медлит не потому, что он медлителен, а потому, что Шекспиру нужно, чтобы он медлил.

Если присмотреться повнимательней, замечает Выготский, в драме можно найти множество случайностей и противоречий. Например, Гамлет всю драму стремится к убийству, и зритель ждет его с того момента, как Гамлет узнал об измене, но на протяжении всей трагедии отмщения не происходит. Первое совершившееся убийство – Полония, произошедшее нелепо, с криком: «Мышь!». Король был убит Гамлетом лишь в конце, после череды смертей, причем Гамлет был смертельно ранен на тот момент, и в момент убийства нет ни слова о мести. Гамлет умирает последним, но мы узнаем, о том, что он умрет, раньше всего, и все остальное действие уже обесмысливается.

Смерть короля сама по себе трактована противоречиво: с одной стороны, она происходит случайно и в конце, с другой – Гамлет убивает короля дважды, шпагой и ядом. Возможно, такая раздвоенность была нужна автору для усиления раздвоенности действия трагедии (кратчайший путь, по которому все должно произойти, и постоянно расходящийся с ним второй, реальный путь). Раздвоение фабулы и сюжета достигает критической точки, и, когда они уже готовы разорваться, наступает «разрешение».

Зритель все время видит скелет действия, но действие все время от него уклоняется. Происходит то же самое противопоставление фабулы и сюжета, как в рассказе Бунина. Если содержание трагедии – о том, как Гамлет убивает короля, то ее материал рассказывает о том, как Гамлет не убивает короля, а когда убивает, это происходит вовсе не по причине отмщения за отца.

Тот метод, которым пользуется Шекспир, Выготский называет методом «дразнения чувств».

Вся задача трагедии заключается в том, чтобы заставить нас пережить невероятное, чтобы необычайную операцию проделать над нашими чувствами, что бы вести нас долго к определенной цели, а затем привести к ней, но совершенно другим путем.

Для еще большего эффекта иррациональности Шекспир вводит некоторые странные мотивы: безумие Гамлета, его дуракавалание с придворными, до сих пор непереводаемый цинизм монолога с Офелией, клоунаду могильщиков. Когда действие уже грозит превратиться в бессмыслицу, трагедия разрешается массовым терроризмом.

Искусство как катарсис.

Проблема восприятия искусства – одна из центральных в эстетике. Трудность этой проблемы заключается в том, что с одной стороны чувства человека не имеют ясности ощущения, на чувстве невозможно сосредоточить внимание, а значит, распознать и точно охарактеризовать чувство невозможно. Когда мы слушаем музыку, мы чувствуем ее, когда мы попытаемся

обратить внимание на само чувство, оно исчезает. Получается, что для эмпирической психологии чувств находится в сфере подсознательного. Но Фрейд настаивает, что подсознательного чувства не бывает, поскольку оно чувствуется, т.е. известно сознанию.

С точки зрения процессов чувство относится к процессу расхода энергии. Если бы энергия чувств сохранялась бы в душе, жизнь человека превратилась бы в ад. Когда мы расходует энергию, мы избавляемся от нее.

Выготский замечает, что еще со времен Спенсера у нас принято в основу искусства класть объяснение, основанное на законе экономии душевных сил. Веселовский утверждал, что достоинство стиля заключается в том, чтобы выразить как можно большее количество мыслей в как можно меньшем количестве слов. Но Выготский говорит, что напротив, это напрягало бы зрителя, которому, чтобы воспринять смысл, заложенный в произведении, пришлось бы домысливать недосказанное и сокращенное. Кроме того, по этому принципу выходило, что пересказ Достоевского выходил бы лучше самого романа Достоевского, где он заставляет читателя сомневаться, думать, переживать, т.е. тратить свои душевные силы. Выходит, что принцип экономии сил неприменим к худ. пр-ю, напротив, чем больше тратится душевных сил, тем выше потрясение.

Выготский излагает 2 противоположных т.з. на искусство:

- 1) эстетический объект «вносит» в нас свои эмоциональные качества. Он складывается из элементов, каждый из которых несет свой тон, оттенок чувства, и, как из клавиш на рояле, возникает общее впечатление.
- 2) Мы «вчувствуем» свои чувства в произведение искусства. Мы вносим себя в него изнутри и, таким образом, воспринимаем его. Вернее, мы воспринимаем себя через него. Вот почему, говорят некоторые исследователи, мы поднимаемся с восходящей линией и опускаемся с нисходящей, сгибаемся с кругом и чувствуем опору рядом с лежащим прямоугольником.

Выготский опровергает и ту, и другую т.з. Чаще всего, говорит он, мы не переживаем за объект, и даже не сопереживаем, а «переживаем по поводу» переживаний другого.

Л.С. Выготский. Психология искусства. Глава 7. «Легкое дыхание».

1. «Анатомия» и «физиология» рассказа.
2. Диспозиция и композиция.
3. Характеристика материала.
4. Функциональное значение композиции.
5. Вспомогательные приемы.
6. Аффективное противоречие и уничтожения содержания формой.

I. В новелле мы встречаемся с композицией материала в полном смысле этого слова. Два основных понятия, с которыми приходится иметь дело при анализе структуры рассказа – **материал** и **форма**. Под материалом следует разуметь то, что поэт взял как готовое – житейские отношения, случаи, само *происшествие*. Форма – расположение этого материала по законам художественного построения. То, как рассказано о происшествии.

Форма раскрывается как активное начало переработки и преодоления материала в его самых косных и элементарных свойствах.

**Сюжет** (по Выготскому) – система событий, действий (или единое событие), представляющаяся поэту, но не являющаяся результатом его собственной творческой поэтической работы. **Фабула** – *поэтически* обработанный сюжет. «Формалисты» считают наоборот (Шкловский, Томашевский). Их понятия сюжета и фабулы Выготский использует в своем исследовании (не свои). Соотношение материала и формы – это соотношение сюжета и фабулы.

Расположение событий рассказа, способ, которым поэт знакомит читателя со своей фабулой, то есть **композиция**, представляет важную задачу для поэта. Она получает чистое развитие только в новелле. Мы можем смотреть на новеллу как на чистый вид *сюжетного* произведения, главным предметом которого является *формальная обработка фабулы* и трансформация ее в *поэтический сюжет*.

Дальше В. рассматривает 5 графиков сюжетного построения у Стерна, который, начертив эти графики, совершенно обнажил способы построения сюжета в романе «Тристрам Шенди». Если взять житейское событие в его хронологической последовательности, то можно обозначить его разворачивание в виде *прямой линии*, где моменты последовательно сменяют друг друга. Это материал в его естественных свойствах. *Кривая линия*, описанная вокруг прямой – искусственное расположение событий, меняющее их *хронологическую последовательность*, то есть художественная *форма*. Как гамма и мелодия. На примере лирических отступлений в «Евгении Онегине» В. объясняет принципиально важную роль изменения прямого повествования, искривления сюжетной линии, для развития самого сюжета (эпического в данном случае). Важную роль играют соотношения различных компонент сюжета, событий – а-в-с или в-а-с или с-а-в и т.п. Так же, как сцепление звуков в музыкальную мелодию или сцепление слов в стих.

Статическая схема конструкции рассказа – его *анатомия*.

Динамическая схема композиции – его *физиология*.

Каждый *поэтический прием* оформления материала является целесообразным, или направленным: он вводится с какой-то *целью*, ему отвечает какая-то исполняемая им в целом *функция* рассказа. Мертвую конструкцию рассказа в живой организм превращает *исследование функций* каждого стилистического элемента, его *направленности*.

11. Для этого В. сначала определяет *природу материала, его содержание*. Сама история представляется ему «житейской мутой». То есть бессмысленная бесцветная жизнь провинциальной гимназистки. Автор (Бунин) не скрывает эту житейскую муку, он дает нам «вложить наши персты в язвы этой жизни». Жестко и с осязательной силой он рисует эпизод с Шеншиным, описание сцены признания офицера и сближение с Малютиным. Без малейшего просвета. Однако впечатление от рассказа иное.

IV. Название «Легкое дыхание». От рассказа у читателя складывается впечатление обратные, чем впечатление от самих событий. Главная тема рассказа – легкое дыхание – чувство свободы, прозрачности, отрешенности, а совсем не мутная жизнь Оли Мещерской. Образ, обнажающий смысл рассказа – *Классная дама*, живущая мечтой, заменяющей ей жизнь (три сменяющимися друг друга мечтами – о брате, об идейной труженице и об Оле Мещерской). Легкое дыхание – *выдумка, заменяющая действительную жизнь*. Так, *прямая линия (материал) – это действительность, заключенная в рассказе, а сложная кривая (форма) построения действительности есть его легкое дыхание*. Житейская история о беспутной гимназистке претворена здесь в легкое дыхание бунинского рассказа.

Дальше В. приводит примеры из текста. Если бы события развивались последовательно, возник бы эффект психологической запырьды, *Spannung*, чрезмерное напряжение от одного эпизода к другому. Обратное повествование в рассказе – то есть от напряженных событий к менее напряженным, а не наоборот. Это несет в себе разряжение напряжения, присущего событиям. *Сцепление же событий по принципу скачков высвобождает все заложенное в каждой из ситуаций напряжение*. То есть все прыжки сюжета имеют цель уничтожить непосредственное впечатление, которое исходит от этих событий. То есть закон уничтожения формой содержания. Примеры: слово «застрелил» – самое эмоциональное и ужасное во всем рассказе – затерялось среди различного рода описательных деталей. Или то, как читатель узнает о падении Оли Мещерской в уютном кабинете Классной дамы, после описания прически и туфелек. Цель – погасить и уничтожить *ошеломляющее впечатление*.

Название рассказа. Понятие «название» в эстетику ввел Христиансен. Это доминанта всех событий. «Легкое дыхание» – главная катастрофа, *pointe* рассказа. Последняя строчка – «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» – замыкание круга, соединения конца и начала. Рассказ заканчивается на доминанте. Катастрофическое звучит в комическом описании «из старой книги».

V. Вспомогательные средства (помимо скачущей структуры). Выбор тона, краткость-развернутость описаний и т.д. Важную роль играет сам выбор фактов. То, что автор отсеял все ненужное, является его творческим актом. Читатель же выходит за пределы этого отбора, когда начинает распространять на этот материал свои жизненные оценки. Также большое значение имеет строй речи автора, его *полновесная классическая фраза*. В. произвел несколько записей дыхания при чтении произведений с разной ритмической структурой, в т.ч. и этого рассказа. «Мы чувствуем так, как мы дышим». Ритмической структурой произведения автор создает настроение, определенную реакцию у читателя (на уровне его дыхания). (Есть ли разница в чтении вслух и про себя, в таком случае? – Ред.). Как показывает *пневмографическая запись*, дыхание при чтении рассказа легкое. Вместо мутного напряжения мы испытываем почти болезненную легкость.

VI. Столкновение двух противоположных чувств, *аффективное противоречие* – психологический закон художественной новеллы (а не гармония формы и содержания). *Подобное противоречие всегда заложено в художественное произведение*. Несоответствие между материалом и формой. Цель автора – преодолеть сопротивление материала. Не проглядеть события в их настоящей сущности, а наоборот – заставить «ужасное» говорить на языке «легкого дыхания».



## 21. Основные понятия герменевтики Гадамера.

Герменевтика( от имени посредника между богами и людьми в греческой мифологии- Гермеса)-искусство толкования изречений оракулов, древних текстов, знаков, смысла чужого языка. В период средних веков была связана с теологией, в период Ренессанса появилась филологическая герменевтика. Философская возникла в сер. 19 в. Ее основоположником был Шлейермахер. Он рассматривал ее как метод всех наук о духе, доказывая, что с помощью психологического вживания можно понять прошлые события лучше, чем их участники. В к. 19 в. философская герменевтика соединилась с философией жизни Дильтея, он доказывал, что основная проблема понимания истории- интуитивное переживание.

Гадамер провозглашает герменевтику универсальной философией нашего времени, она призвана дать ответ на вопрос, как возможно понимание окружающего нас мира, как в этом понимании воплощается истина бытия? Если в естествознании главное- применение индуктивных методов, то науки о духе( гуманитарные науки) не могут измеряться по масштабу прогрессирующего познания закономерностей. Быть образованным- значит соизмерять свои личные интересы с общими. Гадамер открыто провозглашает неспособность разума и науки познать жизнь, мир истории. Единственный способ постичь жизненное- это постичь его изнутри. Подлинное понимание всегда является не только репродуктивным. Но и продуктивным отношением. Оно требует постоянного учета исторической дистанции между интерпретатором и текстом, всех исторических обстоятельств, взаимодействия прошлой и сегодняшней духовной атмосферы. Сущность исторического духа заключается не в восстановлении прошедшего, а в мыслящем опосредовании с современной жизнью.

Понимание- это процесс слияния горизонтов. Лишь осознание интерпретатором собственной исторической обусловленности, проникновение в историческую ситуацию, подлежащую пониманию, способствует преодолению его собственной партикулярности и партикулярности текста, приводит истолкователя к образованию нового более широкого и глубокого горизонта.

Интерпретатор, подходя к тексту всегда уже имеет определенное предварительное его понимание, детерминированное условиями, в которых он живет. Это предпонимание имеет характер предрассудка- суждение, которое выносится до окончательной проверки всех предметно определяющих моментов. Их надо учесть и привести во взвешенное состояние, так как они составляют историческую действительность бытия человека. Чтобы избавиться от ложных предрассудков необходимо вести диалог с изучаемым преданием, вопрошать традицию.

Человек, чтобы понять явление мира истории или исторический документ, должен обладать определенного рода историческим пониманием, понять историческую ситуацию, в которой он живет и уяснить имеющиеся в нем самом предрассудки. Вжиться в текст и лишь на этой основе истолковывать. То есть к истине исследователь должен идти, ведя постоянный диалог с текстом и окружающим сегодняшним миром и миром истории.

Искусство- не плод мистического озарения, а отражение самой реальной действительности.

Герменевтики ведут открытую и скрытую борьбу против материализма и диалектики.

Настоящий исторический предмет- это единство, отношение, в котором заключается как действительность истории, так и действительность исторического понимания.

Всякий человеческий опыт есть опыт человеческой конечности, опытен в собственном смысле тот , кто помнит об этой конечности, тот кто знает, что время и будущее ему не подвластны.

Бытие есть язык.

Именно язык констатирует мир, определяет способ человеческого бытия. именно язык говорит на, чтобы мы на нем говорили, он образует мир, в котором мы живем. Он объявляет игру сущностью языка, он видит в игре суть познания и понимания истории. Игра- способ бытия самого произведения искусства. Через играющих игра получает свое воплощение.

Истинное понимание истории аналогично созерцанию прекрасного. Чем ближе наше понимание игре, тем оно истиннее.

В чем суть движения по кругу? В постоянном возникновении и разрешении противоречия между частью и целым, второстепенным и главным.

Историческое исследование не может быть понято с точки зрения его объекта. Тот кто хочет понять текст постоянно осуществляет набрасывание смысла. Но этот первый смысл проясняется в свою очередь лишь потому, что мы с самого начала читаем текст, ожидая найти в нем тот или иной смысл. Субъективный подход здесь налицо.

Прислушиваться к традициям и следовать им- путь истины.

Герменевтика оказывается философией пассивности, а не действия. Герменевтики трактуют деятельность людей только как созерцательно- психологическую.

## 20. Гадамер. О круга понимания.

Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное- на основании целого. Это герменевтическое правило берет начало в античной риторике. Герменевтика нового времени перенесла его из области ораторского искусства на искусство понимания. Так, движение понимания постоянно переходит от целого к части и от части к целому. И задача состоит в том, чтобы строя концентрические круги расширить единство смысла, который мы понимаем. Взаимосогласие отдельного и целого – всякий раз критерий правильности понимания. Если такого взаимосогласия не возникает, значит понимание не состоялось.

Анализируя герменевтический круг части и целого, Шлейермахер различил в нем объективную и субъективную стороны. Лишь в пределах такого объективного и субъективного целого может совершаться понимание. Дильтей говорит о «структуре», о «схождении к центру»- на основании этого и совершается понимание целого. Необходимо понимать текст на основании его самого.

Задача герменевтики- прояснить, что чудо понимания, а чудо заключается не в том, что души таинственно сообщаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них смыслу.

Цель любого понимания- достичь согласия по существу, ради этого мы общаемся друг с другом и договариваемся между собой. И задача герменевтики- добиваться согласия, восстанавливать его.

Любой пересмотр про-брасывания коренится в возможности про-брасывать вперед себя новую проекцию смысла, могут существовать рядом друг с другом соперничающие проекции, пока не установится сколько-нибудь однозначное единство смысла, толкование начинается с предварительных понятий, которые со временем заменяются более адекватными понятиями, - вот это непрестанное про- ицирование, про-брасывание смысла, составляющее смысловое движение понимания и истолкования. Кто стремится понимать, может заблуждаться, источник заблуждения- те предмнения, неоправданные самой сутью дела.

Мнения всегда представляют собой подвижное многообразие возможностей.

Кто хочет понять текст всегда готов к тому, чтобы что-то услышать. Поэтому если сознание прошло школу герменевтики, оно всегда будет с самого начала восприимчиво к инаковости текста.

Понимать- означает прежде всего разбираться в чем-то, а уж потом, во вторую очередь, вычленять мнение другого, разуметь подразумеваемое им. Первое из условий

герменевтики- это предметное понимание. ситуация, возникающая тогда, когда я и другой имеем дело с одной и той же вещью.

Лишь когда отомрут все такого рода актуальные связи, выступит их подлинный облик, лишь тогда откроется возможность понимания того, что действительно сказано ими, понимания того, что с полным основанием может притязать на общезначимость.

Только эта временная дистанция и в состоянии, собственно говоря, решать настоящую критическую задачу герменевтики- задачу дифференциации истинных и ложных предрассудков.

Наивность так называемого историзма состоит в том, что он отказывается от такой рефлексии и, полагаясь на методичность своих приемов, забывает о собственной историчности.

Подлинный исторический предмет – это не предмет, а единство такого одного и иного, отношение, в котором и состоит как действительность истории, так и действительность исторического понимания.

Понимание – это акт действенной истории. И можно было бы подтвердить, что именно в языковом феномене, подобающем любому пониманию прокладывает себе путь историческое совершение герменевтики.

№27

М.М. Бахтин «Рабле и Гоголь».  
(Искусство слова и народная смеховая культура)

В начале работы Бахтин указывает на ошибочность попыток уложить литературу Нового времени в рамки официальной культуры. Творчество как Рабле, так и Гоголя можно понять только в контексте народной культуры, которая, по утверждению автора:

- а) на всех этапах развития противостоит официальной культуре,
- б) имеет особую точку зрения на мир, особые формы его образного отражения.

Влияние Рабле на Гоголя: прямое,

косвенное (Стерн, франц. натуральная школа).

Но Бахтин подчеркивает, что в основе общности некоторых черт их творчества – не просто влияние одного на другого, а связь каждого из них (независимо друг от друга) с народно-праздничными формами культуры. Таким образом, в этой работе Бахтин ставит проблему отражения элементов народной смеховой культуры в творчестве Гоголя.

Реализм Гоголя – это *гротескный реализм*.

«Украинский» цикл Гоголя.

Источники гротескного реализма Гоголя:

1. народно-праздничный смех  
рассказы
2. бурсацкий смех (отголосок  
западного «насмешливого смеха»  
«Вий», «Тарас Бульба».

Организирующее начало «украинских» рассказов Гоголя – украинская народно-праздничная и ярмарочная жизнь. *Тематика праздника, его вольно-веселая атмосфера определяют сюжет, образы и тон этих рассказов.* Особая атмосфера праздника, вольности и веселья выводит жизнь из ее обычной колеи и делает невозможное возможным (например, заключение ранее невозможных браков). Атрибуты таких празднеств:

1. переодевания,
2. мистификации,
3. побои,
4. развенчания,
5. веселая чертовщина.

«Вечера на хуторе близ Диканьки». Предисловия по своему строению и стилю близки к прологам Рабле:

- а) тон подчеркнута фамильярной болтовни с читателем,
- б) сочетание брани и божбы.

«Сорочинская ярмарка». Образ пляшущей старости (почти пляшущей смерти).

Гоголевский смех в этих рассказах – чистый народно-праздничный смех. Он – амбивалентен.

Традиции гротескного реализма были очень сильны на Украине и в Белоруссии (в духовных школах, бурсах, академиях, в среде разночинной интеллигенции, в литературе – у Нарезного). Все это явилось источником гоголевского бурсацкого смеха.

Хома Брут (Гоголь)

латинская премудрость,  
народный смех,  
богатырская сила,  
безмерный аппетит и жажда

Панург, брат Жан (Рабле)

## 28. Лессинг о предмете изображения в живописи и поэзии. (на основе книги “Лаокоон, или о границах живописи и поэзии”)

“Лаокоон” вышел в свет в 1766 г. В этой книге Лессинг обосновал мысль о том, что поэзия имеет свои специфические законы, которые, несмотря на родство поэзии и живописи, принципиально отличаются от законов изобразительного искусства. Законы поэзии определяются не субъективной волей и намерением художника, а объективной природой поэзии и природой художественного слова.

**Основной вопрос:** о специфической природе поэзии и живописи, и, как следствие, об их различии и границах между ними.

Классицизм прокламировал тождество принципов поэзии и живописи. Изображение мира украшенной, очищенной и облагороженной природы мира гармонии, симметрии, пластической красоты.

Лессинг в “Лаокооне” провозгласил о различии между законами изобразительного искусства и законами поэзии. Изобразительное искусство и поэзия объединены подражанием действительности, но они различны по предмету и роду их подражания. Живопись и поэзия используют разные средства при воспроизведении действительности, различие – в специфическом содержании искусств.

**Средство живописца** – “тела и краски, взятые в пространстве”

**Средство поэта** – “членораздельные звуки, воспринимаемые во времени”.

Эти средства не являются механическим внешним орудием. Они связаны со специфической природой искусства живописи и поэзии.

Живопись располагает свои знаки – краски и линии – в пространстве “друг подле друга”, следовательно, предметом изображения в живописи являются тела, располагающиеся в пространстве, и их видимые свойства.

В поэзии знаки выражения – слова – следуют ‘друг за другом’ во времени. То есть, специфический предмет изображения для поэзии – действия, совершаемые последовательно во времени. Лессинг подчеркивает, что границы между поэзией и живописью имеют относительный, а не абсолютный характер, то есть “живопись может изображать также и действия, но только опосредованно, при помощи тел”, а “поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредованно, при помощи действий”.

## 29. Лессинг об изображении времени в живописи, описании красоты в поэзии.

Лессинг, несмотря на его мнение о том, что живопись и поэзия имеют разную природу и пользуются разными средствами для передачи действительности, утверждает, что границы между поэзией и живописью имеют относительный, а не абсолютный характер, то есть “живопись может изображать также и действия, но только опосредованно, при помощи тел”, а “поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредованно, при помощи действий”.

Телесная красота заключена в гармоническом сочетании разнообразных частей, которые сразу могут быть охвачены одним взглядом. Она требует, чтобы эти части были одна подле другой; и так как воспроизведение предметов, отдельные части которых находятся одна подле другой, составляет истинный предмет живописи, то именно она может подражать красоте телесной. Поэт может показывать элементы красоты лишь одни за другими, т.е. он должен оказаться от изображения телесной красоты как таковой.

Художник не должен изображать момент наивысшего накала страстей, так как “крайний момент является наименее плодотворным”. Так, Лаокоон уже опутан змеями, но его руки еще свободны, так как если бы они были прижаты к телу, это придавало бы холодность всей композиции. Или Медея изображается не в момент пожирания детей, а тогда, когда в ней еще борются материнские чувства и свирепая решимость. Поэту важно не описать красоту, а показать ее действие, как Гомер не описывает Елену, а описывает чувства старцев, увидевших ее. Поэзия превращает красоту в грацию, которая есть красота в движении, поэтому изображение ее более доступно поэту, нежели живописцу.

19

Акция 2

## Василий Кандинский «О духовном в искусстве»

### I Введение

Любое произведение искусства есть дитя своего времени, каждый период уникален своим собственным искусством, которое не м.б. повторено. Люди не способны жить той внутренней жизнью, которою жило человечество много веков назад или которою жило предыдущее поколение. Можно, путем слепого подражания, добиться внешнего сходства, но в нем будет отсутствовать внутренний смысл. Есть другого рода внешнее сходство художественных форм: его основой является «настоятельная необходимость» (С.23). «Сходство внутренних стремлений всей духовно-моральной атмосферы», «сходство внутреннего настроения целого периода можно логически привести к пользованию формами, которые успешно служили тем же стремлениям периода прошлого» (С.24).

Итак, «сходство внешнее, как таковое, не имеет никакой будущности; сходство внутреннее таит в себе зародыш будущего» (С. 25).

«Искусство, способное к дальнейшему развитию, имеет корни в своей духовной эпохе, но является не только ее отзвуком», «а обладает пробуждающей, пророческой силой, способной действовать глубоко и на большом протяжении». Искусство, являясь частью духовной жизни и одним из наиболее мощных ее факторов, есть движение вперед и ввысь, есть движение познания (С.29). Искусство, которое не способно ничего сказать голодным душам, которое не содержит «внутреннего звучания», называется «*l'art pour l'art*», «искусство для искусства» (С.28). (Зритель, как правило, спокойно проходит мимо художника, «видящего цель своей жизни не в бессельном искусстве, а ставящего себе высшие цели» (С. 29)).

### II Движение

Кандинский схематически изображает духовную жизнь в виде «большого остроконечного треугольника, разделенного на неравные части, самой острой и самой меньшей своей частью направленный вверх» (С.31). Во всех частях треугольника есть представители искусства. «Каждый из них, кто может поднять взор за пределы своей секции, для своего окружения является пророком и помогает движению упрямой повозки». Но если он не обладает этим зорким взглядом, или пользуется им для низменных целей и поводов, или закрывает глаза, то он полностью понятен всем товарищам своей секции и они чествуют его. Чем больше эта секция (т.е. чем ниже она находится), тем больше количество людей, которым понятна речь художника» (С. 32). «На самой вершине секции иногда находится только один человек. Его радостное видение равнозначаше неизмеримой внутренней печали. И те, кто к нему ближе всего, его не понимают» (С.31). Пример: Седьмая симфония Бетховена.

Такое схематическое изображение духовной жизни, однако, не показывает большого мертвого пятна, т.е. теневой стороны. Она заключается в том, что некоторые пребывающие в более высокой секции могут иногда питаться духовным хлебом нижних секций, который для них становится ядом. Такие произведения не помогают движению ввысь, они тормозят стремящихся вперед и распространяют вокруг себя заразу (С.33).

«Периоды, когда искусство не имеет ни одного крупного представителя, когда отсутствует преобразенный хлеб, являются периодами упадка в духовном мире» (С.33). Тогда люди начинают придавать большое значение материальным благам и приветствуют технический прогресс, «который служит и может служить только телу». Материал для своего содержания искусство в такие времена находит в грубо материальном, т.к. более возвышенное ему неизвестно. Т.о., «Что» в искусстве отпадает само собой, т.к. оно единственной своей целью видит отражение предметов, которые не меняются: искусство идет только по пути «Как» (С.34). Несмотря на это, духовный треугольник продолжает медленно двигаться вперед и ввысь.

В самом вопросе «Как» скрыто зерно исцеления (С.35). «Если это Как» включает и душевные эмоции художника и если оно способно выявлять его более тонкие переживания, то искусство уже на пороге того пути, где безошибочно можно найти

утраченное «Что», которое будет духовным хлебом наступающего теперь духовного пробуждения», «художественным содержанием» искусства (36).

### III Поворот к духовному

«Когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего *внутрь самого себя*.

Литература, музыка и искусство являются первыми, наиболее восприимчивыми сферами, где этот поворот к духовному становится заметным в реальной форме. Эти сферы немедленно отражают мрачную картину современности, они предугадывают то Великое, которое, как крошечная точка, замечается немногими и для масс не существует.

Они отражают великий мрак, который едва проступает. Они сами облачаются во мрак и темноту. С другой же стороны, они отворачиваются от опустошающего душу содержания современной жизни и обращаются к сюжетам и окружению, дающим свободный исход нематериальным устремлениям и исканиям жаждущей души» (С. 44-45).

В области литературы Кандинский приводит Метерлинка, герои которого являются «душами, ищущими в тумане, где им угрожает удушье. Над ними нависает невидимая мрачная сила» (С.45). Он называет Метерлинка одним из первых пророков, возвещающих об упадке.

«Главным средством Метерлинка является пользование словом.

*Слово есть внутреннее звучание»* (С.46).

32. «Искусное применение слова (в согласии с поэтическим чувством) — внутренне необходимое повторение его 2, 3, несколько раз подряд может привести не только к возрастанию внутреннего звучания, но выявить и другие неизвестные духовные свойства этого слова». При его частом повторении оно утрачивает внешний смысл. «Даже ставший абстрактным смысл указанного предмета также забывается, и остается лишь *звучание слова*», которое способно непосредственно воздействовать на душу. «Душа приходит в состояние беспредметной вибрации, которая еще более сложна, чем душевная вибрация». У Метерлинка самое нейтральное слово может звучать зловеще. Например, «волось», при верно прочувствованном применении может вызвать атмосферу безнадежности, отчаяния» (С.47). Т.о. Василий Кандинский выделяет 2 значения слова: 1) прямое; 2) внутреннее, являющееся «чистым материалом поэзии и литературы, материалом, применять который может только это искусство и посредством которого оно говорит душе».

В области музыки приводит Р.Вагнера, который умел «характеризовать героя путем точного мотива, т.е. чисто музыкальными средствами. Этот мотив является нечто вроде музыкально выраженной духовной атмосферы, предшествующей герою, атмосферы, которую он т.о. духовно излучает на расстоянии» (С.48).

Автор упоминает венского композитора Арнольда Шёнберга, у которого «музыкальные переживания являются не акустическими, а чисто психическими. Здесь и начинается «музыка будущего» (С.50).

Из наиболее известных нам художников, являющихся искателями внутреннего содержания в внешних формах, Кандинский называет Сезанна, Матисса и Пикассо. Сезанн, который поднял «nature morte» на небывалую высоту, умел в каждом предмете видеть внутреннюю жизнь (С.51). «Он дает им красочное выражение, которое является внутренней живописной нотой, и отликает их в форму, поднимающуюся до абстрактно звучащих, излучающих гармонию, часто математических формул». «Анри Матисс для передачи «божественного» в своих картинах берет в качестве исходной точки какой-нибудь предмет и пользуется исключительно живописными средствами — краской и формой». Краске он уделяет наибольший вес (52). У Пикассо преобладающее значение имеет форма. В своих последних работах (1911) «он логическим путем приходит к уничтожению материального», дробя отдельные части и конструктивно разбрасывая их по всей картине. При этом он хочет сохранить видимость материального. Когда краски



мешают ему в проблеме чисто рисуночной формы, он бросает их за борт и пишет картину коричневым и белым. Эти проблемы являются также его главной силой. Матисс – краска, Пикассо – форма, - два великих указателя на великую цель» (С.53).

#### IV Пирамида

«Итак, постепенно у различных видов искусства зарождается стремление наилучшим образом выразить то, что каждое из них имеет сказать, и притом средствами, всецело ему присущими. Несмотря на обособленность каждого из них, или же благодаря этой обособленности они как таковые никогда еще не стояли ближе друг к другу, чем в эти последние часы духовного поворота» (С.54).

Перенимание одного вида искусства от другого м.б. успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Т.е., одно искусство д. учиться у другого, как пользоваться своими средствами; для того, чтобы затем по тому же принципу применять свои собственные средства, т.е. применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному (С.55). (Например, музыке незачем заимствовать для своего языка какие бы то ни были внешние формы (кваканье лягушек и т.д.). Живопись еще почти всецело зависит от форм, заимствованных у природы; ее задача состоит в исследовании и познании своих собственных сил и средств – что давно уже делает музыка.

32. Каждое искусство располагает свойственными ему силами, которые не м.б. заменены силами других. В конечном итоге приходим к объединению сил различных видов искусства, из которого со временем возникает подлинное монументальное искусство (С.56-57).

#### V Действие цвета

Кандинский различает 2 воздействия цвета на человека:

31. ↓
- 1) физическое воздействие цвета, при котором человек испытывает радость, чувство удовлетворения или же раздражение. Эти физические ощущения непродолжительны и быстро забываются. Но поверхностное впечатление м. развиваться и в переживание. Все зависит от степени развития самого человека, его душевной восприимчивости.
  - 2) психическое воздействие цвета происходит тогда, когда краска вызывает душевную вибрацию. (Вопрос состоит в том, прямым путем или путем ассоциаций происходит это воздействие на человека (С.60). Путь ассоциаций постепенно отпадает у автора книги.)

«Краски таят в себе огромную силу, которая может влиять на все тело. Цвет – средство, которым можно непосредственно влиять на душу человека». «... гармония красок м. основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души» (С.63). Эту основу Кандинский называет принципом внутренней необходимости.

#### VI Язык форм и красок

У живописи есть два средства достижения художественной композиции: 1) краска; 2) форма.

«Форма м. существовать самостоятельно, как изображение предмета или как чисто абстрактное ограничение пространства плоскости.

Цвет не м.б. самостоятельным, его м. мыслить или духовно созерцать». Цвет имеет чисто внутреннее физическое звучание. Для того чтобы передать его в материальной форме, нужно: 1) «охарактеризовать его субъективно, т.е. выбрать определенный тон из различных оттенков; 2) ограничить его на плоскости, ограничить от других цветов, которые обязательно присутствуют».

Т.о. м. наблюдать воздействие формы на краску.

«Сама форма, даже если она совершенно абстрактна и подобна геометрической, имеет свое внутреннее звучание, является духовным существом...» (С.66). «Подобным существом явл. треугольник, а также квадрат, круг и т.д. Значительную роль играет направление – движение формы. Форма м. как подчеркивать значение цвета, так и

притуплять его. Резкая краска в остроконечной форме усиливается в своих свойствах (желтый в треугольнике). Цвета, склонные к углублению, усиливают свое воздействие при круглых формах (синий в круге) (С.67).

Кандинский дает внешнюю характеристику формы – отграничение одной плоскости от другой; и внутреннюю характеристику формы – она есть выражение внутреннего содержания. Эти 2 стороны формы являются и ее целями (С.68). Несмотря на все свое разнообразие, которое м. принимать форма, она не м. переступить через 2 внешние границы: 1) форма как отграничение имеет целью выделить материальный предмет из плоскости; 2) форма остается абстрактной, т.е. она не обозначает никакого реального предмета, а является совершенно абстрактным существом. Чисто абстрактными формами явл. квадрат, треугольник, круг, ромб, трапеция и т.д. – они более сложные и не имеют математ. обозначений (С.69).

Чисто художественная композиция ставит 2 задачи перед собой по отношению к форме: 1) композиция всей картины как ее конечная цель; 2) создание отдельных форм, стоящих в различных комбинациях друг к другу, но которым подчиняется композиция целого. Несколько предметов подчиняется 1 большой форме и изменяется так, чтобы они подошли к этой форме, образовали эту форму. Эта отдельная форма предназначена служить строительным материалом для большой композиции (С.71).

Та же форма при одинаковых условиях всегда звучит одинаково, но только условия всегда различны, из этого вытекают 2 следствия:

- 1) идеальное звучание изменяется от сопоставления с другими формами; (С.75)
- 2) оно изменяется также в том же самом окружении, если сдвинуть эту форму с ее направления.

Т.о. нет ничего абсолютного.

Композиция формы, основываясь на своей относительности, зависит: 1) от изменчивости при подборе форм; 2) от изменчивости каждой отдельной формы, вплоть до малейшей детали.

Незначительный сдвиг каждой из частей композиции существенно ее изменяет. И это доходит до того, что м.б. легче достичь того же звучания, применяя различные формы, чем снова выразить, повторяя ту же самую форму. Точно повторить звучание невозможно (С.76).

Возможность сдвигать формы является одним из источников бесконечного ряда чисто художественных творений (С.77).

Существуют 3 неперемных элемента, которые во все времена являлись выражением целостности произведения.

Этими 3 элементами <sup>М</sup>художественного произведения, или 3 мистическими необходимостями являются:

- 1) каждый художник, как творец, д. выразить то, что ему свойственно (индивид. элемент);
- 2) каждый художник, как дитя своей эпохи, д. выразить то, что присуще этой эпохе;
- 3) каждый художник, как служитель искусству, д. давать то, что свойственно искусству вообще (элемент чисто и вечно художественного, который проходит через все национальности и все времена; как главный элемент он не знает ни пространства, ни времени).

Первые 2 элемента постепенно утрачивают свою остроту и значение, становятся безразличными и умирают (С.79). Чем больше произведение имеет от первых 2-ух элементов, тем легче она найдет доступ к душе современника. Чем ~~больше~~ больше наличие 3-го элемента в современном произведении искусства, тем сильнее он заглушает первые 2 и этим самым делает трудным доступ к душе современников.

Первые 2 элемента имеют субъективный характер. Вся эпоха хочет выразить себя, и художник хочет выразить себя и избирает только формы, душевно родственные ему. Постепенно образуется стиль эпохи, некая внешняя субъективная форма. По сравнению с этими 2 элементами первый элемент, несущий чисто и вечно художественное является объективным элементом. Он становится понятным с помощью субъективного.

Неизбежное желание самовыражения субъективного есть сила, которая называется внутренней необходимостью. Она является постоянным неутомимым рычагом, пружиной, которая непрерывно гонит нас «вперед». Т.о., внутренняя духовная сила искусства пользуется сегодняшней формой лишь как ступенью для достижения дальнейших (С.81).

Кандинский формулирует внутреннюю основу своего времени: художник может пользоваться для выражения любой формой. Художник д.б. слепым по отношению к «признанной» или «непризнанной форме» и глухим к указаниям и желаниям времени. Художник должен обращаться только к голосу внутренней необходимости. Тогда все средства святы, если они внутренне необходимы. Все средства греховны, если они не исходят из источника внутренней необходимости.

Художественно верное м.б. достигнуто только чувством; теория же никогда не предшествует практике (С.83). Т.к. искусство влияет на чувство, то оно м. и действовать только посредством чувства. И никакие вернейшие пропорции, и тончайшие измерения не заменят чувство меры и художественного такта, которые являются прирожденными качествами настоящего мастера. Итак, в основе каждой малой и в основе величайшей проблемы живописи будет лежать внутреннее (С.84).

### Цвет.

Краски делятся на 2 больших раздела: 1) теплые и холодные тона красок; 2) светлые или темные их тона. Возникают 4 главных звучания каждой краски: или она I) теплая и при этом 1) светлая или 2) темная; или II) холодная и 1) светлая или 2) темная.

Теплота или холод краски есть вообще склонность к желтому или синему. Различение происходит на плоскости, где краска, сохраняя свое основное звучание, становится или более материальным, или менее материальным. Кандинский называет его движением в горизонтальном направлении. При теплой краске движение на этой горизонтальной плоскости направлено к зрителю, стремящемуся к нему, а при холодной краске – удаляется от него (табл.1). Это I большой контраст красок (С.86). II большим контрастом является различие м/д белым и черным, образующие вторую пару 4-х главных звучаний, - склонность краски к светлому или к темному. Они движутся или к зрителю, или от него, но не в динамической, а в статически застывшей форме. Второго рода движение: желтого и синего, усиливающее I большой контраст, есть их эксцентрическое или концентрическое движение (табл.1). Пример: Если 2 круга одинаковой величины закрасить 1-ый – желтой краской, а 2-ой – синей, то мы увидим, что желтый круг будет излучать, приобретает движение от центра и почти видимо приближается к человеку, синий приобретает концентрическое движение и удаляется от человека. Желтый круг пронзает глаза, в синий круг как бы погружается.

Если добавить контраст светлого и темного: действие желтого возрастает при освещении (при примешивании белой краски); действие синего увеличивается при утмнении краски (подмешивании черной) (С.87). Из вышесказанного вытекает глубокое сродство желтого с белым, синего с черным.

При смешивании синего и желтого получается зеленый. Он выражает полную неподвижность и покой. Если замутить белый с черным получится серый, в отношении моральной ценности который стоит близко к зеленому. Но их существенно отличает друг от друга наличие возможности жизни в зеленом, и ее

отсутствие и невозможность в сером. В сером нет жизни, потому что он состоит из красок, не имеющих чисто активной движущейся силы (С. 89). Зеленый же цвет состоит из активных и обладающих собственным движением красок.

1 движение желтой краски – устремление к человеку, которое м. дойти до степени назойливости.

2 движение: перепрыгивание через границы, рассеивание силы в окружающее.

Желтый цвет – цвет типично земной. Он не м.б. доведен до глубины.

При охлаждении синим он получает болезненный оттенок. Такой цвет м. сравнить с сумасшествием человека, больным, который расточает свои физические силы до тех пор, пока не исчерпает их. Это похоже на безумное расточение последних сил лета в яркой осенней листве. Возникают краски бешеной силы, в которой совершенно отсутствует дар углубленности. Зато этот дар есть у синего, движение которого происходит: 1) от человека 2) к собственному центру. Чем темнее синий цвет, тем более он зовет человека в бесконечность, пробуждает в нем тоску по непорочному и, в конце концов, - сверхчувственному. Погружаясь в черное, он приобретает звук нечеловеческой печали. Переходя в светлое, он приобретает более безразличный характер, как голубое небо делается для человека далеким и безразличным (С.92). Желтый цвет легко становится острым, синий с трудом становится острым.

Более подробно про зеленый – С.93-94.

Черная и белая краски.

Белый цвет, часто считающийся не-цветом (особенно благодаря импрессионистам, которые не видят «белого в природе»; Ван Гог задавался вопросом, м. ли он написать белую стену чисто белой), предстает символом вселенной, из которой все краски исчезли. Белый цвет действует на нашу психику как великое безмолвие, которое для нас абсолютно. Белое – это Ничто доначальное, до рождения сущее. Возможно, так звучала земля в былые времена ледникового периода.

Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как вечное безмолвие без будущности и надежды. С внешней стороны черный цвет является наиболее беззвучной краской, на фоне которой всякая другая краска, даже меньше всего звучащая, звучит поэтому и сильнее, и точнее. На фоне белого почти все краски утрачивают чистоту звучания. Итак, чистая радость и незапятнанная чистота облакаются в белые одежды, а величайшая и глубочайшая скорбь – в черные; черный цвет является символом смерти.

Красный цвет – С. 98-102; фиолетовый – С.102-103.

Еще 2 контраста: III контраст – красный и зеленый и IV – оранжевый и фиолетовый (табл.2, С.97).

Итог: 6 цветов, образующих большой бесконечный круг, составляют 3 пары контрастов. Направо и налево от них находятся 2 великие возможности безмолвия: безмолвие смерти и безмолвие рождения (табл.3, С.104).

Кандинский находит гармонию своего времени в *противоположности и противоречии*. Т.о., выбираются цвета, ранее считавшиеся дисгармоничными. Гармония его времени основана на принципе контраста, но контраста *внутреннего*, который стоит обособленно и которому не нужны другие гармонизирующие принципы (С.109).

## VII Теория

Из такой характеристики гармонии следует, что менее чем когда-либо возможно выработать совершенно законченную теорию, создать сконструированный генерал-бас живописи.

Кандинский пишет о том, что в его время художники крепко связаны с внешней природой и вынуждены черпать из нее все формы. Возникает вопрос:

насколько свободен художник видоизменять эти формы, и с какими красками вправе их соединять. И Кандинский отвечает: «Это свобода может простираться настолько, насколько простирается чувство художника. Это показывает, как бесконечно важно это чувство культивировать» (С.116).

Из необходимости и значения применения «естественных» форм в соединении с цветом как звучанием (выводит это в данной главе): 1) где лежит путь к живописи и 2) как во *всеобщем* принципе вступить на этот путь. Путь этот лежит меж двух областей (сегодня являющихся и 2 опасностями): направо – целиком абстрактное, **Совершенно эмансипированное** применение цвета в «геометрической» форме (опасность орнаментики); налево – более реальное, но слишком ослабленное внешними формами пользование цвета в «телесной» форме (фантастика). В то же время имеется возможность дойти до одной из границ, и переступить ее. По ту сторону этих границ направо лежит чистая абстракция (т.е. абстракция более совершенная, чем абстракция геометрической формы) и налево – чистый реализм (т.е. более высокая фантастика – фантастика простейшей материи) (С.125). А м/д ними безграничная свобода, глубина, широта, богатство возможностей. Все предоставлено для пользования художника. Но эта свобода является в то же время одной из величайших несвобод, т.к. все эти возможности вырастают из одного корня: категорического зова внутренней необходимости (С.126). Этот принцип никогда не должен применяться насильственно. Именно сегодняшний прогресс «эмансипации» вырастает из почвы внутренней необходимости, которая является духовной силой объективного в искусстве. Сегодня объективное в искусстве стремится проявить себя особенно напряженно. И чтобы объективное выявилось полнее, отношение к временным формам становится менее скрупулезным. Границы, которые устанавливают природные формы, устраняются и заменяются объективным элементом формы – конструкцией в целях композиции. Этим объясняется уже явное сегодня стремление открыть конструктивные формы эпохи. Сегодня применяется обнаженная конструкция, являющаяся *единственной* возможностью для выражения объективного в форме. Но если исходить <sup>из</sup> определения гармонии сегодняшней эпохи, то будет понятен дух времени и в области конструкции: не как ясно очерченную, зачастую бросающуюся в глаза конструкцию (геометрическую), которая наиболее выразительна, а скрытую, которая незаметно выходит из картины, следовательно, предназначена не столько для глаза, сколько для души. Эта скрытая конструкция м. состоять, из случайно брошенных на полотно форм, которые, казалось бы, не связаны м/д собой, но внешнее отсутствие этой связи означает здесь ее внутреннее наличие. Отношение этих форм м.б. выражено в математической форме.

Последним абстрактным выражением в каждом искусстве является число, - объективный элемент, который требует рассудка и сознания, как силы, необходимой для сотрудничества (С.127-128).

### VIII Производство искусства и художник

Истинное произведение искусства, возникающее таинственным, мистическим образом из художника, отделившись от него, получает самостоятельную жизнь, становится *существом*, которое живет, участвует в созидании духовной атмосферы (С.129).

Живопись есть искусство, и искусство в целом есть не бессмысленное созидание произведений, расплывающихся в пустоте, а целестремленная сила; она призвана служить развитию и совершенствованию человеческой души – движению треугольника. Живопись – это язык, который формами, лишь ему одному свойственными, говорит нашей душе о ее хлебе насущном; и этот хлеб насущный может в данном случае б. предоставлен душе лишь этим и никаким другим способом. Если искусство уходит от этой задачи, остается пустое место, ибо нет силы, могущей заменить искусство (С.131-132).

Художник же должен признать свой долг по отношению к искусству, а значит и к самому себе. Он должен считать себя служителем высшим целям, обязательства которого точны, велики и святы.

Художник д. иметь что сказать, т.к. его задача – не владение формой, а приспособление этой формы к содержанию.

Художник в жизни – не счастливчик: он не имеет права жить без обязанностей, труд его тяжок, и этот труд зачастую становится его крестом (С.133).

Итак, художник несет тройную ответственность по сравнению с не-художником: 1) он должен продуктивно использовать данный ему талант; 2) поступки, мысли и чувства его, как и любого другого человека, образуют духовную атмосферу, очищая или заражая окружающую среду; 3) поступки, мысли и чувства являются материалом для его творений, которые, в свою очередь, воздействуют на духовную атмосферу.

Раз художник является жрецом «прекрасного», то это прекрасное следует искать при помощи того же принципа внутренней необходимости, который всюду находили. Итак, *прекрасно то, что прекрасно внутренне* (С.134).

В.К. Приводит высказывание Метерлинка: «Нет на земле ничего, что сильнее жаждало бы прекрасного и легче бы в прекрасное преображалось, чем душа». Именно благодаря этому качеству души, возможно непрерывное, едва заметное движение духовного треугольника вперед и ввысь (С. 135).

#### Заклочительное слово

Кандинский говорит о приближении эры сознательного, разумного композиционного принципа; что художник скоро будет гордиться тем, что сможет объяснить свои произведения, анализируя их конструкцию (в противоположность чистым импрессионистам, которые гордились тем, что ничего не м. объяснить); что наступает эра целесообразного творчества; что дух живописи находится в органической прямой связи с уже начавшейся эрой нового духовного царства, т.к. этот дух есть душа эпохи великой духовности (С.140).

Принцип внутренней необходимости – так формулирует Кандинский принцип внутреннего ритма, следуя которому художник приходит к целесообразности творчества.

Тесная связь с образом, связанная с самим процессом творчества. Продолжение мысли как рисования; продолжение мысли; продолжение мысли и продолжение мысли; продолжение мысли, продолжение мысли в свете мысли.

Связь между Кандинским и Трубецким. Кандинский и Трубецкий. Кандинский и Трубецкий. Кандинский и Трубецкий.

21

② Иммануил Кант о незаинтересованности эстетического суждения и его всеобщности.

Иммануил Кант. Критика способности суждения  
Часть I. Критика эстетической способности суждения

Раздел I. Аналитика эстетической способности суждения  
Книга I Аналитика прекрасного

① Первый момент суждения вкуса —  
ко качеству.

Суждение вкуса не познавательное, не логическое, а эстетическое, то есть субъективное в своей основе.

Суждение вкуса лишено всякого интереса (интерес — благорасполож., кот. мы испытываем от представления о существовании какого-либо предмета; он всегда связан со способностью желания).

Суждение о красоте, к которому принадлежат малейший интерес, инстинктивно и не есть "чистое".

Приятно то, что нравится субъекту  
в ощущении. Ощущение

• 1) объективное, посредством кот.  
с помощью органов чувств создается  
представление о предмете

• 2) субъективное (=чувство),  
посредством кот. предмет рассматр.  
как объект удовольствия / неудовольст.

Т.о., благорасположение к  
приятному объекту с интересом,  
т.к. посредством ощущения оно  
возбуждает желание обладать такого  
рода предметами (приятное не  
просто нравится, оно радует)

Хорошо то, что нравится  
посредством разума через понятие  
В хорошем всегда присутствует  
понятие цели:

• 1) хорошее для чего-нибудь  
(=полезное) — то, что нравится  
только как средство

• 2) хорошее само по себе — то,  
что нравится как таковое



Т.о., благорасположение к хорошему так же связано с интересом

Приятное (как и прекрасное) отличается от хорошего:

• 1) для того чтобы считать кого хорошим, нужно иметь о нем понятие, то есть посредством понятия цели возводить его под принципамы разума (полезно ли это или хорошо само по себе)

• 2) приятное (и прекрасное) всегда нравится непосредственно

Создание приятного и хорошего в том, что они всегда связаны с интересом к предмету (даже тогда, когда речь идет о моральном добром, в кот. заложено высший интерес - стремление воли)

Суждение вкуса чисто созерцательно, т.е. оно индифферентно по отношению к существованию предмета и связывает его свойства лишь с чувством удовольствия / неудовольствия.

Суждение вкуса не основано на понятиях и не имеет их своей целью  
3 вида благорасположения:

- 1) склонность (приятное - то, что доставляет удовольствие)
- 2) уважение (доброе, или хорошее - то, что ценят, одобряют)
- 3) добротелательность (прекрасное - то, что просто нравится) - только этот вид благорасположения свободен и непредвзят, т.к. не вызывается ни интересом чувств, ни интересом разума

Вывод: вкус есть способность судить о предмете (в т.ч. вообраз.) посредством чувства удовольствия или неудовольствия, свободного от всякого интереса. Предмет такого благорасположения называется прекрасным.

Второй момент суждения вкуса - по его количеству

Хотя суждение вкуса - не логическое, а эстетическое, его сходство с

логическим суждением в том,  
что оно позволяет предположить  
его значимость для каждого =>  
Прекрасное есть то, что без  
посредства понятия представляется  
как предмет всеобщего благораспо.

Применительно к приятному  
всеобщности быть не может, т.к.  
у каждого свой чувственный вкус

Родное представляется предметом  
всеобщего благорасположения  
только посредством понятия

Всеобщность благорасположения  
к прекрасному субъективна (т.е.  
обозначает отношение предмета  
только к чувству удовол. /неудовол.)

Поэтому всеобщее эстетич. суждение  
одновременно является и  
единичным (в логическом плане)

Суждение вкуса - это свободная  
игра воображения (для обобщения  
многообразного в сущности) и  
рассудка (для единства понятия,  
собирающего эти представления)

Только при этом условии возможен переход от представления о предмете к понятию о нем. При этом единство рациона и воображения может быть обнаружено только ощущением (из-за его субъективности)

Вывод: прекрасно то, что нравится всем без посредства понятий

22/6

20,

②4 Иммануил Кант о гении и его соотношении со вкусом

Иммануил Кант. Критика способности суждения

Часть I. Критика эстетической способности суждения

Раздел I. Аналитика эстетической способности суждения

Книга II. Аналитика возвышенного

① Об искусстве вообще

• 1) Искусство отличается от природы, как делание - от деятельности

Искусство - создание посредством свободы, или произвола, в основе действия которого - разум

• 2) Искусство отличается от науки, как техника от теории

Разве совершенного знания не достаточно для создания иск-ва; здесь необходимо умение

• 3) Искусство отличается от ремесла; искусство свободно, а ремесло - это работа, оплачиваемое иск-во

Даже в прекрасном искусстве  
всегда существует некое механист.,  
чему надлежит следовать по  
правилам, т.е. некое от школьного  
обучения. Гений может дать лишь  
богатый материал для произведений  
искусства, а его обработка и  
форма требуют воспитанного  
школой таланта.

Для создания произв. иск-ва  
требуется гений, для суждения  
о них - вкус.

Красота в природе - прекрасная  
вещь; красота в искусстве -  
прекрасное представление о вещи.  
Превосходство прекрасного иск-ва  
в том, что оно шире прекрасных  
вещей, кот. в природе уродливы.  
Лишь один вид уродства не пощип.  
этой правде - это уродство,  
вызывающее отвращение.

Вкус - дисциплина гения; он  
осуществляет руководство над гением.  
Если необходимо сам-то жертвовать,  
24/4 то жертв. можно свободой гения.

## II) О прекрасном искусстве Классификация искусств:

• 1) Механические (когда искусство для познания возможного предмета совершает только необход. действия, чтобы сделать его действительным)

• 2) Эстетические (когда непосред. цель искусства - вызвать чувство удовольствия):

• - приятные (их цель - только доставлять наслаждение ощущениям)

• - прекрасные (когда удовольствие служит познанию)

Прекрасное искусство должно быть настолько свободным от всякого принуждения правил, чтобы казаться продуктом природы. Оно должно быть лишено регламента, школьной строгости.

Прекрасное искусство - искусство гения. Гений - это талант (дар природы), кот. дает иск-ву правила = врожденная способность души, посредством кот. природа дает искусство правила.

Характерные черты гения:

• 1) Оригинальность: это талант создавать то, для чего не может быть дано определенного правила (а не умение создавать то, чему можно научиться, следуя определенным правилам.)

• 2) Продукты гения должны считаться образцом: они должны служить примером для подражания, т.е. руководством или правилом.

• 3) Гений сам не может объяснить, как он создает свои произведения: он дает правила подобно природе.

• 4) Посредством гения природа предписывает правила искусства, а не науке

Гений противопоставит духу подражания: его произведения служат образцом не для подражания, а для творческого подражания (если ученик гения тоже одаренный)



Эдмунд Берк. Прекрасное и возвышенное.

Понятие эстетического вкуса как способности восприятия и оценки красоты вошло в научный обиход еще в 17-ом веке. С начала 18-го века проблема вкуса стала предметом оживленной полемики среди эстетиков. Спор шел о том «существует ли хороший вкус. И если да, то в чем он состоит, от чего зависит.» преобладала та точка зрения. Согласно которой вкус считался естественной способностью человека чувствовать и понимать красоту, способностью. Которую можно развивать и совершенствовать. При этом одни выделяли рациональный момент, другие – подчеркивали чувственную эмоциональную природу вкуса

Берк был убежден, что, несмотря на разнообразие вкусов, существуют принципы вкуса, «настолько общие для всех, настолько обоснованные и определенные, что благодаря этому представляется возможность убедительно рассуждать о них.»

Берк углубил и развил сенсуалистическо-материалистическую интерпретацию вкуса, проникшую в английскую эстетику вместе с идеями Локка.

Согласно Берку, эстетический вкус имеет много общего с ощущениями, получаемыми органами чувств из внешнего мира. В особенности велико сходство между эстетическим вкусом и обычными вкусовыми ощущениями, поэтому не случайно для обозначения этих двух способностей используется одно и то же слово. Берк из этого сопоставления делает важный вывод: общее согласие людей не ограничивается физическим вкусом, оно распространяется и на «духовный», то есть эстетический вкус.

Чтобы доказать эту мысль, Берк разлагает сложную идею вкуса на ее составные части:

- Восприятие «первичных удовольствий», доставляемых «внешними чувствами» (зрением. Слухом)
- Восприятие «вторичных удовольствий», доставляемых воображением.
- «мыслительная способность» или способность рассуждать относительно эстетических объектов и переживаний

Общая идея: то, что мы обычно называем вкусом это «чувственность и рассудительность».

Он подчеркивает, что основу эстетического вкуса формируют внешние чувства, являющиеся великим источником всех наших идей. Строение же органов чувств одинаково у всех людей. И поэтому их способ восприятия объектов один и тот же.

Существенным компонентом вкуса является воображение. Оно толкуется Берком как особая творческая способность человеческого сознания, позволяющая не только представлять образы объектов, которые воспринимались в прошлом, но и по новому комбинировать эти образы. Воображение это «самое обширное владение удовольствия и неудовольствия», неразрывно связанное с аффектами и настроениями.

Различие вкусов Берк объясняет не различиями в принципах, которые «совершенно единообразны», а в степени, в которой эти принципы проявляются у разных людей. Разницу во вкусах обуславливает та или иная степень чувствительности и рассудительности.

Чувствительность в понимании Берка – это сложный комплекс психических состояний: ощущений, восприятий, эмоций. Ее недостаток или чрезмерная возбудимость губительны для эстетического вкуса.

Рассудительность помогает составить правильное мнение о прекрасном или же наоборот извратить наши понятия о красоте. Рассудительность – это способность ума делать выводы относительно материала, доставляемого органами чувств и воображением.

Задачей Берка является исследование причин эстетических переживаний, то есть объяснения того, почему одни чувственные качества вызывают идею возвышенного, а другие – идею прекрасного. Следуя материалистической традиции в философии, Берк выявляет действующую причину возвышенного и прекрасного, а не какую-либо иную. В своем произведении он высказывает идеи о том «каким образом боль может быть причиной восторга», «почему возвышенны видимые предметы, обладающие большими размерами», «почему темнота вызывает страх» и служит источником возвышенного и прекрасного

Берк грубо упрощает природы эстетических чувств и чисто физиологически объясняет возвышенное и прекрасное.

Различие между 2-мя идеями (возвышенное и прекрасного): возвышенное вызывает напряжение нервов, тогда как красота «расслабляет твердые части всего организма». Далее следует разъяснение, как и почему расслабляют гладкость, сладость и другие чувственные качества, лежащие в основе восприятия и переживания красоты, возбуждающие «любовь и удовлетворенность». Таким образом Берк доводил противопоставление возвышенного и прекрасного до анатомо-физиологического уровня и еще более оттенял этим контраст, существующий между ними.

Еще одна интересная идея!!! По мнению Берка между «духом» и телом существует коррелятивная связь. Ее смысл в том, что с одной стороны, «определенные свойства духа» вызывают «определенные изменения в теле», а с другой стороны, «определенные способности и свойства предметов» производят «изменения в духе». Получалось, что в эстетическом отношении объективная и субъективная стороны равноправны.

Главное внимание Берк обращал на исследование объективных источников возвышенного и прекрасного. Субъективная сторона рассматривалась им обычно как следствие или результат воздействия на органы чувств предметов внешнего мира, обладающих теми или иными качествами. Поэтому он был убежден, что существует «норма вкуса», общая всем людям, что эстетические восприятия чувства имеют объективную основу в окружающей нас действительности.

И еще одна идея!!!

Исследуя объективные и субъективные предпосылки эстетических переживаний, Берк неоднократно ссылаясь на Бога и провидение. В его воззрениях можно встретить и элементы деизма и ссылки на «достойную восхищения мудрость Бога», обнаруживающуюся в его творениях. И все же эти идеи не занимали определяющего значения.

В заключительной части Берк предлагает учение о словах. Создавая его, он опирался на положения Гоббса о языке как особой знаковой системе. Он выделяет три группы слов:

- «совокупные слова» (человек лошадь дерево)
- «простые абстрактные слова» (красный круглый)
- «составные абстрактные слова» (свобода, справедливость)

Основная его идея «слова могут воздействовать. Не возбуждая образов».

Интересно отношение к Берку со стороны Канта. В одной из своих работ «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного», Кант высказывал идеи весьма близкие идеям

Грация в теории и в искусстве

Эпоха Возрождения

Марсилио Фечино считал, что красота не может быть среди нас в количественной пропорции. Красоте присуще и такое свойство, как грация, т.е. гармония движения, которое у каждого человека сугубо индивидуально и не сводимо ни к каким количественным нормам.

Фиренцуола – сочинение «О красотах женщин» начала 16 конца 15 века. Грация, говорит он, «нечто иное, как некое сияние, которое возникает сокровенным путем от определенного сочетания некоторых частей тела друг с другом в законченной красоте или совершенстве и потому мы очень часто видим, что лицо, отдельные части его не имеют обычной меры красоты, излучают то сияние грации, о котором мы говорим.

А называется это слово – грация – *gratia*-, потому что она делает для нас милой-*grata*, т.е. дорогой ту, в которой сияет этот луч, в которой разлита эта сокровенная пропорция.

Испанец Леоне Эбрео, конец 15, начало 16 века. Ему принадлежит сочинение – Диалоги о любви(1501). Гармония представляет собой духовный вид красоты в человеке, она проявляется как красота одухотворенного тела или как грация. Грация у Леона Эбрео это высшая форма красоты, «красоты, которая радуется узнающую ее душу и побуждает к любви. Хорошая вещь или человек, в которых заключена эта грация прекрасны, но хорошее, не обладающее грацией, не прекрасно.

Бэкон, «О красоте»-очерк (его работа) Красота выражается в грации. Сущность красоты состоит в прелести движения.

Локк. В эстетике Локка отражается влияние ренессансного неоплатонизма, высшей формой проявления красоты в человеке Локк считает грацию. Его рассуждения на этот счет продолжают концепции Фечино, Феринцуоле, хотя вместе с тем грация получает в его истолковании более широкое значение. «Кто захочет исследовать, где источник той грации, которая всегда нравится, тот найдет, что она происходит из естественного соответствия между совершенным поступком и таким душевным настроением, которое может быть только одобрено как сообразное «с поводом к этому поступку». Таким образом, грация у Локка-это естественная красота. Она-проявление свободы в рамках этикета. Начиная с Локка понятие грации получает широкое распространение в этических и эстетических теориях просвещения. О грации пишет в знаменитых «Письмах к сыну» лорд Честерфильд, о моральной грации учат Шефт Сбери. От английской эстетики это понятие переходит в немецкую, где о нем пишет Лессинг и Шиллер. Лессинг в своем *Ложке* затрагивает понятие грации. Он подчеркивает ее динамический характер, связь с движением, поэтому он определяет ее как красоту в движении.

Поскольку с движением связана поэзия, а не живопись, постольку грация принадлежит к поэтическим формам выражения.

Шиллер. У него есть статья «О грации и достоинстве» (1793 г) Вслед за Лессингом Шиллер определяет грацию как красоту в движении, но не всякое движение грациозно. Иначе понятие расширилось бы до понятия красоты

вообще. Грация свойственна лишь произвольным движениям, отличающимся свободой и непреднамеренностью, тогда как всякое заученное движение лишено грации, искусственно.

«Грация всегда должна быть природою, т.е. чем то произвольным, и у грациозного человека не должно быть и вида, что бы осознает свою грациозность.

Шиллер ищет некое среднее состояние, в котором были бы гармонически уравновешенные чувства и долг, свобода и необходимость, красота и нравственность. Это среднее состояние Шиллер находит именно в грации. Именно в прекрасной душе гармонически сочетаются чувственность и разум, долг и склонности и грация есть ее выражение в явлении. Таким образом у Шиллера грация выступает как символ целостности личности, гармонии человеческой природы. Этим грация, как эстетическая категория, отличается от идеи достоинства личности, которая связана с господством моральной силы над инстинктом, духа над природой. Хотя грация и достоинство. Достоинства проявляются в разном, они взаимно обуславливают друг друга.

«Только от грации получает достоинство подтверждение и только от достоинства получает ценность грация». Разрабатывая учение о грации, Шиллер доказывает идею о единстве нравственной и эстетической культуры.

Прекрасное, как идея (Платон).

Платон- крупнейший греч философ, родоначальник идеализма в европейской философии. Ученик Сократа. + испытал влияние пифагорейцев, Гераклита, элеатов.

Платон- идеалист, и в основе всей его философии лежит представление о том, что все чувственные вещи, являясь преходящими, относительными, изменчивыми, лишены истинного существования. Образцом и причиной чувственных вещей Платон считал «идеи», которые вечны, неизменны и абсолютны. Платоновское учение об «идеях» получило широкое отражение и в его эстетике.

В диалогах, посвященных проблемам красоты и худ творчества, например в «Гиппии Большем», пользуясь методом сократической иронии. Платон опровергает мнение о том, прекрасное- это или полезное или пригодное, или красивое – напр красивая девушка. Определяя вопрос о том, что такое прекрасно и что такое прекрасное. Платон приходит к выводу: прекрасное это то, что не становится ни большим, ни меньшим, не возникает и не уничтожается, не становится прекрасным в одном месте и безобразным – в другом. Т.е. прекрасное – это «идея» красоты. В диалоге «Пир» Платон связывает красоту с любовью, высшей ступенью которой, по его мнению, является познание, то есть любовь к идеям.

Об искусстве:

Пл. разделял широко распротр. В античной эстетике представление о том, что искусство явл. подражанием(мимезисом). Но в противовес материалистической трактовке искусства как подражания природе Платон, будучи идеалистом, считал, что искусство должно подражать не преходящим и изменчивым чувственным вещам, а абсолютной красоте мира идей. Подражание чувственным вещам делает искусство бессцельным, т.к., отражая то, что само явл. тенью идей, оно само стонов. «тенью теней».( Платон очень низко оценивает живопись как искусство подражающее чувственным вещам) По отношению к истине у Пл. произведения искусства стоят на 3 месте.после произведений природы и продуктов ремесла.

Калокагатия – сочетание прекрасного и хорошего в человеке, совершенная добродетель.

### 3. ЦИЦЕРОН (1 в. до н.э.)

- образ красоты живет в уме художника;
- все прекрасное – порождение божественной воли;
- прямая связь истинной красоты и добродетели;
- красота есть порядок.

*«... в большинстве вещей сама природа устроила это невероятным образом <...> то самое, что содержит в себе величайшую пользу, как раз больше всего имеет или достоинства или часто даже прелести».*

*«... есть два рода красоты, из которых в одном – прелесть, в другом – достоинство, прелесть должны мы считать принадлежностью женской красоты, а достоинство – мужской».*

*«Колонны поддерживают храм и портик. Однако пользы они содержат не больше, чем достоинства. Этот самый фронтоны Капитолия и других зданий создала не прелесть, но сама необходимость. Однако, хотя и производился, каким образом должна была стекать вода с обеих частей крыши, за полезностью фронтона храма последовало его достоинство, так что, если бы даже на небе (где не может быть дождя) был построен Капитолий без фронтона, все равно бы оказалось, что он не имел бы никакого достоинства».*

*«Как красота привлекает наши взоры удачным соединением членов и услаждает тем, что все части согласуются между собой в некоей красоте, так и это украшение вызывает одобрение порядком, умеренностью и постоянством всего сказанного и сделанного».*

### 4. КАНТ (18 в.)

- наше отношение к прекрасному предмету бескорыстно и незаинтересованно;
- удовольствие «без понятия», которое мы получаем при эстетическом восприятии прекрасного предмета;
- прекрасный предмет воспринимается как целесообразный «без представления о цели»;
- предмет рассматривается «как предмет необходимого удовольствия»;
- духовная природа прекрасного – выделяет его из сферы утилитарного;

Сл-но, прекрасное бесполезно, но необходимо.

### 5. РЁСКИН (1819-1900)

*«Лекции об искусстве», (лек. 4 – отношение искусства к пользе)*

*«Сила искусства зависит от того, истинно ли оно и полезно ли; и как бы ни было оно приятно, чудесно и выразительно само по себе, оно все-таки будет искусством низшего разряда, если у него нет одной из двух главных целей: или выразить что-нибудь истинное, или украсить что-нибудь практически полезное. Оно никогда не может существовать обособленно само по себе; его существование только тогда оправдано, когда оно является орудием знания или украшением чего-нибудь полезного для жизни».*

### 6. БАУХАУЗ

Возник в 1919 году. В. Гропиус и О. Барнинг. Архитектурная и художественно-промышленная школа конструктивистского направления. Задача – «понять сущность искусства архитектуры, которая соответственно человеческой природе охватывала бы собой все проявления жизни».

*«Идея формообразования как единства материальной и духовной, технической, эстетической и художественной деятельности, как неотъемлемой части жизни, необходимой в каждом цивилизованном обществе».*

### 7. КОНСТРУКТИВИЗМ

Направление в советской худ. культуре 20х годов.

Прекрасно лишь то, что целесообразно, рационально, функционально оправданно, экономично.

Прекрасное как полезное (Сократ)

Прекрасное как моральное (Цицерон, Рёскин)

Прекрасное как функциональное. связь с бытом (Баухауз, конструктивизм)

Разделение прекрасного и полезного началось с Канта

### 42. Прекрасное и полезное. включая «золотое сечение»

Прекрасное как качество измеримое, пропорциональное, ритмическое, симметричное.

### 1. ПИФАГОРЕЙЦЫ

Учение о гармонии, которую они определяли как единство противоположностей. Такое определение гармонии базировалось в основном на количественных, числовых отношениях. «... красота... заключается не в соразмерности элементов, но в симметрии частей – очевидно, соразмерности пальца относительно пальца и всех их относительно локтя, и локтя относительно руки...»

*«красота тела заключается в симметрии частей»*

Пифагорейцы подошли к прекрасному с математической стороны, изучая соотношения тонов. Отношение октавы к основному тону равно 1:2, а октава для пифагорейцев – ярчайшее выражение гармонии. Красота невозможна без гармонии, а гармония – единство многообразного, согласие противоречивого. Там, где противоположности находятся в «соразмерной смеси», имеет место благо, здоровье человека (врач Алкмеон). Гармония – истинность бытия, созвучность космосу. Философско-эстетическое представление о мироздании: стихийно-жизнерадостная уверенность древних в том, что мир красив, что Вселенная – прекрасно звучащий оркестр.

### 2. АРИСТОТЕЛЬ

*«Прекрасное – и животное и всякая вещь, - состоящее из известных частей, должно не только иметь последние в порядке но и обладать не какою попало величиной: красота заключается в величине и порядке».*

Постижению прекрасного способствует математика. Принцип соразмерности человека и прекрасного предмета. Прекрасное – не слишком большое и не слишком малое. Красота как мера, а мера эта – человек.

Аристотель подчеркивал единство прекрасного и доброго, эстетического и этического. Прекрасное – доброе, которое приятно-тем, что оно благо.

### 3. ВИТРУВИЙ

*«... никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека».*

### 4. ЛУКА ПАЧОЛИ

Итальянский математик. Автор трактата «О божественной пропорции». *Правила «золотого деления» подчиняются все земные предметы, претендующие быть красивыми. 49*

**Золотое сечение** – геометрическое, математическое соотношение пропорций, при котором целое так относится к своей большей части, как большая к меньшей. Всякое тело, предмет, вещь, геометрическая фигура, отношение частей которых соответствуют такому делению, отличаются строгой пропорциональностью и производят наиболее приятное зрительное впечатление.

Формулируя правило золотого сечения в качестве непреложного закона архитектуры, скульптуры и живописи, многие теоретики и художники эпохи Возрождения пытались найти идеальную (абсолютную) основу искусства.

## ПЛАТОН

*«Прекрасное существует вечно, оно не уничтожается, не увеличивается, не убывает. Оно ни прекрасно здесь, ни безобразно там... ни прекрасно в одном отношении, ни безобразно в другом».*

Прекрасное как вечная идея, чуждая изменчивому миру вещей. Чувственные вещи – тени идей, идеи – неизменные духовные сущности, составляющие истинное бытие.

«Пир»

Сенсуалистическо-гедонистический подход: прекрасное – источник особого удовольствия. *«Прекрасное – приятное благодаря слуху и зрению»* (удовольствие, получаемое от пищи, питья, любовных утех – не прекрасное!!!). Прекрасное – удовольствие, которое полезно, а полезно то, чем производится добро. Платон, в отличие от Сократа, различает добро и красоту: *«ни благо не может быть прекрасным, ни прекрасное – благом, если только каждое из них не есть нечто иное».* *«Прекрасное – трудно»...*

«Гиппий Большой»

## ПЛОТИН

Источник элементарной красоты Плотин видит в бесконечных в своем разнообразии и извечно существующих идеях, действующих на косную и бесформенную материю. Форма – прекрасное.

#### СРЕДНИЕ ВЕКА

Концепция божественного происхождения красоты. Красота вещи есть одухотворенность ее Богом (Тертуллиан, Августин)

Прекрасное, красота не существуют вне их религиозной пользы.

Позднее Средневековье: красота реального мира, идея созерцания красоты Бога во всех его творениях (Фома Аквинский, Бонавентура).

### 49. Трагический герой по Аристотелю

Трагический герой НЕ должен быть:

- достойным человеком, переходящим от счастья к несчастью (отвратительно)
- порочным человеком, переходящим от несчастья к счастью (не тот жанр)
- негодным человеком, впадающим из счастья в несчастье (возбуждает человеколюбие, а не сострадание и страх...)

*«Сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх – перед несчастьем нам подобного».*

*«Таков тот, кто не отличается особенной добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастья, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся мужи из подобных родов».*

Судьба героя должна изменяться от счастья к несчастью не вследствие его порочности, но вследствие большой ошибки героя. Героя – скорее лучший, чем худший, но ему пришлось или перенести, или совершить ужасное. Совершать ужасное герой может как сознательно (например, Медея, убившая своих детей), так и не ведая всего ужаса (Эдип, убивший своего отца).

Характеры должны:

- обнаруживать благородное направление воли;
- соответствовать героям (женщина не должна иметь характер мужественный или грозный)
- быть правдоподобными
- быть последовательными.

Герой должен делать что-л. или из необходимости или по вероятности.

*«... трагедия есть изображение людей лучших»*

*«Должно подражать хорошим портретистам: они именно, давая изображение какого-либо лица и делая портреты похожими, в то же время изображают людей более красивыми. Так и поэт, изображая сердитых, легкомысленных или имеющих другие подобные черты характера, должен представлять таких людей благородными...»*

Трагический героя, с точки зрения Аристотеля, действует в русле необходимости и не в силах предотвратить неизбежное, но не необходимость влечет его к развязке, а он своими активными действиями осуществляет свою трагическую судьбу. Герой античной трагедии действует последовательно и идет до конца даже тогда, когда понимает неизбежность гибели. Он не обреченное существо, а именно герой, действующий свободно сообразно императивам своего «я», в рамках необходимости, продиктованной волей богов. Исход неизбежен, но важна борьба, агон...

Трагического героя Аристотеля можно сопоставить с трагическим героем эпохи романтизма (Шиллер). Смысл жизни романтического героя – противостояние вечному злу, которое его в результате губит. Однако борьба не бессмысленна, так как трагический героя не позволяет установить безраздельное господство зла на земле, создает оазисы надежды в пустыне, где царствует зло.

Гегель: трагический герой действует свободно, из потребности самоосуществления, сам выбирая направления и цели действий, невзирая на обстоятельства. Трагическая развязка заложена в самой личности. Сл-но, он несет в себе свою гибель.



## 52. Катарсис (в переводе с греческого – «очищение»)

### АРИСТОТЕЛЬ:

Катарсис – способность трагедии посредством страдания и страха очищать человека от страстей. Под страданием здесь следует понимать, прежде всего, сострадание к герою. Что касается страха, то под этим подразумевается страх за себя, опасение, чтобы не совершить той или иной ошибки и не попасть в подобное положение. Испытывая эти чувства, зритель в конце трагедии переживает катарсис, то есть очищение.

*«Поэтика»: «... трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных страстей».*

В понятие катарсиса Аристотель вкладывает моральный и эстетический смысл, оно означало для него полное просветление души человека. Цель трагедии – очищение чувств зрителя посредством страха и сострадания.

*«Политика»: «... те, кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода прочим аффектам, поскольку каждый такой аффект свойственен данному индивиду. ... получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением».*

### ДИСКУССИЯ ВОКРУГ ПОНЯТИЯ

Неясность этих формулировок породила множество интерпретаций.

Одни толкователи понимали катарсис как очищение страстей (от крайностей и чрезмерностей), другие – как очищение от страстей, т.е. их полное устранение.

Возрождение: этическое и гедонистическое понимание катарсиса.

Классицизм: рационалистический подход. Корнель считал, что трагедия показывает, как страсти приводят людей к несчастьям и учит человека сдерживать страсти.

Лессинг: катарсис, напротив, возбуждает страсти (повышение социальной активности человека как следствие, моральное действие трагедии, когда страсти превращаются в добродетельные наклонности)

Гете: катарсис как процесс восстановления разрушенной гармонии духовного мира человека с помощью искусства.

Гегель понимает катарсис в смысле облагораживающего воздействия трагедии на зрителя.

Э. Мюллер понимает катарсис как переход от неудовольствия к удовольствию.

Бернайс выдвигает иное толкование, отличное от версии Лессинга и Гегеля, согласно которому трагедия возбуждает аффекты в душах зрителей, но в конце концов приводит к разрядке их и этим доставляет наслаждение. Исцеление и очищение в медицинском смысле.

Целлер: катарсис как успокоение аффекта.

Выготский: разряд нервной энергии, произведение искусства вызывает противоположно направленные аффекты (см. *распечатку: Выготский Л.С. Искусство как катарсис*)

Всякое произведение включает в себе аффективное противоречие, приводя к их короткому замыканию и уничтожению.

Лосев о позиции Аристотеля: «Надо полагать, что под катарсисом Аристотель понимал воспитывающее воздействие трагедии на зрителей. Он придает большое значение мыслям, которые поэт хочет выразить в трагедии. По его мнению, эти мысли должны быть выражены через героев».

## 50. Состав трагедии по Аристотелю, трагическая вина (Гегель, Шеллинг, Бахтин). отличие от трагической ошибки Аристотеля.

Трагедия – подражание. *«... подражание производится в действии, ... первой по необходимости частью трагедии будет убранство, затем музыкальная часть и далее речь, так как в этом именно совершается подражание».*

*«... необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей... Части эти суть: фабула, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальная часть».*

*«Подражание действию есть фабула, то есть этой фабулой я разумею сочетание событий, под характерами – то, почему мы действующих лиц называем какими-нибудь, а под мыслью – то, в чем говорящие доказывают что-либо или просто высказывают свое мнение».*

1. Фабула. Самое важное – состав событий. Действие и фабула – цель трагедии (важнее всего).

*«... самое важное, чем трагедия увлекает душу, суть части фабулы – перипетии и узнавания».*

Фабула, согласно Аристотелю, должна включать в себя 3 части:

- *«Перипетия как сказано, есть перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости».*

- *«... узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе, или к вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии...».*

- *«... третью же часть составляет страдание... есть действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и тому подобное»...*

2. Характеры. см. о трагическом герое. *«... характер – это то, в чем обнаруживается направление воли...»*

3. Мысль. *«Это – умение говорить существенное и уместное, что составляет задачу политики и риторики...»*

4. Речь. *«... изъяснение посредством слов...»*

5. Музыка. *«...главнейшее украшение...»*

6. Зрелище. *«...хотя и увлекает душу, но лежит вне области искусства...»*

Состав трагедии: *«Пролог – целая часть трагедии до появления хора, эпизодий – целая часть трагедии между цельными песнями хора, эксод – целая часть трагедии, после которой нет песни хора; из хоровой же части парод – первая целая речь хора, стасим – хоровая песнь без аناпеста и трохея, а коммос – общая печальная песнь хора и актеров».*

Аристотель высоко ценил трагедию как вершину искусств. *«Трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастьем и злосчастьем».* Согласно Аристотелю, герой попадает в несчастье не в следствие собственной порочности, но из-за трагической ошибки (здесь см. вопрос по трагическому герою, идеальный пример – Эдип)

Гегель ж видел главной причиной трагической развязки то, что целью героя становится «стремление к абсолюту». Для Гегеля трагическое – результат взаимодействия трагического характера и трагедийных обстоятельств: как конкретных обстоятельств, складывающихся вокруг данного характера благодаря его активности, так и общих обстоятельств, существующих благодаря общей конкретно-исторической обстановке, порождаемой деятельностью человечества. Гегель считал, что герой в трагедии погибает по своей вине, так как решил бунтовать против веками устоявшегося миропорядка («трагическая вина»).

Шеллинг понимает трагедию как борьбу между свободой и необходимостью. *«Борьба свободы и необходимости в действительности происходит только там, где необходимость подтачивает самую волю и свобода оспаривается в ее собственной сфере».*

*«В этом заключается величайшая мысль и высшая победа свободы – добровольно нести наказание за неизбежное преступление, чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, проявляя свою волю».*

*«...то, что без вины виноватый добровольно принимает на себя наказание, составляет возвышенный момент в трагедии, и только этим свобода преображается в высшее тождество с необходимостью».*

Бахтин *«Трагическая вина сплоснь лежит в ценностном плане бытия-данности и имманентна судьбе героя; поэтому вина может быть совершенно вынесена за пределы сознания и знания героя в прошлое его рода; он мог совершить ее, не подозревая значения совешаемого; во всяком случае, вина – в бытии, как сила, а не впервые рождается в свободном нравственном сознании героя, он не сплоснь свободный индигатор вины, здесь чет выхода за пределы категории ценностного бытия».*

**Трагическое** - категория, характеризующая значительное разногласие между желаемым идеалом и реальными возможностями, в результате которого происходят мучительные страдания или смерть. Трагическое нацелено на вызов сострадания и участия. Данная категория характеризует разногласие между особо значимым содержанием и легкой формой, поверхностной формой. Содержание здесь оказывается явно преобладающим над формой.

Разновидностями трагического могут быть понятия патетического (трагическое с проявлением чувственного в виде плача, крика и т.д.), драматическое (преобладание страданий над смертью), героическое (акцент на особой значимости поступка) и др.

Трагическое характеризует переход гибели человека в воскресение, его скорби в радость. Оно связано с присутствием оптимизма, неизбежности победы доброго и светлого начал. Аристотель считал, что в трагедии осуществляется катарсис-процесс перехода негатива для человека в позитив. Если человек боится смерти в реальности, то страх в данном случае-негативная реакция. Искусство трагедии раскрывает перед боящимся человеком возможность не только бесстрашно умереть, но и умереть, создавая свою победу над смертью и переживая радость от нее. Ведь античная трагедия показывает человеку, что смерть ради других людей приносит возможность стать героем, а герой для греков-это тот, кто становится полубогом, получая бессмертие.

В философии проблема трагического тесно связана с нравственностью и смертью. Трагическое помогает человеку смириться с неизбежным после жизни. Трагическая смерть человека отличается тем, что раскрывает в нем добрые и прекрасные с позиций нравственности начала. С другой стороны трагическая смерть возможна только тогда, когда в обществе существует понятие человека как самоценности. Если человек живет в обществе, то его интересы должны совпадать с интересами людей, окружающих этого человека. Только в таком случае погибший герой находит продолжение жизни в обществе.

Существует культурная и историческая динамика понимания трагического. Буддистская традиция практически не имеет трагического в личном понимании, так как буддизм рассматривает смерть как продолжение жизни в иной форме. Грецкая (а, следовательно, и европейская традиция) рассматривает трагическое как героическое.

В средние века трагическое выступает как мученическое, так как в нем главным становится не акт смерти и ее мотив, а процесс предшествующий ей. Большое место в средневековом понимании трагического занимает момент сверхъестественного.

Возрождение рассматривает трагическое как столкновение человека с внешними для него обстоятельствами, названными роковыми. Трагедия - это итог проявления человеческой активности и проявления его воли.

В последующие эпохи трагическое характеризует разные проявления разлада человека и общества. Трагическое становится многообразным: тяжкие страдания и гибель человека; невосполнимость для человека и общества утраты отдельной личности; высшие проблемы бытия и смысл жизни; трагическая активность человека по отношению к противостоющим обстоятельствам; неразрешимые противоречия и т. д.

Трагическое - это категория характеризующая человеческие переживания с позиций общественной значимости, в ней проявляется социальность человека и ценность бытия отдельно взятой личности для конкретного общества.

### 53. Остроумие и его отношение к бессознательному.

Процессы, участвующие в изготовлении остроты сходны с процессами деятельности бессознательного. Мы знакомы со сновидением по фрагментарному воспоминанию. Это совокупность чувственных впечатлений, к которым примешаны мыслительные процессы. «Явное содержание сновидения» зачастую абсурдно и запутано, оно может быть понято как искаженная запись конкретных психических образований- «скрытых идей сновидения». Деятельность сновидения будет называться вся сумма преобразующих процессов, которые переводят скрытые идеи сновидения в явное сновидение. Именно с деятельностью сновидения связано то удивление, которое ранее вызвало в нас сновидение. Совокупность мыслей- дневной остаток- , сложившаяся но не исчерпанная в течении дня, превращается в сновидение и делается безвредным для сна. Дневной остаток должен обладать способностью к образованию желания, а оно позднее образует ядро сновидения.

У ребенка любое оставшееся о бодрствования желание способно вызвать сновидение, признаваемое осуществлением желания, у взрослого обязательным условием желания, вызвавшего сновидение, оказывается его неприемлемость для сознательного мышления.

Из психических процессов остроумия от нас скрыта как раз та часть, которую мы в праве сравнить с деятельностью сновидения, процесс образования остроты у первого лица- предсознательная мысль на какой-то момент подвергается бессознательной обработке, и ее результат тотчас усваивается сознательным восприятием.

Острота обладает еще одной особенностью, сочетающейся с нашим , ведущим происхождение от сновидения, пониманием деятельность остроумия. При образовании остроты чувствуют, что действуют иначе, чем принимая решения или выдвигая возражения. Острота обладает чрезвычайно выраженной особенностью невольной выдумки, ощущают нечто сравнимое с разрядом интеллектуального напряжения, одним махом является острота, почти всегда одновременно со своим словесным облачением. При образовании остроты последовательность мыслей обрывается на мгновение, после чего внезапно всплывает из бессознательного как острота.

Острота демонстрирует особый образ действия. Когда мы хотим, наша память ими не располагает, зато иной раз они появляются невольно, в тех местах наших рассуждений, где мы не понимаем их вторжения.

Характерные черты остроты, позволяющие отнести ее формирование в бессознательное : своеобразная краткость остроты. Она кажется нам скорее признаком бессознательной обработки. Краткость остроумия как и краткость сновидения- оба раза

она- результат сгущения. Ее созвучие- как локальная экономия, а удовольствие, вызываемое остротой, вывели из этой экономии. Первичной целью остроумия мы сочли достижения такого удовольствия от слов, которое в ходе интеллектуального развития было ограничено рассудочной критикой. Сгущения возникают автоматически, во время мыслительного процесса в бессознательном. Побудительные причины для погружения в бессознательное мы видим в том обстоятельстве, что там легко осуществляется сгущение, доставляющее удовольствие, так нужное остроте. Мышление на мгновение переносится на детскую ступень, чтобы тем самым вновь обрести детский источник удовольствия. Сновидение так же считают возвратом психической жизни на уровень эмбриона. Остроумие не создает подобно сновидению компромиссов и не ищет лазеек через цензуру, ограничиваясь выбором случаев, в которых эта игра или бессмыслица может оказаться дозволенной или глубокомысленной благодаря многозначности слов и многообразию логических связей. Ничто не отличает остроту от прочих психических образований лучше, чем эта ее двойственность и двуличность, и с этой стороны, авторы, выделив смысл в бессмыслице ближе всего подошли к познанию остроумия. Деятельность сновидения пользуется теми же средствами, что остроумие, но в их использовании переступает границы, соблюдаемые последним.

Среди технических приемов, свойственных остроумию и сновидению — изображение через противоположности и употребление нелепости. Первое принадлежит к сильно действующим приемам остроумия- «остроты-преувеличения». В этой связи стоит сказать об иронии. Ее суть состоит в высказывании противоположного тому, что намереваются сообщить человеку, но модуляцией голоса, жестами, стилистическими нюансами дают понять, что имеют ввиду нечто противоположное словам и применима только там, где другой человек готов услышать противоположное. Она позволяет легко обходить трудности прямого высказывания.

Нелепость в сновидении заменяет суждение «Это бессмыслица» в сновидческих идеях. Бессмыслица в остроте призвана служить тем же целям, это самоцель, так как намерение получить былое удовольствие от бессмыслицы принадлежит к побудительным мотивам деятельности остроумия

Существующая связь остроумия с бессознательным правомерна только для определенных категорий тенденциозного остроумия. Случаем образования остроты в бессознательном следует признать тот, где речь идет об обслуживании остроумием бессознательных или усиленных бессознательным тенденций, то есть о большинстве гнильных острот. Тогда бессознательная тенденция увлекает предсознательную мысль к себе в бессознательное, чтобы там ее преобразовать. А при тенденциозных остротах иногда

рода, при безобидных остротах и при шутках, эта влекущая сила пропадает, ставя, стало быть под вопрос связь остроумия с бессознательным.

Чтобы мысль могла стать остротой, необходим выбор среди возможных форм выражения, дабы была найдена именно та, которая принесет с собой удовольствие от слов. Этот выбор не затрагивает осознанное внимание.

Шутка пользуется всеми характерными приемами остроумия и выбирает такой словесный материал или сочетание мыслей, которые удовлетворяют требование добиться удовольствия и требования рассудочной критики.

Различно и социальное положение сновидения и шутки. Сновидение- асоциальный продукт, остается непонятым для личности и поэтому неинтересно для другого человека. Остроумие же – самый социальный из всех нацеленных на получение удовольствия видов психической деятельности. Оно должно быть связано условием удобопонятности и должно допускать лишь устранимое разумением участников искажение. Это далеко стоящие друг от друга пункты психологической системы. Сновидение- это желание, ставшее неузнаваемым, остроумие- это развившаяся игра, сновидение служит сокращению неудовольствия, остроумие- приобретению удовольствия.

Глава I  
Хогарт был прав  
в образной линии

В 1753 году английский художник Вильям Хогарт выдал книгу под названием «Анатомия красоты».

В этой книге доказывалось, что в основе всякой организованной формы лежит «прекрасная линия» — *beautifull line* — как он ее называл, «анатомическая линия» латинского S.

Клима эта никакого успеха не имела, и в дальнейшем писатель откинулся на нее по последованию.

Но вот proceeds ввести в линию лег со дня издания «Анатомия красоты», и нам приходится сейчас признать, что Хогарт, по существу, был прав в сам всегда считал себя правым), и дело в большой степени, чем предположително.

Отвергая эту линию относятся не только к «прекрасной» предмет — она обуславливает собой и линейное построение композиции (табл. XXVI—XXVII).

Привожу здесь, композиционные схемы, которые даны на основе этой линии, — призваны подтвердить это.

Но, вместо удивительного в том, что линия чаринского S была подделана в середине XVIII века, в основу расцвела рококо — этого переупрямого стили, изображением ледяной дождевой которого линиями можнообразно переобразовать ее формы.

Видно-просто линия может быть обнужена в основе в самых разных видах искусства XVII и XVIII столетий. В ледяной линии писателя — что так называемые формы «рококо», в любви — линии писки — «образов».

Характерна эта линия и для пронаследий самого Хогарта и современных ему художников, отчетливо выступает она в старом и древнем искусстве — в пластике эллинистической Греции, в искусстве Возрождения и в особенности XVII и XVIII веков.

Иллюстрируй свою теорию ссылками на живописные произведения, Хогарт ограничивает себя именно этим кругом наблюдений.

Однако внимательный анализ заставляет нас утверждать, что линия латинского S охватывает значительно более широкое и глубокое прошлое, в том числе и область древнерусского искусства, о котором Хогарт, разумеется, не имел ни малейшего представления.

Для изображения искусства латинского S оказывается универсальной.

Но для того чтобы разобраться в этом, нам придется рассмотреть один специфический момент живописного построения, уже неоднократно нами затронутый, — «вкручение» формы.

### Кручение формы

Динамическая зрительная позиция вызывает появление самых разнообразных живописных усложностей — микле из них чрезвычайно характерны и своеобразны. По своеобразию всех, несомненно, условности, связанные с моментом кручения форм, то есть совмещение двух различных движений — по часовой стрелке и против нее (табл. XXIV). Такая форма имеет свои особенности, как мы увидим далее, есть совершенно определенное указание на истинный здесь место момент трансформации и переход на прямую систему.

«Переходность» формы чрезвычайно характерна для живописи самых разных эпох, но особенно для древней живописи. Совершенно очевидно, что эта характерная особенность древнего искусства непосредственно связана с истинной активной построения, то есть с динамической зрительной позицией.

С тем сильнее динамика зрительной позиции, тем значительней углубляе построения или гра-

Схема I  
Хогарт был прав  
в образной линии

целительные движения, сообщаемые изображением той форме. В результате этих сдвигов отдельные положения формы в пространстве (фас, профили), зрительно разобщенные, «отрываются» друг от друга, читаются раздельно, и каждый элемент формы, будучи до некоторой степени «уплощенным», сливается с изображением той плоскостью и создает впечатление статичности. Таким образом, динамика зрительной позиции уживается с характером статики древней формы, и при этом одно другому не исключает. Более того, чем непоправимее представляется изображение, тем сильнее вращательный сдвиг, убедительным примером в этом отношении является изображение человека в египетском искусстве. Здесь угловые повороты формы достигают 90 градусов. Причем, как это в свое время показал проф. Миллберг<sup>1)</sup>, происходит двойной поворот формы: голова повернута в профиль, плечи изображены фронтально, а торс опять в профиль. Этот вторичный поворот формы долгое время оставался незамеченным, так как профильные линии спины и груди, разведенные до ширины фронтально изображенных плеч, создавали видимость торса, показанного en face. Но это не так: торс изображался не en face, а в профиль, и в пользу этого говорит то характерное обстоятельство, что изображается только одна грудь. )

Но спрашивается, зачем было подчеркивать изображение человеческой фигуры такому кручению, естественно ли это? Вправе ли мы отнести такие повороты за счет самостоятельных

Условные обозначения в чертежах:

⊙ точная схема

⊙ точка зрения

— зрительная ось

..... зрительно-световой луч в системе отрицательной перспективы

— зрительная ось

..... зрительно-световой луч в системе положительной перспективы (наклонность зрительного плана)

<sup>1)</sup> Д. Миллберг, Старый предисловие. К вопросу об изображении человеческой фигуры в египетском искусстве, М., 1916.



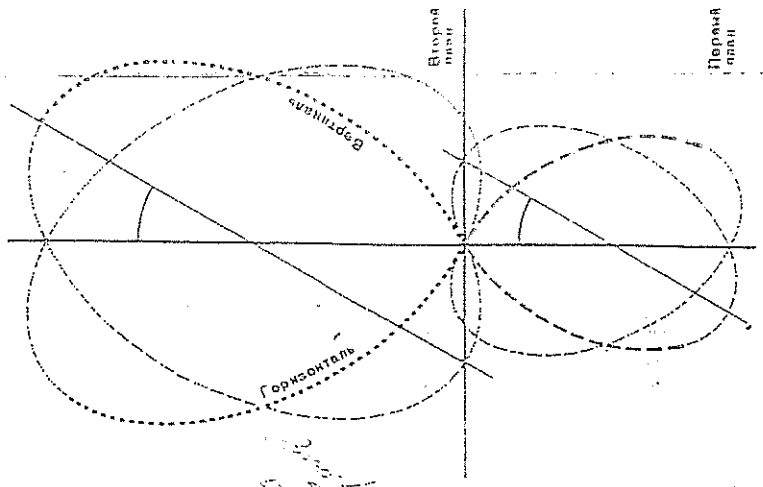


Рис. 41

Образование S-образной линии  
Элементы суженных полей зрения внутреннего и внешнего  
Плоскости суженных полей зрения переходят один в другой и поля  
повернутости на 180° одной системы по отношению к другой  
желают стороны, обуславливая возмозможные линии зрения  
S-образных линий. Это перелом композиционная форма неволеи-  
ной композиции, ее живописный модуль

### S-образные формы

Процесс кручения или отражения в двух взаимно перпендикулярных зеркалах поворачивает себе решительно все элементы живописного произведения, в том числе и эллипсоидную форму поля зрения — она отражается в две перевернутой S-образные формы с наклоном вправо и влево (рис. 41) <sup>64</sup>.

Коснувшись вертикальной оси вращения, процесс отражения заключается в системе горизонтальной зеркальности.

Это сфера первого плана. Формы, здесь образующиеся, самостоятельного значения не имеют — они лишь отрицательный след второго плана и показываются в сокращенных масштабах.

Этны же объясняются, почему нижняя часть латинского S бывает всегда меньше верхней. Как мы увидим из дальнейшего, пара перевернутых S-образных линий является линейной основой композиционных форм.

Иногда лучше усилить себе понимание S-образной линии, мы вспомним некоторые детали системы активного пространства.

Линия латинского S

Напомним себе зрительное-пространственное соотношение — это контрольный поворотный артефакт, имеющий общую ось и ограниченный по ширине «малой» и «большой».

Эти наклоны, поворачиваясь и силу того, что пространство системы живописного произведения никогда не достигает полной устойчивости. Полная устойчивость пространства живописного произведения неустойчива. В условиях предельно расцененной позиции поле зрения, расширяясь и теряя свою двухмерность, обращается в вертикальную или горизонтальную линию. Изобразительные возможности исчезают. Сохраняется лишь штихет не вполне подобранной плоскости.

Но для западного искусства XV—XVI веков перекрученная форма лодки или корабля — явление чрезвычайно распространённое.

Встречается оно даже в пространственности почти илюзионно-глубокой, например у Калло в офорт «Новый мост», что несколько неожиданно и может быть понято как штихетное для барокко проливание «регенерации» пространственно-временной системы. Однако случаи с лодкой Калло нужно рассматривать как исключение.

Далее, в системе XVIII и тем более XIX века такое движение становится невозможным.

Во всех этих случаях вращательный сдвиг объединяется с самостоятельным движением самого предмета.

Зритель, кручение форм — прямое следствие динамического, активного пространства. Напомним, что зритель, в себя змизнутого пространства живописного произведения находится внутри системы, он наш, вивави, наш взоры с ним встречается. Чтобы начать смотреть его глазами, то есть воспринимать живописную форму, нужно повернуть систему пространства в нашу сторону на 180 градусов; этот процесс мы назвали «трансформацией».

Но так как система эта в себе замкнута, для этого требуется не одна ось вращения, а две взаимно перпендикулярные, осями что равносильно отражению, в двух взаимно перпендикулярных зеркалах (рис. 23) <sup>65</sup>.

Любая форма, повернувшись такому отражению, приобретает «спрежуренный» характер.

Иначе говоря, несколько первый план повернут на 180° относительно второго плана, происходит трансформация и обмен сторон той части эллипса (эллипсоидного поля зрения), который приходится на первый план (рис. 41).

изменений человеческой фигуры, и особенности, она изображалась фараон, который пребывал, не думать, в торжественной неподвижности, или суживающей его силу?

Есть еще несколько живописных примеров. На фреске XII века Успенского собора по-прежнему изображен трубный ангел. Его торс, вращаясь, вращает и бедра, и противоположную сторону — вращает там и другие, пожеланием — вращает в 180 градусов (табл. XXIV, в).

В краеведческом музее Переяславля-Залеского находится икона «Петра и Павла», по-прежнему, первой четверти XV века. Но тонкости и сравнительно своего колорита произведение это можно назвать пожеланием и пожеланием близости к самому Рублену. Вспомогательный процесс ивращения головы Павла и Петра, вращаясь как бы в профиле, в том же направлении, в том же направлении, что лицо Павла дано фронтально, то есть осуществил вращательный сдвиг на 180 градусов.

Обратна еще внимание на «трактовку» горы в иконе «Вход в Иерусалим» (табл. XXIV, г). Ее форма выдает момент кручения, однако в ее неподвижности сомневаться не приходится.

Удивительно кручение легко может быть обнаружено и в отношении различных архитектурных форм, предметов быта и т. д.

В других случаях вращательный сдвиг объясняется с самостоятельными движениями одного предмета — например, поворачивание корабля на волнах (табл. XXIV, б). И тогда невозможно бывает решить, где кончается одно движение и начинается другое. Даются два пожелания лодки или корабля, корма показана сверху, нос снизу.

Суммируя два эти положения, получаем эффект пожелания лодки на поверхности воды или кручение по горизонтальной оси.

В русском искусстве такая изобразительная условность почти не встречается. Редчайший случай подобной изобразительности мы находим в иконе Николая Чудотворца XVI века (табл. XXIV, б) и то здесь, по мнению специалистов, это усваивать заданное положение.

Все количество установок объединяется болевой установкой, определяющей собой пределы рамки. Внешний слух этой установкой обусловливает то, что обычно называют первым планом. Внутренний слух, или, вернее, внутренние слухи, установкой определяют всю центральную часть композиции или весь второй план.

Благодаря разграниченности зрительной позиции зритель воспринимает зрительный контур того и другого плана рассматривает на дне картины элементы композиции, которые под некоторым углом воспринимаются с изобразительной плоскостью. Благодаря этому поля зрения становятся уже и круче, в эллиптической форме. Они образуются как в сфере второго, так и в сфере первого плана с той лишь разницей, что в первом плане они несильно уменьшены, а во втором — соответственно мере того и другого плана.

Вспомогательный элемент зрительной установки — это соотношение частей одного целого. Так, при изображении и поля зрения того и другого плана. В силу этого элементы эллиптической формы поля зрения того и другого плана в основном переходят один в другое и, меняя сторону — правую — левую, образуют линию, называемую латинского S — основной формальной модуль всех композиционных построений.

Установки формы латинского S

Чем сильнее пространственная активность, тем резче выражены пространственные характеристики первого и второго плана, тем труднее

Тот и другой план устанавливаются взаимно поперек на 180°.

переход из одной системы в другую. Эти объяснения являются слабым развитием первого плана в сфере активного пространства древнего и древнейшего искусства. Наоборот, по мере углубления пространства, то есть углубления его активности, переход этот облегчается, это обусловливает более свободное развитие первого плана — в связи с чем размеры его увеличиваются.

Это определенным образом влияет на пропорции латинского S<sup>9</sup>, так как его верхняя и нижняя части соответственно развиваются в сфере второго и первого плана (рис. 41).

Далее замечаем следующее: с утратой пространственной активности расщепление зрительной позиции сокращается — эллипсизация формы поля зрения все более и более приближается к форме круга, и такая округлость сообщается характеру латинского S. Одновременно с этим увеличивается отклонение поля зрения от вертикально-горизонтальных осей композиции — к такому выводу мы приходим на основе следующих наблюдений: форма древнего и древнейшего искусства носит прямоугольный характер, древний художник в той или иной мере лишил возможность изображать наклоны — такая возможность является лишь значительно позднее, характерна для областей пространства, теряющих свою активность (например, барокко).

Наклон поля зрения обусловливает латинскую форму латинского S. Таким образом, в характере латинского S<sup>9</sup> нужно различать три момента: 1) отношение

<sup>9</sup> Условно можно принять, такое соотношение: меньшая ось эллиптической формы поля зрения второго плана равна большей оси той же формы, размещенной в первом плане (рис. 41).

В силу начавшегося процесса слияния установок границы поля зрения начинают как бы расплываться, композиционная линия проявляется не столь резко, теряя свое непосредственное воздействие на форму.

Первый план постепенно ширится в своих пределах, вызывая соответственное увеличение нижней части латинского S.

Все это приводит к образованию линии латинского S более округлого характера — более «сочной» по отношению к форме (рис. 42, г).

Эволюция латинской формы отражает изменение пространственного порядка.

Попытаемся представить себе картину изменений.

Начнем с композиции в системе малой формы — древнерусского искусства, с иконы типа «Избранные святые».

Композиция строится на вертикальном взаимно перпендикулярных линиях — это вертикаль, определяющая позу прямо стоящих фигур, и горизонталь, обуславливающая поверхность земли, на которой изображены поставлены.

Положение фигур, выписанных в раму почти «в упор», говорит о материалности, о материи, заключенной собой все «до краев» (см. стр. 70—71).

На то же указывает строгая фронтальность изображения. Изображения статуи и даны в пространстве малой глубины. Следовательно, зрительная позиция здесь сильнейшим образом расплывлена и обуславливает поля зрения резко вытянутой формы и почти лишены колебаний.

<sup>9</sup> Положение в  $\frac{3}{4}$ , как переходное, совпадает бы с латинским.

величины его верхней и нижней части, 2) вытянутость или округлость его формы и 3) степень наклона верхней и нижней его части.

Все эти три формальных момента, определяющие характер и степень выраженности изгиба латинского S, зависят от той или иной активности пространства, зависят от величины расщепления зрительной позиции.

Далее мы рассмотрим это подробнее в связи с эволюцией живописных приемов.

Итак, линия латинского S образуется как бы некоторый первичный конструктивный элемент, «живописный модуль» всего разнообразия и всей сложности композиционных систем. Форма этой линии изменчива и зависит от характера пространства, в котором она возникает (рис. 42).

В сфере малой глубины линии латинского S характеризует вытянутой формой — следствие сильно расщепленной позиции — и почти без наклона (как как система крайне напряжена). Нижняя часть S-образной линии здесь незначительных размеров, в соответствии с первым планом, слабо развитым в этой сфере изображении.

В пространстве более глубоком начинает обозначаться «деградация» системы. Расщепленность позиции сокращается — эллипсизация поля зрения приобретает поэтому более округлый характер. Вместе с тем система постепенно теряет свою выраженность или активность — плоскость колеблется зрительной позиции сильно отклоняется от вертикально-горизонтальных осей. Следовательно, возрастает и колебания поля зрения — в сфере углубляющейся пространственности Возрождения их наклоны приближаются к 45 градусам. Это значит, что соответствующие латинские осевые эллипсы стали почти под углом в 90 градусов.

Такое положение существует — оно определяет композиционный прием, в котором формы противопоставляются, как пространственные — культурно друг другу. Прием этот, в особенности характерный для искусства позднего Возрождения и барокко, так и называется приемом «противоположения» — «контрастность».

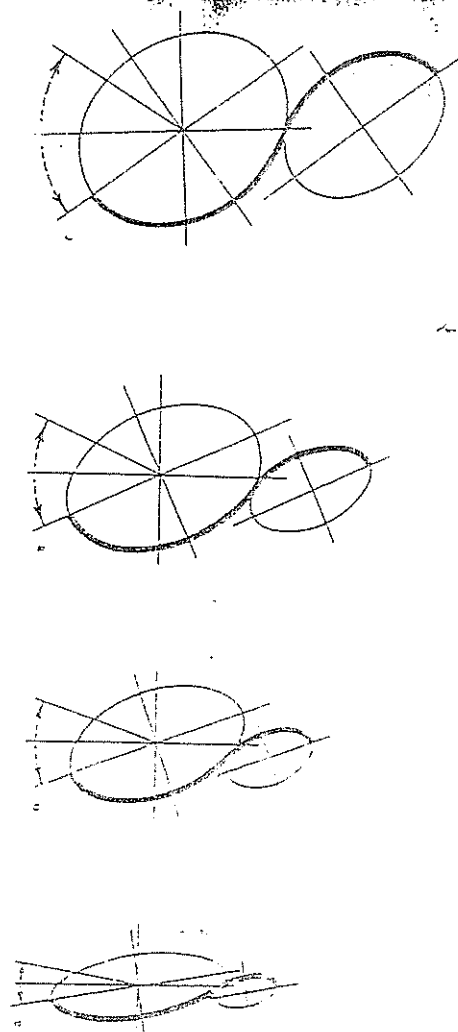


Рис. 12  
Изображения S-образных линий  
а) — первоначальное изображение S-образной линии, представляющее собой круг с вертикальной осью симметрии; б) — S-образная линия, образованная линией, симметричной относительно вертикальной оси; в) — S-образная линия, образованная линией, симметричной относительно вертикальной оси; г) — S-образная линия, образованная линией, симметричной относительно вертикальной оси.

Отсюда «прямоугольный» характер композиционного построения — прямое, отвесное положение фигур, горизонтально очерченная линия земли. Фигуры даны несколько изопривално и уравнены в своих размерах. Следовательно, равномасштабны были зрительные установки и композиционные линии, ими образованные. Число фигур ограничено, и поставлены они на больших интервалах.

Все это связано с организационной простотностью системы в этой сфере изображения. Возьмем какую-нибудь другую композицию той же сферы изображения, но несколько большей глубины, например, уже знакомую нам икону «Усекновение главы Иоанна Предтечи» (табл. XVIII, в).

Прежде всего характерно само пейзажное построение — оно явно подчинено линии изгиба — возмущенная часть, выпуклый шипик первый план. Таким образом, поверхность горы обозначает линию лавинного S. Но еще интереснее изображение фигур. Их «прямоугольность» бросается в глаза. Допускаются либо вертикальные, либо горизонтальные положения — промежуточные отсутствуют.

Пронсходит это в силу того, что поля зрения резко вытянутой формы, слабо отклоняясь от вертикально-горизонтальных осей, оставляют промежуток между ними пространством незаполненным. Эти образовавшиеся пустоты в живописном построении — линиях — художника возможности — обрамлять наклонные положения — отсюда как бы «ломкость» движений и прямоугольный характер формы.

Такая особенность живописного приема свойственна данной сфере изображения — будь то древнерусская, византийская, восточная живопись или детский рисунок (табл. XXV).

Наряду с тем, что эта особенность — явление чрезвычайно устойчивое: совершенно поодиночке прямоугольность форм, уже в качестве некоторого живописного «тавтозма», выявляется и гораздо позднее — в простотности доисторично глубокой — у Гоэи и нашего Ренессанса, то есть в начале XIX века.

После эпохи малой глубины обозначается постепенная утрата пространственной активности. Это, однако, вовсе не говорит о понижении качества формы, — освобождаясь от чрезмерной условности, форма становится объективнее, выигрывает в смысле реализма — это надо подчеркнуть. Таково искусство Возрождения и в лучших своих представителях искусство барокко.

В связи с углублением (выпрямлением) пространственной системы можно назвать целый ряд условностей формы, проявление которых ощущается все слабее и слабее. Постепенно исчезают:

1. Принцип фронтальности (суммированная ось конуса получает возможность наклона).
2. Принцип уравнивания размеров (в пространстве, термометром однородности своей глубины, скрадывается подобие установок).
3. Дробность установок (подобие установок скрадывается — это приподит и их слианию).
4. Перегруженный характер формы (сокращается развращенность граней изображения).

В этом процессе эпоха барокко занимает особое место. Напряжение системы дает выразительность, вспыхивает, былал энергия, условной формы, достигая нередко парадоксального своего выражения.

Бесследно исчезает, однако, привычка фронтальности, он заменяется ему противоположной: принципом — ракурсом изобразительной формы и в связи с этим делается ударение на глубину, пространственного изображения. Не случайно именно в XVII веке развивается пейзажное искусство как самостоятельный вид живописи. Зато с особой силой обозначается «перегрученность» характер формы — угловатые, позорные формы между отделанными ее полужесткими превращают иной раз угол в 90 градусов — изображение у Рубенса, Калло и Маньяско напони много иногда движение какого-то голопокружительно танца.

Самая тонкая сторона XVII века берет свое значение. Может быть, даже переждать

Если коллиция больших размеров, художник прибегает к передвиганию фронту картины, работая над отдельными ее частями, затем по мере необходимости и вертикальные наклонные, это определяет дальнейшее сложение композиции. За эти следуют перевороты в образе линии, состоящие из элементов суровых, жестких, а иногда и вычурных, пространственной активности, тем теснее границы зрительных установок.

В целом выделяются горизонтальные и вертикальные ряды элементов S, и которых эти единичные линии скользят на выделенные интервалы друг от друга. Так создаются S-образные линии, стреловидные и извилистые. Благодаря такой последовательной увеличению зрительной интонации и выделению плана пространства, достигается изображение в линии (рис. 43).

Скос угла

Прав, как мы только что говорили, деление S-образных линий осуществляется по взаимно перпендикулярным осям живописного пространства.

Точки пересечения этих линий, зрительно объединяясь, образуют новую стадию композиционных форм — иерархическую S, она была названа сама линией латинского S.

Получается эффект, подобный «муару» — создается новый композиционный форма, которую можно было бы назвать «скосом угла».

Такая форма, живая, форма подчиняется двойному воздействию: при м о у л о г л о с т и и т а к о ж е б у д е т р а з к о п р о т и в о р е ш и т е л ь н ы й х а р а к т е р ф о р м ы в о о б щ и н о с т и о т н о с и т с я к д р е н и р у с с к о й ж и в о п и с и.

Следует отметить на первоначальные и вместе с тем отвлечься сходящие в пространстве фигуры. Как они взаимодействуют, взаимодействовать в пространстве органические формы лица — невольно и чрезвычайно интуитивнейшим образом ли-

Это — вторая стадия развития живописной формы (рис. 43). В соответствии с упрощенными или усложненными характером латинского S скос угла полагается различным по сложности своего строения (табл. XXVIII—XXIX).

Наиболее упрощенная форма скоса угла — это прямая, наклон которой повторяет наклон диагонали данной композиции. (Это характерно как для живописи малой глубины, так и для детских рисунков.)

Далее, по мере углубления пространства, строение скоса усложняется. Наклонная линия надламывается, на месте наклона намечается как бы ядро скоса и появляются волнообразные линии, «обтекание» это ядро (рис. 43).

В особенности четко выступает строение скосов в древнерусской живописи — это так называемый «небесный сегмент», поинвизицией и верхний правый или левый угол композиции. Здесь в пространстве малой глубины строение скоса облекается в символическую форму (табл. XXVIII, в, б).

Тот же скос в искусстве Возрождения приобретает реализмический характер. Он обозначается, например, в виде двух драпировок, справа и слева флангирующих композицию (например, в «Сикстинской мадонне» Рафаэля), — прием совершенно декоративный.

В живописи, близкой импозитивизму, обозначается дальнейшее усложнение: ядро скоса разделяется на две части. Как композиционный форма, ядро скоса встречается решительно всюду:

лины, вертикальная скелетная линия с контуром рта. Такой прием встречается в Византии, античности и древнерусской живописи (см., например, иллюстрацию на табл. X).

На каком же расстоянии следует в этих рядах линии латинского S? По-видимому, это определяется степенью притяжения к лучу и его зрительного направления. Чем сильнее притяжение, тем прояснится между линиями S значительнее, наоборот — в пространстве слабей интонации латинского S соединяются на близких расстояниях друг от друга.

Глава I  
Холст, был прав  
S-образная линия

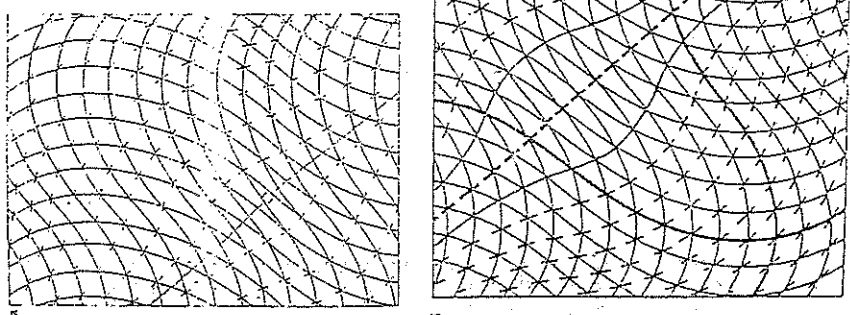


Рис. 43  
Линия переворачивания горизонтальных и вертикальных рядов S-образных линий, стремилась к «небесному» углу, зрительно объединяясь, создает композиционную форму «скоса угла»

1. 8. Л. Искан

Нюансы два скоса обычно даются формой какого-либо круглого предмета — столбика на полу сосуда, тарелки и пр. — или целого ряда предметов, группирующихся в кружок (табл. XXVIII, д, е, ж).

В пейзаже это канал-нивуль соответствующая пейзажная форма — например, круглое луговое дерево, как мы это видим у Рейсдала. То же дерево своим положением обуславливает наклон скоса угла.

Ядра двух верхних скосов обозначаются в пространстве малой глубины условно-символическими изображениями солнца или луны, а в пространстве более глубоком — реалистически — просветом между ветвями деревьев, формой облаков, легкой птицей и т. д.

Ядро скоса придает композиции устойчивость, задерживает наш взор в пределах рамки, закрепляет композицию, оно как бы ставит точку в конце живописной фразы.

Композиционный диагональ

Далее происходит следующее усложнение композиционной формы — все по тому же принципу: точки пересечения композиционных линий зрительно объединяются — в данном случае объединяются точки пересечения линий двух скосов.

Следующая, третья стадия развития композиционной формы — это скрепление двух парно взятых скосов. Парно могут быть взяты смежные, протинающиеся скосы, или: скосы всех четырех углов композиции.

Важно заметить, что, несмотря на все эти возможности симметрических построений, очень часто живопись обретает симметрию. Это обычно достигается тем, что живописная форма, симметрически построения, прерывается, соединяется с живописными формами, вовсе лишёнными изобразительного обличья, губ, губы и т. д.

Первоначальная композиционная система складывается метрично. Это обуславливает характер органов линии, раскрывает большую возможность для проявления живописной эмоции.