



Рис. 44
Деление на параллельных сферах обусловливает сложную композицию

Для противоположных скосов обуславливают сложившие композиционной диагонали — линии, давно известной и покустиваниями (классическим примером локальной композиции может служить знаменитая картина Тинторетто «Битва сн. Михайла с сатаной» из Фрезенской галереи). К этой композиционной форме относятся целая система разнообразных линий, принадлежащих строгого тою и другого скоса (рис. 44).

Цереобразная композиция

К одному из наиболее распространенных видов композиций принадлежит композиция, которая по характеру своих линий могла бы быть названа «фигуральной». Композиция эта — результат взаимного пересечения линий двух смежных скосов, они могут быть построены от любой из сторон композиции (табл. XXX) ⁶⁵.

Стрелковидные двух смежных скосов создает характерную полукруглую форму сегмента с кривообразно выходящими от нее линиями (табл. XXX). Такой сегмент показывается иногда с пидеями.

В иконичеи, если построение идет от верха композиции, этот наклон выражается в традиционной форме «вдохма» ⁶⁶. Между тем стрелковидные двух смежных смежных скосов угла образует построение иконной формы, так называемой «стандартной» (табл. XXX, и) ⁶⁷.

В классической композиции, построенной к одной из боковых сторон, форма сегмента обычно становится с такой историческою или мифоло-

гическою скосы зает вать, зает не только в углах, но и в любой части композиции. Это относится и вообще ко всем линиям композиционных форм.

«Вдохма» или «стандартная» форма между двумя смежными с целью зает в о гонца. Мыслью — зает зает в о гонца. Мыслью — зает зает в о гонца.

логического героя: у декоративно поставленной фигуры, почти как правило, одна нога бывает ослаблена в коленке, и небольшой ее шаг выражает надлом композиционной линии.

Сначала композиционная форма определяется линиями скосов, далее — точками их взаимного пересечения.

Дугообразная композиция

Наконец, может быть рассмотрена композиционная форма, образованная скрещиванием всех четырех скосов, то есть скосов всех четырех углов композиции. В результате получается система дугообразных линий, в которой обычно преобладают большие, многофигурные композиции (табл. XXX — XXXI).

Может быть и следующее усложнение «мушкетера», уже четвертой стадии развития композиционной формы.

Это заметно, например, в «Стратим суде» Микеланджело (табл. XXXI, и).

Усложненно композиционной системы

Передо одна стадия развития композиционной формы просвечивает из-под другой, и такой переход к другой композиционной системе, как мы только что отметили, выражается в надломе композиционной линии.

Наплывы и просветивания одной линейной системы из-под другой создают бесконечное множество композиционных вариантов, из которых художнику предлагается выбрать то, что полнее всего отпечатывает характер задуманного им образа. Это создает неограниченные возможности в смысле их вариаций и усложнений.

Особенно интересны в этом отношении композиции «всереобразные».

Некоторые линии смежных скосов (вторая стадия развития) скрещиваются: другие линии получают в результате зрительного объединения точек пересечения (третья стадия)

не капиталовладелец в России» В. П. Ленин для анализа этого процесса на примере Седельникова Лоджарского и Крайнего сельского кооперативного промысла, поощряла создание таких не менее «духовно-экономических» промыслов, поощряла. После Октябрьской революции были приняты меры, направленные на возрождение П. н. х. *Ленинградский* считал это одной из первоочередных задач культурной политики. В 1917—1918 гг. созданы П. н. х. были организованы на базе артелей. К 30-м гг. объем их худож. продукции значительно возрос. Сохраняя структуру артели, в дальнейшем она развивалась в рамках артели-цеховой кооперации, а в 1965 г. вошла в систему местной промышленности. Однако промышленная система, не соответствующая творческой структуре П. н. х., сковывала их худож. развитие. Привидею в 1974 г. постановлением ЦК КПС.С.О. нарельных художественных промыслов, др. решения наметили пути дальнейшего развития национальной творческой, углубления его как части худож. культуры об на.

ПРОЗРЕЩИЯ (лат. *prohibeo* — запрещать) — задержание творческой энергии творческой или творческой энергии в искусстве. Учение о П. возмужает в практике измерения (асерия, фут, локоть, сажень), примененной к эстетическому делу (не позднее XXX в. до н. э. в Египте). Разработка эстетических основ теории П. традиционна примененная ифратерия, связанным категорией *красота* и *гармония* через П. Прозрещенность, соразмерность, предмет считался в период античности одним из обязательных условий создания статуи, к-рой была названа *Канон* и в П. к-рой представляли образ совершенного человеческого тела (*Канон*). В эпоху Возрождения эстетическое осмысление П. связано с развитием *архитектуры* и естествознания. Разработка учения о П. принадлежат Иезуитам французского Д. Паччиани, иезуитскому понятию *золотого сечения*, *Ариотто да Ванна*, подчеркивавшего, что сфера проразрешения лица злато-

в ряде статей П. привлекает фольклорный материал и типологические сопоставления с архетипическими образами для объяснения мифологических сюжетов древн. литературы в частности, мифа об Эдипе). Предожение им истолкования ритуального смеха над смертью окаянло влияние на разработку эстетической теории *карнавала*. Представил интерес курс лекций П. по эстетике смешного и комического, исследование о мотиве эмеборства и *исобразительном искусстве* Ладогов в сопоставлении с фольклорными стихами. Соч. П.: Исторические корни волищеской сказки (1946), «Русский героический эпос» (1965), посмертно опубликованы «Фольклор и действительность» (1976), «Проблема комизма и смеха» (1976).

ПРОСВЕЩЕНИЯ ЭСТЕТИКА — эстетические воззрения представителей европ. идейного движения (XVIII — начало XIX в.), отличающегося антифеодалной направленностью и политическим назначением П. Просветителей отличалось безразличием к миру человека, критика религиозного мракобесия, надежда на гармонизацию общества через П. людей, развитие их творческого потенциала. Идеями Свобода, Равенства, Братства и Мира определяли интерес западноевроп. просветителей к категориям красоты, *гармония*, эстетического вкуса, проблемам *искусства*. П. э. носила наступательный и демократический характер, борясь с разном рода элитаризмом (*Элитарное искусство*) и героническим (*Гедонизм в искусстве*) взглядами на искусство, утверждая в нем антифеодалные нравственные идеалы. В Западной Европе П. развилась в различные буржуазные и аристократич. и Англии, кинун буржуазной революции во Франции, феодальная раздробленность в Германии, и его представители придерживались разных философских ориентаций (первый англ. просветитель *Шефферс* — идеалист, такие деятели фр. П., как *Лидро*, К. А. Гельветий — материалисты). Но всех их объединяло общее понимание человека как естественного, разделенного богатством и рациональным, и чувственными

способностей. Большое место в П. э. занимало учение о красоте, поиск ее объективных оснований. «Красота состоит в многообразии единства», писал *Вольфганг Кельман*. Качество, «наличие в гармоническом... предмета преобладающих, неслучайно Теоретик изобразительного искусства *Хогерт* обнаруживал это качество в волнистой линии. Но все просветители сходились в том, что объективные основания красоты открываются только активно стремляющемуся к ней человеку, порождению и интеллектом и эмоциями. Не случайно именно П. э. поднимает проблему не только объективности, но и субъективности характера эстетического суждения (*Суждение эстетическое*). Намеченная *Багдартемом*, эта проблема разрабатывается затем *Кантоном*, предельно остро, как отношение *Юмом*. Категория *гармония* становится в П. э. не только показателем целостности и упорядоченности природы, искусства, но и характеристикой различного рационального и эволюционного начала в человеке, обеспечивая возможность единства социальных антагонизмов. Очень важная для П. э. категория эстетического вкуса различается от обожания истинности вкуса разномом у П. К. Гегелера («Книга о немецком стихотворстве», 1751) в анализе его психологических механизмов у Юма («О норме вкуса», 1739—40) и выделению характеристик, делающих вкус субъекта подлинно эстетическим, у *Канта* («Критика способности суждения», 1790). Фр. просветители подчеркивали социальную обусловленность эстетического вкуса, предлагали более демократическую его трактовку. Разнобога этой категории — златый вклад П. э. в развитие эстетической мысли Пек-во для просветителей — прежде всего средство утверждения антифеодалных нравственных идеалов естественного человека. Они поддерживали *сепаратизм* и *реализм* (живописец *Хогерт* и Ж. Б. Грёза, «женскую трагедию» в Германии и «слезливую комедию» во Франции, просветительский роман), к-рые несли новую мораль. Критику *академизма*, П. э. не чуждался па-

№ 11
 ГЛАВА IX
 О КОМПОЗИЦИИ
 С ВОЛНООБРАЗНОЙ
 ЛИНИЕЙ

Будь ли в каком-либо из домов существует комната, где бы мы не нашли волнообразной линии, употребленной тем или иным путем. Как незначителен был бы без них формы всех домашних предметов. Как просты и не орнаментальны были бы легкие украшения гарин-зов и каминов без волнообразия, впоследствии *S-образной линии*, кото-рая целиком состоит из волнообразных линий.

Хотя все виды волнообразных линий, если они правильно пользо-зованы, — декоративны, все же, строго говоря, существует лишь одна точная линия, которую следует называть *линией прассеты* и которая в шкале этих линий (рис. 49 табл. 1) помечена номером 4. Линии 5, 6, 7, будучи слишком вычурными, становятся громоздкими, неуклю-женными и обидными, как это показано на рисунке 50 таблица 1, где они линии применены в качестве ножек для стульев.

Буде более законченное представление о силе воздействия точной волнообразной линии и тех линий, которые отклоняются от нее, може-но получить, рассмотрим ряд корсетов (рис. 53 табл. 1). где номер 1 состоит из точных волнообразных линий и поэтому является корсетом самой лучшей формы. Каждый китовый ус в хоролном корсете должен быть изогнут подобным образом, ибо весь корсет, когда он ступит сзади, постоит является оболочкой разнообразного содержания, и его поверхность, несомненно, является красивой формой. Таким обра-зом, если мы проведем линию или продолжим тесьму от шнуровки кор-сета сзади, вокруг тела и вниз к мысу корсета спереди, то она образу-ет эту совершенную, точную замкнутую линию, которая была пока-зана на рисунке 26 таблица 1 обвивающей вокруг колуса. Именно поэтому все украшения, наклонно пересекающие тело, как, например, *ленты*, которые носят рыцари Подвязки, всегда красны и изящны. Номера 5, 6, 7 и 3, 2, 1 являются отклонением от нормы и в одном случае кажутся нам несущественными и обидными, а в другом неуклюжими и уродливыми. Причины же этого неприятного впечат-ления, после всего того, что уже было сказано, совершенно ясны че-ловку, обладающему минимальными способностями.

Однако нам следует принять во внимание, что корсет номер 2 луч-ше бы подошел хорошо сложенному мужчине, чем корсет номер 4. А корсет номер 4 лучше бы подошел хорошо сложенной женщине, чем корсет номер 2. Если же рассматривать их просто как предметы

качества. Собор св. Павла — один из наиболее благородных примеров, какой только можно привести, наименьшего применения каменного привлекательности здесь правна. Там мы можем увидеть наивысшее многообразие без путаницы, простоту без облаженности, величозие без вышурь, отчетливость без жесткости и величину без чрезмерности. Поэтому глаз получает сплошное наслаждение от чудесного многооб-разия всех его частей вместе взятых. Благородные, продуманные раз-меры некоторых из них вызывают смелые и отчетливые на остано-вках, в то время как более мелкие части внутри их исчезают. Пескони-ко же огромных, но на редкость удачных по своему расположению ча-стей, которые продолжают радовать глаз до тех пор, пока различим весь собор, являются неоспоримыми доказательствами превосходного мастерства сэра Кристофера Рена⁸, сиривершино считающегося коро-лем архитекторов.

Будь ли покажется спорным утверждение, что ионичский вид этого здания много совершеннее внешнего вида собора св. Петра в Риме. Внутренняя же отделка, хотя она парадна и величественна настолько, насколько это допускает наша религия, все же уступает роскоши, на-рядности и величозию собора св. Петра из-за его скульптур, росси-сл, так же как из-за превосходства его общей величины. Существует еще множество других очень красивых церковей работы того же архи-тектора, которые причудел в сердце города, но их купола и шпили воспринимаются внешне обычными так, чтобы на расстоянии их можно было видеть над всеми другими зданиями. Большое количество этих церк-вей, разбросанных по всему городу, украшает его и придает ему бога-тый, величественный вид; по этой причине формы их должны считаться особенно красивыми.

Среди этих церковей, а может быть, и среди других, находящихся в Европе, церковь св. Марии «с арками»⁹ выделяется изящным мно-гообразием своих очертаний. Церковь Сент-Брайд, стоящая на Флит-стрит, по мере отдаления от нее по терает своей стройности, но ее архитектурные детали, хотя и весьма небольшие для взора, когда вы находитесь вблизи, не являются достаточно смелыми и четкими, как у церкви св. Марии, на расстоянии скоро терают свое многообразие. Некоторые готические шпили красны и лигрозны благодаря разно-образию своей формы, в особенности знаменитая колокольня Страс-бургского собора¹⁰.

Вестминстерское аббатство¹¹ представляет яркий контраст собору св. Павла в отношении простоты и отчетливости. Большое количество филигранных орнаментов Вестминстерского аббатства, с делениями и подраделениями их частей, кажется персудатным на близком рас-стоянии и совершенно терается на относительно отдаленном. Тем не менее в этом здании наблюдается такая общая согласованность частей в хорошем готическом вкусе¹² и такое соответствие мрачных идей, которые оно должно было выражать, что в конце концов эти части в самом здании приобрели устойчивый, отчетливый характер.

Если бы здания, предназначенные для носения и разномочений, стремились в том же духе, это вылилось бы несуместно и даже своего рода профанацией.

ГЛАВА X О КОМПОЗИЦИИ СО ЗМЕЕВИДИНОЙ ЛИНИЕЙ

определенной формы и сравнивать между собой так, как мы сравнивали бы две лавы, то наши правила уже показали нам, насколько четвертый номер красивее, чем второй. Не повлияет ли такой шаг навод достоинства этих правил, доказывая в то же самое время, насколько форма женского тела превосходит по красоте мужскую?

Из примеров, которые были приведены, мы потерпели достаточно сведений для того, чтобы продолжить наши наблюдения над любыми другими объектами, одушевленными или неодушевленными, которые могут встретиться на нашем пути, и суметь не только графически объяснить уродство жаб, свишь, модери или наука, формы которых совершенно лишены этой волнообразной линии, но и истолковать различные степеней красоты, свойственные лицам, обладающим ею.

Описать эту линию словами столь же трудно, как и нарисовать ее карандашом (да что и уже нарисовал, когда упомянул о ней впервые); это вынуждает меня очень медленно излагать то, что я хочу сказать в этой главе. Прочту читателю записки терпением до тех пор, пока шаг за шагом я не приведу его к пониманию того, что и разумно под возвышенностью формы¹ и что столь замечательно проиллюстрировано в лавоческом теле. Полагаю, что читатель, однажды получив представление о нем, придет к заключению, что интересно узнать следует по преимуществу именно этим родом линий.

Прежде всего взгляните на рисунок 56 таблицы 2, изображающий прямой рог, зановописанный внутри; читатель найдет, что так этот рог представляет собою равновидность конуса, то уже по одному этому он имеет довольно красивую форму.

Затем пусть читатель, проследит, каким образом и в какой степени увеличивается красота этого рога на рисунке 57 таблицы 2, где он изогнут в двух различных направлениях.

И наконец, пусть читатель уделил внимание тому, как сильно возросла красота этого же самого рога, дойдя до степеней особой привлекательности и изящества на рисунке 58 таблицы 2, где он, помимо того что согнут дважды, еще и скручен (как на последнем рисунке).

На первом из этих рисунков пунктирная линия, проходящая по середине, обозначает прямые линии, из которых он состоит, а они без помощи отсутствующих линий, света и тени судя мы способны показать, что у него есть объем.

То же самое можно сказать о втором рисунке, хотя благодаря изгибу рога прямой линии превратилась в красивую волнообразную линию.

Но на последнем рисунке эта пунктирная линия, благодаря не только изгибу рога, но и тому, что он скручен, превратилась из волнообразной в змеевидную. Линия эта, ускользая на поля зрения назад рога на его середине и возвращаясь снова в его суживающемся конце, не только дает свободу воображению и по этой причине восхищает глаз, но торжествует также о величии и многообразии заключенного в нем пространства.

Я выбрал этот пример как лучший путь для того, чтобы дать ясное представление об особых качествах змеевидных линий и о преимуществвах вносимых их в композицию, где требуется

которые вам не удастся изобразить, не чуялды приличительность и изящество.

Я прошу в то же время отнести к замесившим линиям то, что я уже раньше говорил о волнообразных линиях. Ведь если среди огромного многообразия волнообразных линий, какое только можно представить себе, существует лишь одна, которая поистине заслуживает названия *линии красоты*, то существует также только одна такая замесившая линия, которую я называю *линией прилежательности*. Кроме того, если эти линии даже сделаны слишком вычужденными или колусообразными и в связи с этим теряют, конечно, в красоте и в привлекательности, все же они их не лишаются окончательно и могут сослужить превосходную службу в композициях, где красота и привлекательность не должны быть обязательно выражены в своем величайшем совершенстве.

Хотя я так тщательно и выделял эти линии, что назвал их линиями *красоты* и *прилежательности*, все же я полагаю, что их употребленные и примененные должны ограничиваться линиями, которые я положил в основу композиции вообще, и что они должны тщательно перемежаться и сочетаться друг с другом и даже с такими линиями, какие, в противное указанным, я могу назвать *простыми* линиями, так как то требует данный предмет. Например, рог изобилия (рис. 59 табл. 2) скручен и изогнут в той же самой манере, что и наше последнее изображение рога, но на нем больше украшений и больше других изогнутых линий, которые обвиваются вокруг него короткими оборотами подобно оборотам винта.

Подобного же рода форму, только еще более разнообразную (а потому и более красивую), можно увидеть, рассматривая рога козла; здесь, по всей вероятности, древние первоначально и пользовались в высшей степени изящные формы, которые придали своим рогам изобилия.

Есть и другой путь представить себе это последнее изображение рога, который и бы рекомендовал своему читателю для того, чтобы дать ему более ясное представление о примененных в композиции волнообразной и замесивной линий.

Представьте себе изогнутый и скрученный рог, рассмотрите одну из них в том же положении, в котором изображен рог, и вот какие наблюдения, естественно, придут вам на ум. Первое: данное изображение придет от одного края рога до другого по линии красоты, так, что край этой части рога будет иметь красивую форму. И второе: где бы ни изогнулась замесивная линия, проходящая по поверхности рога, она исчерпала позад и не и не теряла для глаза, она немедленно слова возвращает в поле зрения на полую поверхность разделенного рога.

Польза, которую я изложил из этих наблюдений, окажется весьма значительной в применении их к фигуре человека, которой мы вслед за этим займемся.

Поэтому в данный момент нам достаточно знать, что, во-первых, сам рог приобретает красоту благодаря тому, что линию изогнут в двух различных направлениях: во-вторых, после бы линии рог напо-

спирь на его поверхность, они приобретают приличительность, так как все должно не-за кривизна рога приобрести в той или иной мере форму замесивной линии. И, наконец, когда рога расщеплен и внутреннюю поверхность его обложки нам видна так же, как наружную, глазу особенно приятно и легко следовать за этими замесивными линиями, так как их изгибы, их волнующий и вычужденности представляются вору. Поэтому во многих случаях полые формы, составленные из таких линий, необычайно красивы и радуют глаз значительно больше, чем сплошные тела.

Почти все мускулы и кости, из которых состоит человеческое тело, обладают большим или меньшим количеством подобно рода изгибов и сообщают их (правда, в меньшей степени) покрывающим их тканям, которые неопределенно распространяются тканом. Но этой principally и особенно тщательно ринесли формы изогнутого, скрученного и орнаментированного рога.

Во всем теле едва ли найдется одна прямая кость. Почти все они не только согнуты и различных направлениях, но еще имеют изгибы, который в некоторых из них очень грациозен. Мускулы, присоединяясь к ним, хотя и бывают различной формы, приспособленной к их особому назначению, обычно состоят из волокон, имеющих форму замесивных линий; они приспособляются к различным формам костей, к которым принадлежат, и обвивают их, особенно в конечностях. Анатомы так правятся это, что они находят удовольствие, отмечая некоторые их красоты. Я займусь только берцовою и бедренною костями.

Бедренная кость (рис. 62 табл. 2) имеет изогнутый поворот, подобный повороту рога (рис. 58). Но краенные приращение кости, не имеющие названия (ossa imminuta; рис. 60 табл. 2), обладают, с еще большей долей разнообразия, теми же изгибами и поворотами рога, когда он расщеплен и его внутренняя и внешняя поверхности открыты глазу.

Такими декоративными оказываются эти кости после того, как мы, добавив к ним листы, основываемся от предубеждения, которое питали к ним как к частям скелета, — можно видеть на рисунке 61 табл. 2. Такие раковинкообразные, изогнутые формы, смешанные с линиями, обвивающими покрыв их, употребляются во всех видах искусства, и композиция эта расщеплена главным образом из то, чтобы редовать глаз. Именно эти композиции их замесивных изгибов, и они немедленно потерит все очарование и снова приобретает обидный голландский стиль², какой имел в то лет тому назад (рис. 63 табл. 2).

На рисунке 64 табл. 2 мы намерены показать, без анатомической точности, каким образом большая часть мускулов (особенно мускулов конечностей) обвивается вокруг костей и сообщается с их длинной и формой. Что касается волокон, из которых состоит эти мускулы, то некоторые анатомы сравнивали их с мотками пряжи, свободными посередине и туго связанными по концам. Если вообразить, что такие мотки обернуты вокруг костей и различных направленных, мы получим наиболее яркое представление о композиции из замесивных линий.

круглой. Но этой же причине ноги, распухшие от болезни, так же легко изобразить, как столб, потому что они потеряли, как это называют художники, своей *рисуюе*. Иными словами, все их эстетические линии стерлись из-за одинакового натяжения кожи, как на рисунке 68 таблицы 1.

Сравнивая между собой эти три фигуры, читатель (несмотря на предубеждение, которое мог внушить его воображению вид анатомических фигур) сможет обнаружить, что одна из них не так неприятна, как другая. Тенерь легко определить, что эта тенденция к красоте в одной из фигур обязана не большей степени точности в *пропорциях* ее частей, а лишь более *красивыми изгибами и переплетениями линий*, которые сочетаются с их внешнюю форму, потому что во всех трех фигурах соблюдались те же самые пропорции и на этом основанный все они имеют одинаковые права на красоту.

Если читатель продолжит это анатомическое исследование равно настолько, чтобы получить правильное представление о том, с каким искусством исполняется кожа и подкожный слой жира для того, чтобы скрыть от глаза все некрасивое и неприятное и в то же время сохранить все необходимые формы мускулов, придающие изысканность и красоту всей конечности, — он заметит для себя достигнутый принцип той красоты и изящества, которые заключаются в хороших сложенных, красивых, здоровых конечностях человека или же в конечностях лучших античных статуй. Он также поймет причину, по которой глаза так часто восхищаются ими.

Таким образом, во всех прочих частях тела, так же как в конечностях, где из-за необходимого движения частей с достаточной силой и быстротой места приращенным мускулов сникком тверды, их вынужденности чересчур выдвигают вперед, выдвигая между ними слишком тесно боки для того, чтобы очертания их были красивыми, — природа с прерасходным искусством смягчает угловатости, заставляя эти пространства соответствующим количеством жира и покрывая все мягкой, эластичной и почти прозрачной кожей, которая, сообщая глазу представление об их содержании с величайшей красотой и изяществом.

Поэтому кожа, мягко обволакивая и принособлаиваясь к различным формам каждого из наружных мускулов тела, эмпирически жирным слоем, так как в ином случае на ней появились бы те же резкие линии и глубокие морщины, которые появляются от старости на лице и от работы на руках, — является скорлупообразной оболочкой (в подтверждение мысли, с которой я начал), создающей природой с высочайшей тонкостью. В связи с этим кожа и является наиболее подходящим предметом изучения для каждого, кто хочет познать произведения природы, как это *должен делать мастер*, либо судить о произведенных других, как следовало бы *истинному знатоку*.

Я полагаю, что не слишком долго задерживаюсь на этой теме, так как от нее будет зависеть очень многое. Поэтому я попытаюсь дать ясное представление о том различном изечелении, которое приносит на язык фигуры анатомические и те же фигуры, потерявшие жиром

Мускулы и кости состоят из этих красивых изогнутых линий, которые благодаря своим разнообразным соотношениям становятся еще более сложно-красивыми и составляют непрерывную волну изысканных форм, переходящих из одной в другую. Лучше всего это можно видеть, научая хорошую анатомическую фигуру, часть которой (мышцы ноги и бедра) изобразил на рисунке 65 таблицы 1. Здесь показаны эстетические формы и многообразные положения мускулов, так, как они выглядят, когда с них снята кожа. Рисунок этот был выполнен для с гипсового слепка фигуры, оригинал которой был подготовлен для глины анатомическим анатомом Каупером³. В этой последней фигуре после снятия кожи можно проследить взглядом так отчетливо благодаря их сложной тонкости, присущей наименьшей красоте. Изявляющиеся мускулы при разнообразии их положений должны всегда считаться изящными формами, однако в нашем воображении они в какой-то мере теряют красоту, которой на самом деле обладают, из-за того, что с них снята кожа. Тем не менее на основании того, что уже было сказано и о мускулах, и о костях, мы видим, что человеческое тело имеет большее количество частей, составленных из эстетических линий, чем любое другое тело, созданное природой, а это является доказательством его превосходящей изящности со всеми другими телами красоты и в то же время доказательством того, что красота его превосходит от этих линий. Хотя изгибы мускулов иногда бывают слишком выпуклыми, какковы, например, выдвинутые мускулы Гёркулеса, — все же изящество и величие искусства сохраняются в них. По как только эти линии терпят свой пазиб и становятся почти прямыми, все изящество вкуса исчезает.

Так, фигура (рис. 66 табл. 1) тоже была сделана с натуры и иарисована в том же положении, что и предыдущая, но в более сухой, жесткой и, то что художники называют, *испарившейся манере*, чем, может быть, приущее самой природе мышц, если только не высохла. держащаяся в них жидкость. Следует признать, что части этой фигуры имеют такие же правильные размеры и так же правильно расположены, как и в предыдущей, недостает только точного изгиба линий, чтобы придать им изящество.

Чтобы продолжить свои доказательства и еще нагляднее показать, какое жалкое впечатление производит эти просто или переизображенные линии, я попробую взглянуть на рисунок 67 таблицы 1, где однокобразные, неизмениющиеся очертания и положения мускулов без какой бы то ни было разнообразной линии создают такую деревяную форму, что тот, кто может сделать ножку табуретки, способен изваять эту фигуру не хуже лучшего скульптора. Мышце подобным же образом одну из лучших античных статуй всех ее эстетических изысканий, и она превратится из изысканного произведения искусства в фигуру таких обычных очертаний и однокобразного содержания, что простой каменщик или плотник с помощью своей линейки, циркуль и циркули может смастерить ее точную копию. Если бы не эти линии, то любой токарь мог бы выточить на своем токарном станке *порядко* более красивую плечо, чем мой греческой Венеры, так как согласно общепринятому представлению о красоте плечо, она была бы более

ные мускулы), обьяснить способ, которым ей было сообщено так много красоты и грации, так, чтобы искусный художник с первого взгляда мог убедиться в том, что работа эта выполнена большим мастером.

Для этой цели я избрал небольшую часть тела (рис. 76 табл. 2), расположенную слева под рукой около груди (в эту часть входит особая мышца, которая благодаря своему ходу ирритирует в зубах и шее совершенно лишена красоты). Мышца эта наиболее удобна нам, потому что ее правильная форма требует особого искусства художника для того, чтобы придать ей несколько большее разнообразие, чем то, которым она обладает от природы.

Вначале я дал вам представление об этой части тела по анатомической фигуре (рис. 77 табл. 2) и покажу, как разнообразна форма всех зубчатых скрепленных этой мышцей и как правильно соединяются ее волокна, расположенные почти параллельно очертаниям ребер, которые эти волокна частично прикрывают. После этого скажу вам о значении естественного покрова кожи и как будет совершенно ясно, что следующая фигура (рис. 78 табл. 2) представляет собой такое же перенесенное изображение той же части тела, что, к сожалению, мы не можем и углубить край мышцы смятением этим кожным покровом, все же в ней сохраняется достаточное разнообразие и правильности для того, чтобы сделать ее непритяжной.

Так как, на наш взгляд, правильность и разнообразие является отчасти лишней и подлинного искусства, мы попытаемся сейчас показать, как эта же самая часть тела (с такой правильной формой мышцы) может стать не менее разнообразной, чем любая другая часть тела. Для того чтобы достичь этого, некоторые изменения должны быть сделаны почти во всех частях мышц, хотя и каждой из этих частей они будут настолько незначительны, что никак не заметны изменении в форме и расположении их не произойдет.

Итак, пусть часть, отмеченная цифрами 1, 2, 3, 4 (которые кажутся совершенно одинаковыми по форме и параллельно расположенными и анатомической фигуре 77 и мало чем отличаются в фигуре 78), подвергнутся значительному изменению в размерах. Изменения эти следует производить не постепенно, от самого большого размера до самого маленького, как на фигуре 79 табл. 2, а по переделанному коротких и длинных линий, как на фигуре 80 табл. 2, ибо и в том и в другом случае сохранены бы сличном большой четкостью. Поэтому мы сейчас попытаемся придать им разнообразие всеми доступными нам способами, не теряя при этом ничего из представлений о самих частях.

Предположим, что они слегка изменили свое положение и размылись незначительно по отношению друг к другу (лековые так, как изображено на рис. 81 табл. 2), тогда возникнет вид всей этой части тела, рассматриваемый нами в данный момент, приобретет более разнообразную и приятную форму, представленную на рисунке 76. Это легко установить, сравнив между собой три фигуры: 76, 77, 78. Легко также заметить, что если бы мы провели линию под локтем и проложили по ней мышцы и на прилагающие к ним части, то и линия, и

и кожей. Возьмем небольшой кусок проволоки, потерявший упругость и обладающий способностью сохранить любую придаваемую ей форму, и крепко прижмем его к бедру (рис. 65 табл. 1), затем начнем обрабатывать его вокруг берцовой кости, но кривой линии вокруг икры и выведем выше к наружной части икроножки (проволока все время должна быть прижата так плотно, чтобы в точности соответствовать форме каждого мускула, который она обвивает), а затем снимем его. Если мы теперь последуем проволоку, то обнаружим, что обидей не прерывающийся волнообразный изгиб, который должен был получиться оттого, что мы обвивали ее вокруг ноги, расстался на многие отдельные простые изгибы с резким обозначением зазубрин, которые получились в результате прижимания проволоки к впадинам между мускулами.

Предположим теперь, что эта проволока была подобным же образом обвита вокруг живой хорошо сложенной ноги и бедра либо вокруг ноги хорошей статуи. Когда мы снимем ее, вы не найдете ни таких резких зазубрин, ни правильных зубцов (как их называют в геральдике), которые прежде раздвигали наш глаз. Напротив, вы увидите, как постепенно переходя изменяния ее формы, как незаметно переходит одна изгибная в другую и как легко скользят глаз по разнообразным изгибам ее очертаний. Если бы мы провели карандашом линию, точно следуя предполагаемому расположению проволоки, острее нашего карандаша на анатомической ноге и бедре становилось бы с постепенными задержками и ирритативными, в то время как на другом же оно скользило бы от мускула к мускулу по эластичной коже так же свободно, как легчайший ялик скользит по небольшому волнам.

Представим о проволоке сохраняющей форму частей, вокруг которых она обвивалась, кажется мне настолько важным, что и на в коем случае не хочу, чтобы оно оказалось забытым. Эта проволока вполне может рассматриваться как одна из нитей (или охватывающей оболочки (или внешней поверхности) человеческого тела, а частое раздражение к ней может возникнуть в сознании тех его частей, формы которых наиболее сложны-разнообразны; ведь подобно рода наблюдения могут быть с равным успехом сделаны на любом количестве других кусков проволоки, обвитых подобным же образом в любых направлениях, вокруг любой части тела хорошо сложенного мужчины, женщины или статуи.

Если читатель проследит в своем воображении за наиболее искусными поворотами реза в руках мастера в тот момент, когда он окончательно отделяет статую, то очень скоро поймет, чего ждут истинные ценители от руки такого мастера. Итальянцы называют это «il rosso rido»⁴ — «чуть больше», и это отличает в действительности оригинальные шедевры Рима даже от самых лучших копий, сделанных с них.

Несколько примеров окажутся достаточно для того, чтобы объяснить, что здесь имеется в виду, так как эти искусные повороты реза могут быть обнаружены на всей поверхности тела и конечностей, в той или иной степени красоты. Мы можем, взяв любую часть хорошей фигуры (хотя бы даже такую маленькую, что на ней означены немно-

прололка, в каком бы направлении они ни проходили, имели бы непрерывный волнообразный нагиб.

Так как однообразие этих частей значительно легче удаляется и копируется, чем их тонкое разнообразие, то неуклюжее художественное решение этих частей с натурой, в большинстве случаев делает их еще пружиннее и примитивнее, чем они выглядят на самом деле даже у ископаемого человека.

Разница станет явной при сравнении рисунка 78, сознательно выполненного в этой безкусной манере, с рисунком 79; и еще более наглядной при изучении этой же части на «торсе Микеланджело»⁵ (рис. 54 табл. 1), откуда и была взята эта фигура.

Заметьте, что гипсовые слепки с небольшой копией этого знаменитого торса можно получить почти у каждого мастера гипсовых фигур, и на этих слепках достаточно хорошо видно все, что здесь было сказано, не только в отношении той части, с которой был выкопан рисунок 76, но и в отношении всего этого искусственного произведения древности.

Здесь я снова должен призвать моего читателя обратить особое внимание на извилины этих внешних линий, остающихся однообразными в каждом сочленении, независимо от любых изменений, которые могут получиться на поверхности кожи от различного положения члена. И хотя пространство между этими сочленениями чрезвычайно ограничено, а соответственно этому и линии чрезвычайно коротки, применение нашего правила разнообразия линий, настолько, насколько позволяет их длина, и здесь будет иметь тот же эффект и увеличит границу так же, как и в других, более длинных мышцах нашего тела.

Наблюдая пальцы, где сочленения короткие, а сухожилия прямые и где красота кажется в известной степени подчтенной их применению, вы все же замечаете на суживающихся концах пальцев маленькие извилистые линии между складками или (что еще красивее благодаря своей простоте) ямочки на суставах. Так как мы всегда лучше распознаем вещи, когда можем сравнить их с другими вещами, им противоположными, то, рассмотрев фигуру на рисунке 82 таблиц 2, состоящую из прямых линий, мы увидим, что фигура на рисунке 83 таблиц 2 сделана с некоторым вкусом, хотя и парсована небрежно. Разница станет еще более очевидной, если вы подольим же образом сравнить простую, прямую, грубую палец с уяком в ямочках пальцем извилистой дамы.

Существует определенная степень очаровательной пухлости, существующей на коже слабого пола, которая рождает эти прелестные ямочки на всех прочих суставах так же, как на суставах пальцев, и этим отличает их от суставов даже изящно сложенных мужчин. Эта пухлость при содействии мягкой формы мускулов, лежащих под ней, преподносит глазу все разнообразие каждой из частей тела; части эти нежнее, более изящно соединены друг с другом и образуют такой изысканной простотой, которая всегда дает очертаниям женского тела, воплощенным в Венере (рис. 13 табл. 1), пренумерацию перод очертаниями Аполлона⁶ (рис. 12 табл. 1).

Теперь тот, кто может представить себе линии, достаточно сколько-нибудь и изысканно изменчивые в каждой части тела, вплоть до кончиков пальцев, и вспомните, что именно нас к этому последнему они свели, что именно они являются причиной «*il rose rid*» (*еще раз болванка*), чем можно ожидать от руки мастера), сможет, по-моему, получить нечто подобное представлению о слове *Vague* в применении к форме, таким бы необъяснимым ни казалось раньше это слово?

Мы все время обращались главным образом к творениям древних не потому, что у современных мастеров нет таких же превосходных произведений, а потому, что старые произведения более широко известны. Мы не хотим также, чтобы создатель впечатлений, будничное из этих произведений когда-либо могло достичь высочайшей красоты природы. Кто, кроме фанатика античности, скажет, что не видел у живых женщин таких лиц, шеи и рук, рядом с которыми даже греческая Венера кажется грубой копией? И какой достаточно всезнающий довод можно привести в пользу того, что все вышесказанное не относится также к любой части человеческого тела?

Монологический и полифонический роман у Достоевского.

(по материалам: Бахтин, «Проблемы поэтики Достоевского»).

Достоевский создал новый тип романа. В нем слово героя так же полномерно, как и слово самого автора. Мир, создаваемый автором, отныне состоит для него не из объектов, а из субъектов.

Бахтин проводит анализ критической литературы по теме изучения романов Достоевского, одновременно сопровождая этот анализ своими комментариями, соглашаясь или не соглашаясь с авторами.

Вячеслав Иванов определяет реализм Достоевского как реализм, который основывается не на познании, а на проникновении. Содержанием романа Достоевского является утверждение чужого «я» как субъекта. Бахтин соглашается в этом тезисе с исследователем Ивановым, но говорит, что тот лишь нащупал принцип, дал тезис, но он воспринял утверждение «я» как тему романа, как его содержание, тем самым монологизировал романы Достоевского.

С.Аскольдов: герои Достоевского – не характеры и типы, а личности. Личность как герой отличается от характера внутренней свободой. Личность неизбежно сталкивается с внешней средой, с общепринятостью. Отсюда – «скандал» как один из изблюбленных приемов Достоевского. Преступление – это то же самое, но оно служит ждя еще более глубокого обнаружения пафоса личности, чем скандал. Бахтин замечает, что главным героем Д. действительно является личность, но это – не изобретение автора. Он изобрел не личность в романе (это было и до него, у романтиков, например), но новый способ ее художественного видения, видение с объективной стороны.

Л. Гроссман – основоположник изучения поэтики Достоевского. Особенностью Достоевского он считает совмещение разнородных и несовместимых элементов в одном художественном произведении: философские исповеди и уголовные приключения, религиозная драма и бульварный рассказ и т.д., - все, что так органично сочетается у Достоевского.

По Бахтину, единство философского замысла не может быть основой для стиливого единства произведения. Единство романов Д. стоит над личным стилем.

С т.з. монологического романа роман Достоевского многостилен или бесстилен, или даже многоакцентен. Если бы столь разнородный материал был развернут автором в едином мире и пространстве, то он был бы плохим, бесстильным художником. Но все дело как раз в том, что Достоевский создает несколько миров, несколько пространств, несколько сознаний, соответственно, и несколько кругозоров, между которыми он и распределяет все эти столь различные и несочетаемые на первый взгляд элементы. Благодаря «разномирности» каждый материал сохраняет до конца свою специфичность, не разрушая при этом художественного единства романа.

Между различными сознаниями неизбежно возникает диалог, столкновение, взаимодействие. Поэтому Достоевский так часто использует форму беседы или спора.

Таким образом, роман Достоевского строится не как целое одного сознания, принявшего в себя другие сознания (т.е. с т.з. одного героя), а как взаимодействие нескольких сознаний.

Б.М. Энгельгарт: почему романы Достоевского все называют идеологическими? Потому что герои в нем – это выразители идей. Почему они являются главным образом не характерами, а выразителями идей? Дело в том, что главные герои романов Достоевского – это, как правило, оторвавшийся от своей культурной среды интеллигент-разночинец. Не имея никакой другой почвы, кроме как собственной идеи, он вступает с ней в особые отношения, она целиком овладевает им. Собственно, живет не человек – живет идея в нем. Доминантой характеристики образа героя становится живущая в нем идея. Но важно понять, что романы Достоевского – это не философские романы XVIII века с идеей, но романы об идее. Поскольку героев в романе несколько, одновременно существует и несколько идей, несколько способов видения мира.

Бахтин соглашается с Энгельгартом в том, что идея – это не принцип изображения у Достоевского, а предмет изображения. Ни одна из идей у автора не становится ведущей и не конструирует романский мир в целом, все они являются равноправными героями. Но что же тогда объединяет роман?

Идеи расположены в романе не как звенья в цепочке, построенные по диалектическому принципу (тогда это был бы философский роман). Последнее звено было бы в таком случае конечной стадией эволюции идеи, ее итогом. У Достоевского расположение идей в романе – это не развитие, не рост и даже не срез, а взаимодействие.

Мир Д. плюралистичен. Если искать адекватный ему образ, то это будет церковь – «родство неслиянных душ», где оказываются вместе и грешники, и праведники.

Итак, развитие романов Достоевского идет не во времени, а в пространстве, оно есть не становление, а взаимодействие. Автор желает видеть все одновременно. Даже этапы становления человека Д. хочет показать одновременно, - отсюда и появление «двойников» в романах, отсюда беседы героев со своими двойниками. Отсюда же – пристрастие к массовым сценам, динамика. Скандал, преступление, которые могут помочь автору завязать и выявить всех героев одновременно.

У героев Достоевского нет биографии, нет прошлого. Для автора имеет значение только то, что они помнят сейчас – старый грех, боль, непрощенная обида. Достоевский не показывает причин сложения характера героя, не дает его гёнезиса.

P/S/ сам Достоевский, кстати, очень любил читать газеты, в которых он видел связь всех дел, общих и частных.

Особенность видения Достоевского как художника – это видение всего многообразия в его сосуществовании и взаимодействии (у Данте было почти то же самое, но только существование, без взаимодействия).

Бахтин считает, что роман Д. – это все-таки не роман об идее в человеке (Энгельгарт), а о человеке в человеке. Идея является просто способом раскрытия человека.

А.В. Луначарский.

Луначарский первым применил термин «полифонический роман». Автор в полифоническом романе становится лишь одним из присутствующих, проблема выставляется на обсуждение героев. Луначарский считает, что нечто подобное было у Шекспира, но драма по природе своей всегда одномирна. Бальзак тоже был своего рода предшественником Достоевского, но он не смог преодолеть объектности героев (т.е. сделать их субъектами).

Достоевский же глубоко психологичен, он умеет видеть человека, его мотивы и мысли изнутри, что помогает ему создать полноценные субъекты на страницах своего романа.

Процесс творчества Достоевского.

Д. любил набрасывать планы, еще больше любил усложнять и развивать их, и не любил заканчивать рукописи. Его увлекал сам процесс творчества, возможность развития. Д. интересна какая-либо точка зрения тогда, когда она может развиваться, а не конечный результат развития (как у Толстого).

В творческом методе Д. заключалось противоречие: с одной стороны, его герои всегда существуют, они продолжают жить и не могут быть завершены с завершением романа. С другой стороны, художественное произведение всегда имеет свой конец, который должен подвести некий итог. Это приводит к тому, что большая часть произведений Достоевского, являясь полифоническими, завершаются как монологический роман («Преступление и наказание»). Только «Братья Карамазовы» имеют полифоническое завершение (при этом с привычной точки зрения, с т.з. монологического романа, роман остался незаконченным).

Контрапункт – еще один из важнейших принципов романов Достоевского. Он любил каждую проблему рассмотреть с двух сторон, в противовес тезису дать антитезу, в противоположность герою ввести антигероя и т.д.

Герой и позиция автора.

Герой интересует Д. не как социальный тип, не как характер, а как особая точка зрения на мир и на себя самого. Это – не бытие героя, но итог его сознания и самосознания, последнее слово о себе самом и о своем мире.

Сам герой, его привычки и внешний облик становятся предметом для его мыслей, он рефлектирует самого себя. Также вся действительность, которую видит герой, становится объектом его самосознания. Таким образом, автор не оставляет ничего для себя, и все действие своего романа он дает через призму видения своих героев, то одного, то другого, дабы ни один из них не был «рупором» автора. Сознание одного героя равноправно с сознаниями других героев и сознанием автора.

Самосознание можно сделать доминантой в изображении всякого человека. Но не всякий человек является благоприятным материалом такого изображения, поскольку автору нужен не ограниченный человек, а рефлексирующий, «мечтатель» и «человек из подполья».

В монологическом романе вполне может быть представлено сознание героя, но там оно включено в рамки авторского сознания и дано на твердом фоне внешнего мира. Д. отдает своим героям все, что автор монологического романа оставлял за собой. О герое «Записок из подполья» нечего сказать, чего бы не знал он сам. Он знает, что о нем думают другие, проигрывает множество вариантов, и это мучает его. Часто Д. использует прием зеркала, чтобы дать внешность героя его собственными глазами, с его отношением к ней.

Достоевский считал, что ни одного человека (и, следовательно, героя) нельзя познать до конца, что в нем всегда есть что-то такое, что придает его образу незавершенность, непознанность. Человеку никогда нельзя дать завершающего определения, пока он жив, поскольку он всегда может измениться. В романах Д. случается, когда посторонние лица дают характеристику герою, а он всем силами старается ей противодействовать, опровергнуть ее (у Настасьи Филипповны это превращается в трагический мотив всей жизни).

Достоевский, при всем его проникновении в характеры, отрицал свою психологичность. Он вообще относился отрицательно к современной психологии, считал, что попытка предугадать действия человека, предрешишь его судьбу, - все это унижительно для человека. Особенно Д. критиковал физиологическую линию психологии.

Способ борьбы с «овеществлением» человека – это его диалогическая позиция. Герой для автора – это полноценное «ты», произведение – это продукт диалога.

Может показаться противоречивой столь самостоятельная позиция героев Достоевского при том, что художественное произведение всегда в любом случае является продуктом творчества автора. Действительно, весь роман – это результат творчества автора, но автор никогда не превращает другие сознания в объекты и не дает им заочных завершающих определений. Думать о героях – значит говорить с ними, а иначе они тут же замолкают и замыкаются. Все произведение – это многоголосый диалог, в котором раскрываются герои, или – полифонический роман, где голос автора звучит наравне с героями, в диалоге с ними.

Семиотика культуры.

О семиосфере.

У истоков семиотики лежат 2 научные традиции.

1. восходит у Пирсу – Моррису и отиравается от понятия знака как первоэлемента всякой семиотической системы
2. основывается на тезисах Соссюра и Пражской школы и кладет в основу антиномию языка и речи (текста).

Эти подходы объединяет то, что в них обоим за основу берется простейший, атомарный элемент, и все последующее рассматривается с точки зрения сходства с ним.

Семиотический универсум можно рассматривать как совокупность отдельных текстов и замкнутых по отношению друг к другу языков.

Так же все семиотическое пространство можно рассматривать как единый механизм (если не организм). В этом случае первичной окажется *семиосфера*. Семиосфера – это то семиотическое пространство. Все которого невозможно само существование семиоза. Семиосфера имеет ряд признаков:

1. ограниченность. Понятие семиосферы связано с определенной семиотической однородностью и индивидуальностью. Оба эти понятия подразумевают ограниченность семиосферы от окружающего ее внесемиотического пространства.
2. семиотическая неравномерность. Внутренняя неравномерность – обязательный закон организации семиосферы. Внутреннее разнообразие семиосферы подразумевает ее целостность. Динамическое развитие элементов семиосферы (субструктур) направлено в сторону их спецификации, следовательно, увеличения ее внутреннего разнообразия, но целостность при этом не разрушается.

Феномен культуры.

Природа культуры непонятна вне факта физико-психологического различия между отдельными людьми. Именно вариативность человеческой личности, развиваемая и стимулируемая всей историей культуры, лежит в основе многочисленных коммуникативных и культурных действий человека.

Отличие культуры как сверхиндустриального единства от свериндустриальных единств низшего порядка (типа «муравейник») в том, что входя в целое как часть, отдельная индивидуальность не перестает быть целым. Богатство внутренних конфликтов обеспечивает Культуру как коллективному разуму исключительную гибкость и динамичность.

Культура как часть истории человечества, с одной стороны, и среды обитания людей, с другой, находится в постоянных контактах с вне ее расположенным миром и испытывает его воздействие. Это воздействие определяет динамику и темпы ее изменений. Внешнее воздействие осуществляется через посредство тех или иных имманентных механизмов культуры. Таким механизмом является асимметрия семиотической структуры и постоянная циркуляция текстов, переключение их из одной системы кодировки в другую.

«Пространство символа и символ пространства в работах Ю.М. Лотмана»

Е.Л. ВОЛКОВА

"... символ выступает как бы конденсатором
принципов знаковости. и. одновременно.
выводит за пределы знаковости."

Ю. Лотман

"Пространство в художественном произведении
моделирует разные связи картины мира:
временные, социальные, этические и т.п."

Ю. Лотман

Из всего богатства идей нами выбраны лишь проблемы символа и пространства, которые, по мнению автора статьи, являются одной из стержневых интеллектуальных линий зрелых и последних исследований ученого.

Символ имеет пространственную среду, пространственную многоликость, усиливаемую тем, что по нему "бежит" время, история, а пространства, культурные и художественные, концентрируют свои смысловые сгущения в символических "вершинах", треугольниках, многоугольниках. Эта переходность пространства и символа становится возможна благодаря введенному Ю. Лотманом понятию семиосферы - обволакивающего человека и человеческое общество семиотического континуума. Введение понятия семиосферы было вызвано тем, что две научные традиции, лежащие у истоков семиотики - традиция Пирса - Морриса, которая исходит из понятия знака как первоэлемента семиотической системы, и традиция Соссюра и Пражской школы, которая исходит из антиномии языка и речи (текста), - хотя и оправдали себя на первых этапах развития семиотики, в настоящее время обнаружили, полагает Лотман, свои уязвимые места. По типу биосферы В. Вернадского (но не по аналогии с ноосферой), Лотман предлагает понятие семиосферы. Семиосфера характеризуется отграниченностью и семиотической неравномерностью. Первый признак влечет за собой однородность и индивидуальность семиосферы. Второй - 1) наличие центра (ядра) и периферии; 2) смешения уровней; 3) различную скорость в развитии различных участков; 4) диахронную глубину, идущую от памяти культуры. А это приводит к динамике, изменчивости, подвижности системы и создает условия для диалога. Символ и символическое пространство погружены в семиосферу, в значительной степени определяют ее и одновременно являются результатом происходящих в ней процессов. Лотман полагал, что термин "пространство" экстраполирован из математического понимания пространства как множества объектов (точек), между которыми существует отношение непрерывности. По его мнению, можно говорить о "семантическом пространстве, пространстве окрашенности, этическом пространстве и даже пространстве физического пространства".

Что касается символического пространства, то это особый вид художественного пространства, где имеются текст, специфические знаки, условные и иконические, а главное - концентрация или "россыпь" знаков - символов, представляющих текст в тексте. Семиотическое пространство в широком смысле этого слова находится в отношениях взаимобратимости и переходности с семиосферой: "семиотическое пространство может рассматриваться как единый механизм (если не организм). Тогда первичной окажется не тот или иной кирпичик, а "большая система", именуемая

семиосферой. Семиосфера есть то семиотическое пространство, вне которого невозможно само существование семиозиса".

Способность "быть символом"

Свое понимание символа Лотман дает на фоне обобщенного представления о традиции его истолкования, вычлняя из традиции только некоторые линии, те, от которых ему необходимо или оттолкнуться или наоборот, отдельные аспекты этих шей вобрать в свою концепцию.

Символ, во-первых, следует отличать от символического значения как простого синонима знаковости вообще. Это различие идет от Ф. де Соссюра. Думается, однако, это разграничение восходит и к более дальним идеям, например, к Гегелю, труды которого Лотман очень хорошо знал. В символе, по Гегелю, нет совершенно произвольного, т.е. немотивированного соединения значения и его выражения, однако имеется некоторое соответствие между ними, хотя соответствие это неполное, частичное. Отсюда - двусмысленность символа, обозначающего и то, и другое одновременно. Символ тоже знак, но знак особый, который уже в своей внешней форме "заключает в себе содержание выявляемого в нем представления". Символ не есть, переходя на словарь Соссюра, чисто конвенциональный знак, он приближается к знаку иконическому. Ю. Лотман подобные отношения называл эквивалентностью, проявляемой в различной степени соответствия.

Во-вторых, символ, подобно знаку одного уровня семиотической системы, отсылает адресат к значению знака другого уровня семиотической системы или языка. В этой ситуации символическое значение выступает как средство перевода плана выражения в иной план - план содержания (О семантизации формальных элементов посредством подобной соотношенности знака одного уровня к знаку иного уровня, о том, как синтагматическое на одном уровне иерархии художественного текста оказывается семантическим на другом, Лотман аргументированно писал в "Структуре художественного текста".)

В-третьих, Лотман особое место отводит интерпретации символа как выражению им высшей, но уже незнаковой функции. В этом случае содержание как нечто иррациональное лишь мерцает сквозь выражение, и символ исполняет роль связующего моста между миром рациональным и мистическим. Скорее всего, Ю. Лотман имеет в виду идею П. Флоренского о символах мистических (нисходящих из горнего мира), которые "осязают вечные ноумены вещей в горнем мире и, напитавшись ими, на границе вхождения в дольные миры, облакаются в символические образы искусства: "это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни", - писал Флоренский.

Чтобы выделить признак, позволяющий знаку стать символом, Лотман отличает его от цитаты и реминисценции: в них план выражения является знаком-индексом, находящимся с текстом в метонимическом отношении (относясь к нему по принципу смежности). "Символ же и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой некоторый текст (курсив мой. - Е.В.), т.е. обладает некоторым единым замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста". Это и есть, по Лотману, одна из существенных особенностей, позволяющих знаку быть символом. Из этого обстоятельства вытекают и другие. Оно определяет то, что символ сравнительно легко вычлняется из семиотического окружения и столь же легко входит в новые. С этим связана и такая еще в ранней работе отмеченная черта символа: если "... метафора строится как сближение двух самостоятельных единиц", то "символ - как углубление в значение одной единицы".

Стержневая группа символов, полагает Ю. Лотман, глубоко архаична и восходит к дописьменной культуре. Символы хранят в себе, конденсируют в

Семиотическое пространство и символ границы

Эстетическое видение формируется на границе между бытием и бытом, вечностью и повседневностью, в сфере вневходимости и диалога. Автор находится на границе создаваемого им художественного мира, как активный творец его, ибо вторжение в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость. Творческая работа автора происходит на границе внутренней жизни героя, где душа повернута вовне. Событие жизни текста возникает на рубеже двух сознаний, двух субъектов. У Лотмана два субъекта - лишь минимум.

Согласно концепции Ю. Лотмана, "существенным элементом пространственного метаязыка культуры является граница. Характер границы обусловлен мерностью ограничиваемого ею пространства (и обратно). Поскольку в моделях культуры в пограничных точках непрерывность пространства нарушается, граница всегда принадлежит лишь одному - внутреннему или внешнему - и никогда обеим сразу". Граница нарушает непрерывность пространства, отделяет одну культуру от другой, чаще всего символизируя отделение организованности от неорганизованности, близости и дальности, своего и чужого. Пространство "наше", "свое", "культурное", "безопасное" противостоит "их" пространству - "чужому", "враждебному", "опасному", "хаотическому". Всякая культура начинается с разбиения мира на пространство "внутреннее" и "внешнее". Граница может отграничивать земное от потустороннего, проходить по земному миру в качестве как основной, так и вспомогательной границы. У Лотмана символ границы многозначен, но все-таки исполняет не только и не столько функции принадлежности двум или нескольким культурам и семиозисам, сколько функции их разделения и принадлежности одной из сторон. При этом художественные персонажи делятся на подвижных и неподвижных: на "героев пути", которые движутся по пространственно-этической траектории и не могут осуществить "боковое движение", и на "героев степи", осуществляющих непредсказуемое движение по "ширине".

Символ пространства

Пространственная семиотика как особая научная дисциплина особенно интересовала Ю. Лотмана в 80-е годы. Он связывал ее с развитием математических и естественно-научных знаний, с идеями релятивности пространства, множественности пространств, их асимметричности и взаимной дополнителности. Для Лотмана, рассматривающего художественное пространство как важнейшую модель мира данного автора, как знаково-символическую модель культурно-исторических, религиозных, этических представлений и предпочтений той или иной культурной общности и семиосферы, экстраполяция абстрактного понятия пространства в гуманитарную сферу была обоснованной. Причем ученый четко различал две ипостаси пространственной организации: а) пространственная структура картины мира; б) пространственные модели как язык описания типа культуры. В первом случае это объектный язык, во втором - метаязык описания.

Но все-таки Ю. Лотман исходил из математического, топологического понимания пространства, как совокупности однородных объектов, между которыми есть отношения, подобные обычным пространственным отношениям, однако они отмечены от всех свойств этих объектов, кроме тех, которые определяются этими принятыми во внимание пространственно-подобными отношениями. Однако в работах Лотмана мы находим не только анализ языка абстрактного пространственного моделирования, а часто органичное соединение пространства с художественно-смысловыми функциями.

Пространство в культурно-художественном контексте моделирует время, психологические, этические, религиозные, этнографические смыслы, которые зачастую конденсируются в символах. Пространственная картина мира многослойна,

Ю.М. Лотман «Дуэль»

Роль дуэли социально-знаковая. Ее цель – восстановление чести и достоинства, снятие с обиженного позорного пятна. Дуэль не может быть рассмотрена вне самой специфики понятия «честь». Пусский дворянин 18- начала 19-го века жил и действовал под влиянием 2-х противоположных регуляторов общественного поведения: он подчинялся приказу и законам чести, где психологическим регулятором выступал стыд. Дворянская культура создала себе идеал, который подразумевает полное изгнание страха и утверждение чести как основного законодателя поведения. Значение приобретают занятия, демонстрирующие бесстрашие.

При Петре храбрость дворянина рассматривалась как средство служения государственной пользе. Сейчас, с позиции чести, храбрость превращается в самоцель. С этих позиций переживает реставрацию средневековая рыцарская этика. Дуэль имеет самодовлеющую ценность, то есть поведение не измеряется поражением или победой. Опасность становится очищающим средством, снимающим с человека оскорбление. Степень оскорбления определяет сам оскорбленный. Она может быть

- Незначительной. Для снятия такого оскорбления достаточно демонстрации бесстрашия – показа готовности к бою или знакового изображения боя
- Кровное оскорбление. Оно должно быть смыто кровью. Дуэль прекращается после первого ранения (причем не важно кого ранили)
- Смертельное оскорбление. Для своего снятия требует гибели одного из участников

Правильная оценка свидетельствует о степени владения законами чести. Оценка оскорбленного должна соотноситься с оценкой социальной среды. Иначе человек может прослыть трусом либо бретером.

Дуэль встречала оппозицию с двух сторон.

- Правительство. Еще Петр в «Уставе воинском» писал о жестоких наказаниях для дуэлянтов. Бродский считал дуэль пережитком «старой феодальной знати». Однако это не так, об этом грамоте говорит Екатерина. Николай I считал дуэль варварством, в котором нет ничего рыцарского. На причины отрицательного отношения власти к дуэли писал Монтескье. В официальной литературе дуэли преследовались как проявление свободолюбия
- Мыслители демократы. Они видели в ней проявление сословного предрассудка дворянства и противопоставление дворянской чести человеческой. С этой точки зрения дуэль делалась объектом просветительской сатиры и критики. (например Радищев в «путешествии из Петербурга в Москву».)

В дуэли могли выступать на первый план, с одной стороны узко сословная идея корпоративной чести, с другой, общечеловеческая идея защиты человеческого достоинства (перед лицом поединка разные по положению люди оказывались равны)

Отношение декабристов к поединку было двойственным. Допуская в адрес дуэли негативные высказывания в духе общепросветительской критики, декабристы широко ею пользовались.

Дуэль в качестве средства защиты чести использовал Пушкин. В киевский период, когда он оказался в окружении офицеров отмечается его почти бретерское поведение. Из-за нахального поведения Пушкина на балу состоялась дуэль со Старовым. Через день после дуэли они помирились.

Соблюдение ритуала чести уравнило полковника и штатского юношу. Позже Пушкин был готов сразиться на дуэли с обидчиками Старова, и этот случай обратил на себя внимание общества. Все обошлось, а Пушкин сочинил несколько эпиграмм. Такой образ поэта, сочиняющего во время дуэли стихи – вариант дуэльной легенды, поэтизирующей беспечность поведения у барьера. Такое поведение видим в «Выстреле» и «Сирано де Бержераке».

Проект Belraese2000

BIBLIO ITALIA

Библиотека итальянской литературы

Наиме	Biblio Italia	Язык	Перевод	Италия	Политика	Живойсь	Кино	Музыка	Театр	Гостевая
-------	---------------	------	---------	--------	----------	---------	------	--------	-------	----------

Ю. М. Лютман
СЕМИОТИКА КУЛЬТУРЫ И ПОНЯТИЕ ТЕКСТА
(Лютман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. - Ташки, 1992. - С. 129-132)

В динамике развития семиотики за последние пятнадцать лет можно уловить две тенденции. Одна направлена на уточнение исходных понятий и определение процедур порождения. Стремление к точному моделированию приводит к созданию метасемиотики: объектом исследования становятся не тексты как таковые, а модели текстов, модели моделей и т. д. Вторая тенденция сосредоточивает внимание на семиотическом функционировании реального текста. Если, с первой позиции, противоречие, структурная непоследовательность, совмещение разноуровневых текстов в пределах единого текстового образования, смысловая неопределенность - случайные и "неработающие" признаки, снимаемые на метауровне моделирования текста, то, со второй, они являются предметом особого внимания. Используя сосюррианскую терминологию, можно было бы сказать, что в первом случае речь интересует исследователя как материализация структурных законов языка, а во втором предметом внимания делаются именно те ее семиотические аспекты, которые расходятся с языковой структурой.

Как первая тенденция получает реализацию в метасемиотике, так вторая закономерно порождает семиотику культуры.

Оформление семиотики культуры - дисциплины, рассматривающей взаимодействие разноуровневых семиотических систем, внутреннюю неравномерность семиотического пространства, необходимость культурного и семиотического полиглотизма, - в значительной мере сдвинуло традиционные семиотические представления. Существенной трансформации подверглось понятие текста. Первоначальные определения текста, подчеркивавшие его единую сигнальную природу, или нерасчлененное единство его функций в некоем культурном контексте, или какие-либо иные качества, имплицитно или эксплицитно подразумевали, что текст есть высказывание на каком-либо одном языке. Первая брешь в этом, как казалось, само собой подразумеваемомся представлении была пробита именно при рассмотрении понятия текста в плане семиотики культуры. Было обнаружено, что, для того чтобы данное сообщение могло быть определено как "текст", оно должно быть как минимум дважды закодировано. Так, например, сообщение, определяемое как "закон", отличается от описания искомого криминального случая тем, что одновременно

принадлежит и естественному, и юридическому языку, составляя в первом случае цепочку знаков с разными значениями, а во втором - некоторый сложный знак с единым значением. То же самое можно сказать и о текстах типа "молитва" и т. п. [1].

Ход развития научной мысли в данном случае, как и во многих других, повторял логику исторического развития самого объекта. Как можно предположить, исторически высказывание на естественном языке было первичным, затем следовало его превращение в ритуализованную формулу, закодированную и каким-либо вторичным языком, т. е. в текст. Следующим этапом явилось соединение каких-либо формул в текст второго порядка. Особый структурный смысл получали такие случаи, когда соединялись тексты на принципиально различных языках, например, словесная формула и ритуальный жест. Получающийся в результате текст второго порядка включал в себя расположенные на одном иерархическом уровне подтексты на разных и взаимно не выводимых друг из друга языках. Возникновение текстов типа "ритуал", "обряд", "действие" привело к совмещению принципиально различных типов сммюзиса и - в результате - к возникновению сложных проблем перекодировки, эквивалентности, сдвигов в точках зрения, совмещения различных "голосов" в едином текстовом целом. Следующий в эвристическом отношении шаг - появление художественных текстов. Многоголосый материал получает дополнительное единство, пересказываясь на языке данного искусства. Так, превращение ритуала в балет сопровождается переводом всех разноструктурных подтекстов на язык танца. Языком танца передаются жесты, действия, слова и крики и самые танцы, которые при этом семиотически "удваиваются". Многоструктурность сохраняется, однако она как бы улакована в моноструктурную оболочку сообщения на языке данного искусства. Особенно это заметно в жанровой специфике романа, оболочка которого - сообщение на естественном языке - скрывает исключительно сложную и противоречивую контроверзу различных семиотических миров.

Дальнейшая динамика художественных текстов, с одной стороны, направлена на повышение их целостности и имманентной замкнутости, а с другой, на увеличение внутренней семиотической неоднородности, противоречивости произведения, развития в нем структурно-контрастных подтекстов, имеющих тенденцию к все большей автономии. Колебание в поле "семиотическая однородность <-> семиотическая неоднородность" составляет одну из образующих историко-литературной эволюции. Из других важных ее моментов следует подчеркнуть напряжение между тенденцией к интеграции - превращению контекста в текст (складываются такие тексты, как "лирический цикл", "творчество всей жизни как одно произведение" и т. п.) и дезинтеграции - превращению текста в контекст (роман распадается на повеллы, части становятся самостоятельными эстетическими единицами). В этом процессе позиции читателя и автора могут не совпадать: там, где автор видит целостный единый текст, читатель может усматривать собрание новелл и романов (ср. творчество Фолкнера), и наоборот (так, Надеждин в значительной мере истолковал "Графа Нулина" как ультраромантическое произведение потому, что поэма появилась в одной книжке с "Балом" Баратынского и обе поэмы были восприняты критиком как один текст). Известны в истории литературы случаи, когда читательское восприятие того или иного произведения определялось репутацией издания, в котором оно было опубликовано, и случаи, когда это обстоятельство никакого значения для читателя не имело.

Сложные историко-культурные коллизии активизируют ту или иную тенденцию. Однако потенциально в

каждом художественном тексте присутствуют обе они в их сложном взаимном напряжении.

Создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в сложнейшей структуре текста. Многоголосный и семантически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память. Одновременно он обнаруживает качество, которое Гераклит определил как "самовозрастающий логос". На такой стадии структурного усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые.

В этих условиях социально-коммуникативная функция текста значительно усложняется. Ее можно свести к следующим процессам.

1. Общение между адресантом и адресатом. Текст выполняет функцию сообщения, направленного от посетителя информации к аудитории.
2. Общение между аудиторией и культурной традицией. Текст выполняет функцию коллективной культурной памяти. В качестве таковой он, с одной стороны, обнаруживает способность к непрерывному пополнению, а с другой, к актуализации одних аспектов вложенной в него информации и полному забыванию других.
3. Общение читателя с самим собою. Текст - это особенно характерно для традиционных, древних, олицетворяющих высокую степень каноничности текстов - актуализирует определенные стороны личности самого адресата. В ходе такого общения получателя информации с самим собою текст выступает в роли медиатора, помогающего перестройке личности читателя, изменению ее структурной самоориентации и степени ее связи с метакультурными конструкциями.
4. Общение читателя с текстом. Проявляя интеллектуальные свойства, высокоорганизованный текст перестает быть лишь посредником в акте коммуникации. Он становится равноправным собеседником, обладающим высокой степенью автономности. И для автора (адресанта), и для читателя (адресата) он может выступать как самостоятельное интеллектуальное образование, играющее активную и независимую роль в диалоге. В этом отношении древняя метафора "бседовать с книгой" оказывается исполненной глубокого смысла.
5. Общение между текстом и культурным контекстом. В данном случае текст выступает в коммуникативном акте не как сообщение, а в качестве его полноправного участника, субъекта - источника или получателя информации. Отношения текста к культурному контексту могут иметь метафорический характер, когда текст воспринимается как заместитель всего контекста, которому он в определенном отношении эквивалентен, или же метонимический, когда текст представляет контекст как некоторая часть - целое [2]. Причем, поскольку культурный контекст - явление сложное и гетерогенное, один и тот же текст может вступать в разные отношения с его разными уровнями структурами. Наконец, тексты, как более стабильные и отграниченные образования, имеют тенденцию переходить из одного контекста в другой, как это обычно случается с относительно долговечными произведениями искусства: перемещаясь в другой культурный контекст, они ведут себя как информант, перемещенный в новую

коммуникативную ситуацию, - актуализируют прежде скрытые аспекты своей кодирующей системы. Такое "перекодирование самого себя" в соответствии с ситуацией обнажает аналогии между знаковым поведением личности и текста. Таким образом, текст, с одной стороны, уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры, а с другой, он имеет тенденцию осуществлять самостоятельное поведение, уподобляясь автономной личности.

Частным случаем будет вопрос общения текста и метатекста. С одной стороны, тот или иной частный текст может выполняться по отношению к культурному контексту роль описывающего механизма, с другой, он, в свою очередь, может вступать в дешифрирующие и структурирующие отношения с некоторым метаязыковым образованием. Наконец, тот или иной текст может включать в себя в качестве частных подструктур и текстовые, и метатекстовые элементы, как это характерно для произведений Стерна, "Евгения Онегина", текстов, отмеченных романтической иронией, или ряда произведений XX в. В этом случае коммуникативные токи движутся по вертикали.

В свете сказанного текст предстает перед нами не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информативный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности. В связи с этим меняется представление об отношении потребителя и текста. Вместо формулы "потребитель дешифрует текст" возможна более точная - "потребитель общается с текстом". Он вступает с ним в контакты. Процесс дешифровки текста чрезвычайно усложняется, теряет свой однократный и конечный характер, приближаясь к знакомым нам актам семиотического общения человека с другой автономной личностью.

Примечания

1. Возможны случаи редукции значений первого ряда (естественного языка) - молитва, заклинание, ритуальная формула могут быть на забытом языке или же тяготеет к глоссолалии. Это не отменяет, а подчеркивает необходимость осознавать текст как сообщение на некотором - известном или таинственном - первичном языке. Определение текста, даваемое в плане семиотики культуры, лишь на первый взгляд противоречит принятому в лингвистике, ибо и там текст фактически закодирован дважды: на естественном языке и на метаязыке драматического описания данного естественного языка. Сообщение, удовлетворяющее лишь первому требованию, в качестве текста не рассматривалось. Так, например, до того как устная речь сделалась объектом самостоятельного лингвистического внимания, она трактовалась лишь как "неполная" или "неправильная" форма письменного языка и, являясь бессловесным фактом естественного языка, в качестве текста не рассматривалась. Парадоксально, но известная формула Ельмслева, определенная как "все, что может быть сказано на датском языке", фактически понималась как "все, что может быть написано на первичном датском языке". Введение же устной речи в круг лингвистических текстов подразумевало создание специального метаязыкового для нее адекватата. В этом отношении понятие текста в лингвистическом контексте сопоставимо с общепринятым понятием факта.

2. Аналогичные отношения возникают, например, между художественным текстом и его заглавием. С одной стороны, они могут рассматриваться как два самостоятельных текста, расположенных на разных уровнях в иерархии "текст - метатекст"; с другой, они могут рассматриваться как два подтекста единого текста. Заглавие может относиться с обозначаемому им тексту по принципу метафоры или метонимии. Оно может быть реализовано с помощью слов первичного языка, переведенных в ранг метатекста, или с помощью слов метаязыка и т. д. В результате между заглавием и обозначаемым им текстом возникают смысловые токи, порождающие новое

сообщение.
© Belraese2000. С.В.Логин Created 30.09.2005
Назад Наверх Biblio Italia

Портрет представляется наиболее «естественным» и ^{не}нуждающимся в теоретическом обосновании жанром живописи.

Если утверждать, что: «Портрет – живопись, которая выполняла функцию фотографии тогда, когда фотография ещё не была изобретена», то слова о «загадочности» и «непонятности» функции портрета в культуре кажутся надуманными. Однако портрет вполне подтверждает общую истину: чем понятней, тем непонятней.

В основе специфической роли, которую играет портрет в культуре, лежит противопоставление знака и его объекта. С одной стороны, портрет превосходит функцию фотографии и выполняет роль документального свидетельства аутентичности человека и его изображения.

Идентификация, однако, определяется не только фактом сходства, но и признанием этого сходства в определенном социокультурном контексте. Например, всем известно, что фотографии могут быть «непохожими», а художественный набросок или даже карикатура могут содержать в себе гораздо больше «сходства». Однако криминолог предпочтет расхожую фотографию портрету, написанную великим художником, потому, что важно не само сходство, а важна формальная способность быть знаком сходства. Поэтому понятия сходства всегда требуют условной презумпции – вычленения того признака, который включается в доминанту.

С другой стороны, портрет как особый жанр живописи, выделяет те черты человеческой личности, которым приписывается смысловая доминанта.

Обычно считается, что лицо – самый главный отличительный признак в человеке. А другие части тела, допускают гораздо большую условность и обобщенность в изображении. (Пр.: Ван-Дейк руки и фигуру для своих портретов часто списывал с натурщиц, обладавших более совершенными формами тела.) Никому не приходило в голову говорить, что от этого страдает сходство.

Портрет в своей современной функции – порождение европейской культуры нового времени, с её представлением о ценности индивидуального в человеке, о том, что идеальное не противостоит индивидуальному, а реализуется через него и в нем.

Но индивидуальное в таком понимании оказывается неотделимым, с одной стороны, от телесного, а с другой – от реального. Так порождались основные компоненты современного портрета.

Одна из основных проблем живописи – проблема динамики. Картина – неподвижна и поэтому особенно сильно ^{влияет} в семиотику динамики. Как ни странно может показаться, но динамика – одна из художественных доминант портрета. Это очевидно, если сопоставить портрет и фотографию. Фотография выхватывает статическое мгновение из отражаемого ею подвижного мира. У фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени.

Время портрета – динамично, его «настоящее» всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего. Динамика распределяется по пространству портрета неравномерно. Динамика может быть сосредоточена в глазах, иногда руки более динамичны, чем все остальное изображение фигуры.

На сюжетном полотне динамика распределяется в больших пространствах и как бы размыта, портрет же подносит нам её в фокусном сосредоточении, что делает его динамизм более скрытым, но потенциально ещё более действенным.

Динамика глаз портрета может раскрываться перед зрителем прямолинейно, т.е. когда ему показывают, на что направлен взгляд изображаемого на портрете лица. Но уже романтический портрет, наиболее близкий к литературе, поэзии, ввел мечтательный взор, устремленный в бесконечность, и загадочный взгляд, выражение которого преподносится зрителю как тайна.

Так же динамизм вносится в картину наличием нескольких фигур, задающих направление её прочтения, соотносительностью поз этих фигур. Сталкивание единого и множественного одна из потенциальных возможностей выразить движение через неподвижность. («Урок анатомии» Рембрандта).

лицом, созданным и нерукотворным. В отличие от зеркального отражения, к портрету применимы два вопроса: кто отражен во-первых, и кто отражал во-вторых. Это делает возможным постановку еще двух вопросов: какую мысль изображенный человек высказал своим лицом и какую мысль художник выразил своим изображением. Пересечение этих двух различных мыслей придает портрету объемное пространство. Отсюда возможность колебаний между портретом-прославлением и карикатурой.

Последнее особенно заметно, когда два смысла портрета вступают в конфликтные отношения: например, выражение торжественное, с точки зрения изображенного лица, кажется смешным или ужасным с точки зрения зрителя. (Гойя "Портрет королевской семьи". Торжественный портрет, который может быть прочитан и как страшное пророчество и почти как карикатура.)

Портрет принципиально отличается от иконного стереотипа. На картинах эпохи Возрождения облик святого часто сохраняют черты сходства с лицом натурщика (Рафаэль придавал внешности Марии портретные черты своей возлюбленной).

Заслуживает внимания особый тип картины, как бы перекидывающий мост от иконы к портрету: анфасное изображение лица Христа, которое являет собой высшее выражение идеи портрета, одновременно человеческого и божественного. Эта двойственность, по существу, раскрывает природу портрета как такового.

Портрет, во-первых, содержит изображение человека. Одновременно в изображении лица Христа сконцентрирована проблема богочеловечества, оцениваемой шкалой предельно высоких ценностей. Вместе с тем лицо Христа обычно располагается по отношению к лицу зрителя таким образом, что их глаза находятся на одной и той же оси, т.е. лик Христа как бы представляет собой зеркальное отражение того, кто на него смотрит. Это задает и высший критерий оценки зрителя: отражение может воплощать собой упрек или прославление, но оно всегда есть оценка. Зритель как бы получает критерий для суда над самим собой: он находится на оси зрения Бога и, следовательно, представляет собой как бы отражение божественной сущности. Отражение может высвечивать недостатки человека, самую невозможность сопоставления и одновременно скрытую надежду на возрождение.

Зрителю как бы говорится: в тебя заложена внутренняя возможность Того, Чьи черты отражаются в твоём лице как в затуманенном зеркале.

Следовательно, портрет по своей природе наиболее философский жанр живописи. Он в основе своей строится на сопоставлении того, что человек есть, и того, чем человек должен быть.

Выбор типа портрета того или иного деятеля определяется тем культурным стереотипом, с которым связывалось в данном случае изображаемое лицо.

Живопись XVIII в. утвердила два стереотипа портрета. Один из них, опирающийся на разработанный жанровый ритуал, выделял в человеке государственную, торжественно-высокую сущность. Такой портрет требовал тщательного соблюдения всего ритуала орденов, чинов и мундиров. Они как бы символизировали собой государственную функцию изображаемого лица, причем именно эта функция воплощала главный смысл личности.

Дальнейшее развитие портретной живописи, с одной стороны, приводит к росту внимания к психологической характеристике (Боровиковский), а с другой к тому, что бытовые, домашние аксессуары вытесняют официальные парадные.

В зависимости от общей ориентации портрета, он тяготеет к различным социокультурным концепциям сущности человека. Одни портреты отвечают торжественным образам, другие просветительской концепции власти и т.д.

Портрет находится на пересечении образно трех культурных путей. Одна его дорога связана с теми стилизациями, которым подвергается человеческое лицо, представляющее собой природу, требование сходства, то, что заставляет узнавать в портрете человека. Во-вторых, требование моды, т.е. тех изменений, каким подвергается реальная внешность человека под влиянием определенного культурного воздействия. И в третьих, требование следовать эстетическим законам живописи.

Портрет — как бы двойное зеркало. В нем искусство отражается в жизни и жизнь отражается в искусстве. При этом обмениваются местами не только отражения, но и

Лотман. Об искусстве.

Театральный язык и живопись

Искусство как удвоение реальности (вспомнить мифы о рождении рифмы из эха, рисунка из обведенной тени). Магическая функция зеркала. Создает мир, похожий на отражаемый, но им не являющийся; «как бы» мир автоматически включается в семиотические связи (см. e.g. магические обряды, совершаемые с изображением человека). Удвоение удвоения (e.g. изображение зеркала) - становится очевидной неадекватностью объекта и его отображения, трансформация последнего в процессе удвоения. При вторичном удвоении происходит резкое повышение меры условности, что обнажает знаковую природу текста как такового.

Функция зеркала в различные моменты истории изобр. искусства:

Пафос ренессансного искусства – утверждение «естественной перспективы» как воплощения некоторой константной точки зрения. НО «Венера перед зеркалом» (Веласкес) – благодаря зеркалу показно лицо (зритель видит ее со спины).

Ян ван Эйк – «Портрет четы Арнольфини»: в зеркале герои представлены со спины, но из-за сферической поверхности зеркала изображение дано с искажением. Делается очевидным, что всякое отражение – сдвиг, деформация. Подчеркивается плоскостность и прямоугольность фигур. При этом пространство картины остается иллюзорно-трехмерным. Следовательно, зеркало и отраженная в нем перспектива вскрывают противоречие между плоской природой и объемным характером изображенного на нем мира, то есть природу языка живописи.

«Менины» Веласкеса: на полотне изображен художник в тот момент, когда он сам наносит на полотно изображение + объект его изображения виден зрителю отраженным в зеркале за его спиной. Предметом наглядного познания становится самая сущность изобразительного языка, его отношение к объекту.

К. Массейс. «Меняла с женой»: сферическое зеркало, раздвигающее боковое пространство картины. Отделение способа изображения от изображенного. Объектом изображения делается способ изображения.

Риторика.

Необходимость связать данные лингвистики и поэтики текста породили неориторику (вызвала к жизни обширную научную литературу). Риторический текст – такой, который может быть представлен в виде структурного единства двух или нескольких подтекстов. Тогда текст предполагает двойное прочтение, например, бытовое и символическое.

Риторика барочного текста: столкновение в пределах целого участка языков, отмеченных разной мерой семиотичности («естественного» и «искусственного»). Храмовые росписи Чехии эпохи барокко: ангелочек в рамке. Рамка имитирует овальное окно, а сидящая фигурка свешивает ножку, как бы вылезая из рамки. Но помещающаяся внутри композиции ножка – скульптурная, приделана к рисунку как продолжение. Живописно-скульптурное сочетание, синее небо за спиной – прорыв в пространство фрески. Выступающая нога разрывает пространство в противоположном направлении. Игра между реальным и ирреальным пространством, столкновение языков искусств (естественного и искусственного ему подражания).

Искусство классицизма – единство стиля. Равномерно организованный на всем протяжении текст, единый способ кодировки. Риторический эффект достигается многослойностью языковой структуры. Объект изображения кодируется сначала театральным, а затем уже поэтическим (лирическим), историческим или живописным кодом.

Для пасторальной живописи 18 века характерно прямое воспроизведение соответствующей театральной экспозиции или сценического эпизода (сцена из трагедии, комедии, балета. Антуан Куапель «Амур в Психею» воспроизводит балетную сцену во всей условности зрелища этого жанра в интерпретации 18 века.

«Театрализация» живописи определенных эпох: идея отождествления жизненных ситуаций с мифологическими, а реальных людей – с персонажами мифа или ритуала.

Театр как посредник между жизненным объектом и живописным полотном: манера костюмированного портрета (многочисленные женские портреты 18 века в костюмах весталок, Сафо, Диан и мужские портреты а-ля Тит, Александр Македонский, Марс). Костюмы воспроизводят сценический реквизит, утвержденный театральной традицией 18 века. Следовательно, чтобы отождествиться со значимым в системе данной культуры характером и благодаря этому сделаться достойным кисти художника, реальный человек должен быть уподоблен определенному известному герою сцены. Воздействие условного костюма портрета на реальную моду: стиль а-ля грек в Петербурге распространился во многом благодаря портретам Вилле-Лебрен.

Осознание жизни как театра. Живописная тематика: театр дробит динамическую непрерывность реальности на отрезки, обладающие тенденцией остановленности во времени. Такие названия, как «сцена», «картина», «акт», охватывают в равной степени области театра и живописи.

Промежуточное положение театра между жизнью и картиной: сближается с жизнью непрерывностью и движением, сближается с картиной разделенностью потока действия на сегменты (серия отдельных, имманентно организованных картин с мгновенными переходами от одного живописного решения к другому). Вследствие этого жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой при посредстве театра (функция промежуточного кода-переводчика).

Взаимодействие театра и жизни: если в истоках своих театральное действие восходит к ритуалу, то в дальнейшем историческом развитии часто происходит обратное заимствование: ритуал впитывает нормы театра (военные парады и балет!)

Романтизм: проникновение театральных норм поведения в жизнь (ритуализация любовного и дружеского общения, «общение с природой», одиночество «среди шумного бала»). В жизни выделялись поэтические моменты и ситуации, они-то единственно значимые. Пример: разоблачение образа войны как череды героических и трагических сцен Толстым (описал «закулисную» войну и назвал это подлинным бытием).

Отождествление своей личности с какой-либо значимой в данной системе типовой ролью, определенное амплуа. Выбор роли сопровождается выбором жеста. В эпоху романтизма в портрете: простая одежда, небрежная поза, трогательное движение, демонстративный отказ от знаковости. Тоже роль, лишь другая, чем в эпоху классицизма.

Создается треугольник: реальное поведение человека в данной системе культуры – театр-изобразительные искусства, внутри – интенсивный обмен символической и средствами выражения. Театральность проникает в быт и влияет на живопись, быт воздействует и на то, и на другое, выдвигая лозунг «натуральности», наконец, живопись и скульптура активно влияют на театр, определяя систему поз и движений, и на внехудожественную реальность, поднимая ее до уровня «имеющей значение».

«Театральность» жеста на картине и в жизни. «Живописность» театра или самой жизни, «естественность» сцены и полотна.

Сюрреализм в живописи можно истолковать как перенесение в чисто изобразительную сферу словесной метафоры и чисто словесных принципов фантастики.

63

Эстетико-семиотический мир Ю.М. Лотмана

Е.В. ВОЛКОВА

Эстетико-семиотический мир Ю.М. Лотмана — это его восемь монографий и более 800 статей, знаменитые "Труды по знаковым системам", ответственным редактором которых он был, не менее знаменитые Летние семиотические семинары, многочисленные курсы лекций, признание Лотмана в тартуско-московской семиотической школе, ученики и единомышленники. Однако в этом очерке мы ограничимся лишь по мере возможности обозначить их эволюцию.

Идея Ю.М. Лотмана в эстетике определяется тремя обстоятельствами. Во-первых, общие проблемы искусства, его природы, функций и развития исследуются во многом впервые его работ, начиная с 60-х годов XX века и кончая последними выступлениями и интервью 1990-х годов, причем в орбиту различных модификаций эстетического и в аспектах семиотики текста и семиотики культуры. Речь идет не только о Ю.М. Лотмана, но и об "околоискусстве", "полuisкусстве", по его выражению, что располагается рядом с высоким или гораздо ниже его; о соотношениях "верха" и "низа" в художественной культуре. Во-вторых, Ю. Лотман, будучи филологом, писал не только о поэзии и прозе, но и о киноискусстве, театре, живописи, жанрах натюр-морта и портрета, о лубке, кулаке, интерьере и т.д. В той или иной форме касался проблем музыки, особенно когда рассматривал мелодическое и семантическое единство в поэзии или воздействие канонического искусства; обращался к проблеме архитектуры и скульптуры — в связи с символами города или стилем барокко. В-третьих, такие общие проблемы эстетики и теории искусства, как символ и художественное пространство, содержательность формы и ритма, творческая личность и традиция и т.п., получили в работах Ю. Лотмана оригинальное освещение. Особое место занимают в его наследии и малоисследованные проблемы эстетики: зафиксированные в художественной культуре тексты и метатексты искусства, то есть так и в диахронном аспектах, или же роль "метеоритного дождя" инокультурных вторжений в семиотическое пространство культуры и искусства и др.

Остается присоединиться к словам Умберто Эко, написанным еще при жизни Ю.М. Лотмана: "В круг его интересов входят эстетика, поэтика, теория семиотики,

история культуры, мифология и теория кино — и все это помимо эстетики, истории русской литературы".

Методологическая позиция Ю.М. Лотмана довольно четко вычленилась в введениях к работам и его оценок тартуской семиотической школы. Целью и миссией семіотик-теоретик Ю.М. Лотман постоянно ее модифицировал, изменял, уточнял, обращаясь к семиотике взаимоотношений текста с контекстом, аудиторией, традицией, памятью, "погружая", наконец, всех участников коммуникации в особое семиотическое пространство культуры. Не отказываясь от положения Декарта о том, что мышление должно начинаться с предметов простых и легко узнаваемых, в последних своих работах он делает акцент на том, что изолированный, вне любых сопоставлений стилистический объект не может быть предметом науки. Все большее значение придается им позиции исследователя; так, один и тот же объект может изучаться как семиотическим, так и несемиотическим методом. Если к известному, казалось бы, материалу, например, русской культуре, прилагать новые методы и теоретические попытки, то это может "дать некоторые новые импульсы для общей методологии семиотики культуры"³. Лотман не страшится, что при этом могут быть разрушены любимые модели исследователя-структуралиста: "...безжалостность, с которой современность ломает любимые нами идеи — конструктивный источник новых идей"⁴. В последней, продиктованной книге "Культура и взрыв" (1992) на авансцену выдвигается такая кардинальная проблема, как отношение любой семиотической системе к внесистеме, к реальности, лежащей за ее пределами⁵. Лотман был верен тому принципу, о котором он образно выразил так: научные идеи кончаются, когда их сторонники сосредоточивают силы на том, чтобы добиться чистоты принципов; как змея растет, сбрасывая кожу, так и идеи развиваются, перерастая себя.

Вместе с тем Ю.М. Лотман следовал некоторым методологическим принципам постоянно, на протяжении всего своего пути в науке. К этим принципам можно отнести следующие. Во-первых, источником его эстетико-теоретических и культурно-логических построений был не только опыт смежных или отдаленных наук гуманитарного и естественно-научного циклов, но и сам практический пласт искусства и мысли художников о нем. Во-вторых, на всем протяжении научных исканий теоретические идеи соседствуют с эмпирическими описаниями, о чем наглядно свидетельствует издание избранных статей в трех томах⁶, где метаэстетические построения сменяются описаниями неизвестных, затерянных фактов искусства, а смелые гипотезы дополняются житейскими наблюдениями. В-третьих, уверенность Ю. Лотмана в том, что задача науки прежде всего — правильная постановка вопросов, тогда как на бытовом уровне и на уровне здравого смысла вопросы могут быть неверно поставлены, хотя в целом здравый смысл способен являться коррективом наших абстрактных рассуждений. В-четвертых, акцентировка в используемых понятиях только тех смысловых аспектов, которые необходимы для уяснения избранной проблемы. В-пятых, при всем нафосе научности, пронизывающей работы Ю. Лотмана, наука, с его точки зрения, не может ответить на все вопросы и тем более не может минимизировать последовательности в освещении тех или иных сторон объекта и соответствующих им методов. Так, и путь тартуской школы он обозначает как движение от языка к тексту, от статички к динамике, от синхронии к диахронии.

Искусство. В центр исследования культуры Ю.М. Лотман помещал искусство и его ничем не заменимые свойства в центре исследования текстов, художественных текстов: В конце творческого пути он писал: "...если бы умерли в детстве Данте, Пушкин или Достоевский, не только не были бы никогда написаны их произведения, но и история Италии и России — в конечном счете история, по крайней мере, Европы, потекла бы по другому направлению"⁷.

Искусство и реальность — классическая проблема, эстетико-семиотическим методом решаемая в статье "Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода" (1962)⁸. Лотман полагает: поскольку в искусстве воспроизводится не-

ренцова, а в отечественной философской эстетике академического толка проблема эта считалась идеологически сомнительной.

Под моделью Лотман в данном тексте имеет в виду аналог познаваемого объекта, замещающего его в процессе познания. Под искусством — интуитивное представление о нем, которое высветляется затем некоторыми частными положениями по мере изложения. Отметим несомненное взаимопроизношение искусства и игры в генетическом отношении, что очевидно уже из позитивистских работ второй половины XIX столетия, Лотман все внимание концентрирует на взаимоотношении искусства, игры и познания в развитой и усложненной ситуации нового и новейшего времени. Научно-познавательные операции ограничены от обычного, практического поведения, в игре же такого разграничения не существует, более того, игра реализует два типа поведения, реально практическое и условное. В этом близость игры к искусству, двойственная природа которого выражена в блестящей поэтической формуле Пушкина: "Над вымыслом слезами обольюсь". И искусство и игра способны создавать эффект разрешения жизненной ситуации (в искусстве — катарсис). Игровой принцип, реализуясь в искусстве, в художественном тексте, определяет его содержательную объемность и семантическую многозначность, ибо каждая деталь и текст в целом включены в многообразные системы отношений, получая при этом наращивание значений. Причем игровой эффект искусства не есть неподвижное существование разных значений и не отмена одного другим, а сохранение памяти о существующих значениях и осознание возможности будущих. В исполнителских предшествующих значениях включение значений в пересекающиеся смысловые поля, причем возрастает и относительная случайность этих значений.

Игровая природа художественного произведения состоит также в том, что оно не представляет жесткой подчиненности единому конструктивному принципу (полеми-ческий выпад по отношению к положению ОПОЯЗа). Хотя на разных уровнях конструктивная идея и принцип реализуются с известной степенью независимости, что и дает возможность исследователю выделить структурные закономерности на различных уровнях в отдельности, однако сочетание и взаимодействие их подчиняется вероятностно-игровым связям.

Лотман с большей настойчивостью, чем Хейзинга, разводит искусство и игру в усложненной ситуации нового времени, подтая, что игра есть, однако не уместна в условной ситуации, тогда как искусство — обладание миром и его отношениями в условной ситуации. Коренное отличие игры от искусства состоит в том, что игра не может быть средством хранения и выработки новых значений, что неотъемлемо от искусства и художественных текстов, утверждает Лотман. Хейзинга проблему игрового свойства поэзии в процессе развития и усложнения культуры оставляет открытой, требующей решения, выдвигая гипотезу об игровом характере поэзии в новое время лишь в текстах с потаенным смыслом, в эзотерических направлениях, шифрующих смысл в слове. Лотман же, в отличие от Хейзинги, видит игровую природу поэзии и искусства современного мира в более широких проявлениях, чем тексты экспериментирующие. В частности потому, что случается и не значимым для одного конструктивного языка или его уровня, становится высоко значимым для другого, отсюда, полагал он, — суггестивная значимость детали как характерная черта нового и новейшего искусства. Монография "Структура художественного текста" (1970), посвященная наращиванию смысловой емкости текста искусства в его структурных внутренних взаимоотношениях, содержит в своих исходных позициях представление об игровой природе поэзии ("Тезисы... " написаны в период работы; над монографией).

Эстетическое и внеэстетическое в функциях искусства — проблема, поставленная уже в монографии "Структура художественного текста". В произведении искусства есть не только искусство и эстетическая функция: оно может выполнять многочисленные внехудожественные функции и содержать не-искусство. Причем эти не-художественные функции иногда настолько существуют, что способны оттеньять, за-

теньять, сводя их к эквивалентности. Принцип оппозиции, или противоположения, суть которого в выделении признаков отличия, явленных на фоне общих черт, свойственных для обоих членов оппозиции (положения, идущие от структурной лингвистики или, заставляет сделать вывод о том, что сближение по некоторым признакам разных членов рельефнее выявляет их несходство и его эстетическое осознание. Зритель, испытывающий эстетические эмоции, отдает себе отчет в том, что перефразим не жизнь, а искусство, ее воспроизводящее. Изображение художественное (в широком смысле этого слова, ибо знаки искусства тяготеют к знакам иконическим) — это не только то, что изображено, но и то, что не изображено и по отношению к реальности. Это отсутствующие компоненты иной эстетической системе, в том числе предшествующей. Это "мимус-приемом". Таким образом, искусство есть отношение изображения к изображаемому, отношение изображения — к неизображенному; отношение как внутри самой структуры изображения, так и в направлении его; многочисленные контексты как подвижная корреляция, при которой сложная многофактурность действительности соотносится не только с произведением искусства, но и с его опосредованными и многочисленными контекстами. В истории изобразительного искусства, отмечает Лотман в ситуации начала 1960-х годов, когда резко обращение к повывешенной условности, а тем более к абстрактному направлению сыграло чуть ли не политическую роль, может происходить перенесение центра тяжести от внешнего сходства к сходству внутреннему.

В этом теоретическом положении Ю. Лотман выисывается в мощную традицию: о внутреннем подражании в искусстве писал Шеллинг, о внутреннем созерцании — Гегель. В Каландарский ("О духовном в искусстве") постоянно обращался к понятиям-метафорам: "внутреннее сходство", "внутреннее переживание", "внутренне-художественная воля", "внутренне-живописное звучание" и т.д. А знаменитый германевтик XX века Г. Раданер в докладе и статье "Искусство и подражание" (1976) беспредметное, нефигуративное искусство рассматривает как запечатление упорядочивающей духовной энергии, как залог порядка в мире привычных и безликих массовых вещей современной индустриальной эпохи, теоретически подкрепляя свой тезис обращением к мимусу пифагорейцев с их идеей подражаний числовой модели космоса.

В своей последней книге "Культура и взрыв" проблему отношения искусства и реальности Лотман переводит в новый философский план. Он переосмысливает положение Гегеля о том, что искусство — сфера свободы по сравнению с познавательными и волевыми отношениями объекта и субъекта. Переосмысление идет под влиянием и нарабатываемых идей в семиотике культуры и с учетом той "промежуточной" ситуации, в которой оказалось общество в начале 1990-х годов. "Искусство воссоздает принципиально новый уровень действительности, который отличается от нее резким увеличением свободы. Свобода приносится в те сферы, которые в реальности ею не располагают. Безальтернативное получение альтернативы. Отсюда возрастание этических оценок в искусстве"¹⁰. Резкое увеличение степеней свободы по отношению к реальности "делает искусство полусом экспериментированием" результатов увеличения свободы; предоставляя возможность выбора, которую действительность не дает, искусство тем самым в жизнь вводит возможность непредвидимых вариантов поведения.

Искусство и игра — эта классическая кацтовско-шнллеровская проблема получает оригинальную интерпретацию в работах Ю. Лотмана, приобретающая важный теоретический мотив в его целостном творчестве. Концентрированное выражение подхода к проблеме получил в «Тезисах к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем"» (1967)¹¹. Еще не был переведен на русский язык труд Хейзинги "Homo ludens", не получили научного резонанса работы русского театрального деятеля Ев-

В автокоммуникации по типу "я" — "я" происходит качественная пристройка информации, приводящая к перестройке самого "я". Так, одним из стимулов для активизации этого процесса является вторжение таких внешних толчков, как мерные звуки, движения, колебания, влияющие на внутренний монолог; и на создание художественных текстов: эда на лошади ("Лесной царь" Гете), качание корабля ("Сон на море" Тютчева), ритмы железной дороги ("Попутная песня" Глинки на слова Кукольника), ритмы японского сада камней, созерцание которых способствует интроспекции.

Типы коммуникации "я" — "он" и "я" — "я" свойственны разным культурам. Первыми, ориентированными на сообщение, более динамичными, дают быстрый прирост знаний (классический пример — европейская культура XIX века), но они ориентированы на получение истины в качестве готового сообщения чужого умственного усилия. Вторые — менее динамичны, хотя способны различать большую духовную активность внутреннего плана. Вывод: "Исторический опыт показывает, что наиболее жизнестойкими оказываются те системы, в которых борьба между этими структурами не приводит к безусловной победе какой-либо одной из них"¹⁵.

В статье позднего периода — "О природе искусства" (1990)¹⁴ Лотман выделяет в функциях искусства способность давать информацию о непройденных путях, о том, что не случилось, предоставляя возможность пережить невержитое, проигранное, проигранное, ощутить отсутствие как такое сильное воздействие, которое переживает присутствие.

Искусство как средство эстетизации поведения. Выделенная выше проблема "искусство и реальность" в концепции Лотмана имеет две направленности: от реальности — к искусству и от искусства — к реальности. Рассмотрим первую, мы оставили в стороне вторую. А она не менее значима для таргетского исследователя и сфокусирована им в статьях "Искусство жизни" и "Итог пути" ("Беседы о русской культуре"¹⁵), в которых в переработанном виде вошли статьи "Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века" и "Театр и театральность в строе культуры начала XIX века"¹⁶. Вводя понятие "поэтика бытового поведения", Лотман поясняет, что поэтика быта означала: формы каждодневной жизни были ориентированы на определенные законы искусства и "переживались эстетически". В русском быту XVIII века под влиянием массовой и народной культуры (интермедия, армарочные баллагины, ранние монологи, заклинания и заговоры) происходила процесс централизации поведения и форм быта. В свою очередь, и высокая культура способствовала выработке норм поведения человека в зависимости от ритуального и перифуального, парадного и непарадного, особо ценного и обычного пространства и окружения. С этим же был связан и выбор ампула, которое определяло поведение: "Российский Пиндар", "Северный Вольтер", "Новый Стерн", "Минерва", "Фабий наших дней" и т.п. На маску-ампула, как на сюжетный стержень, напыливались эпизод за эпизодом полуэстетической биографии "богатыря", "острослова-забавника" и т.п. Эстетический эффект поведения зависел от того, как ампула-маска сработает в переходе к сюжету, закрепляя значимое и незначимое поведение. Источником жизненных сюжетов, положений становились также античность, трагедия классицизма и даже жития святых. Особо значим был V акт — конец, итог. Лотман полагает, что поэтика сюжетов, определяемая искусством, исчезает вместе с последними романтиками, чтобы воскреснуть в начале XX века.

В другой статье "Театр и театральность в строе культуры начала XIX века" Лотман обращает внимание на то, как наполеоновская эпоха внесла элемент эстетического в военные действия. Несомненно эстетический эффект подчеркнуто будничного одетого Наполеона среди пышно разодетых генералов. Для боя выбирался естественный амфитеатр — Аустерлиц, Бородино, на высотах которого находились главные командующие и как "режиссеры", и как "зрители". Даже Д. Давидов воспринимает малую, партизанскую войну как строфу Байрона, требующую романтического воображения и страсти к приключениям. Парад, в котором регламентация и строй-

мы искусства, чтобы быть воспринятым эстетически, должно иметь не только эстетическую, но и другие функции: политические, религиозные и т.п. Возможно при этом вовлечение "не-искусства" в сферу художественную и выталкивание художественных жанров в разряды внехудожественные. Сходство-несходство поэзии и прозы оказывается в процессе развития культуры частным случаем выражения общестественской оппозиции "искусство-искусство". Так, пишет Лотман, в 1830-х годах в русской культуре накапливается эстетический откат от поэзии как основного средства за пределами традиционной выразительности и одновременно совершается выведение го и семейного романа, на фоне чего выдвигается на эстетическую арену очерк, который прощакет даже в поэзию (стихотворный фельетон, стихотворный очерк). Формирование и эстетическое восприятие художественной прозы XIX века стало возможным лишь на фоне поэтической культуры. Кажется парадоксом то обстоятельство, что эстетическое восприятие художественной прозы требует более зрелого эстетического сознания, в котором, в частности, простота получила статус художественного достоинства.

Искусство не только генератор нового сообщения под влиянием его исторического погружения в новую культурную среду, но и генератор языков особого типа, типичных для искусства моделирует более общие, более универсальные аспекты карьеры. В ходе развития и модификации культуры стороны искусства содержатся сообщения, но не языки: в истории искусства неоднократно возрождались языки прошлого, воспринимаемые как повторяющиеся. Статьи Ю. Лотмана "Каноническое искусство как информациональный парадокс" (1973)¹² авторы вступительной статьи к монографическому изданию "Об искусстве" не случайно называют маленьким научным исследованием и привлечением "парадокса Лотмана". В эстетике тождества, или в каноническом искусстве, в отличие от эстетики различий, на первый взгляд, есть то, что дает возможность легко соотносить его с естественным языком в силу двух обстоятельств. Во-первых, это искусство имеет определенный "словарь" и правила связи — "грамматику"; во-вторых, на сближение с естественным языком наталкивает и то, что структурные методы в описании этой сферы искусства достигли наибольших успехов в анализе мифа, сказки и других проявлений эстетики тождества. Однако если в естественном языке автоматизируется план выражения и реализуется свобода содержания, то в художественных текстах эстетика тождества, напротив, канонизируется сообщение, а язык не автоматизируется. Так, на русском, китайском можно говорить о чем угодно, на языке волшебных сказок — только об определенных вещах.

Дело в том, что имеется два типа сообщения: а) сообщение извлекается из текста (записка); б) сообщение напоминает о том, что воспринимающий уже знает (как эда на память), оно является лишь зацепкой для памяти. Во втором случае информация может находиться вне текста, но требовать текста для своего проявления (например, сам вид Псалтыри для нетрадиционных дьячков, читавших его по памяти). В этом последнем случае, говорит Лотман, информация не столько поступает извне, сколько возрастает под влиянием организующего воздействия текста. В отличие от эстетики тождества в эстетике различий основная информация содержится в тексте, будитель информации в воспринимающем, который должен прислушаться к самому себе. В силу этого при обращении к канонизированному тексту очень важно выиснить условия его функционирования (что, как, где), и делает Лотман в блестящей статье "Художественная природа русских народных картинок".

Позднее мысли, касающиеся парадокса канонического искусства, приобрели у Лотмана характер культурно-эстетических универсалий. Хотя для европейской культуры более привычна коммуникация, при которой субъект передает информацию выслушает по отношению к адресату как ее обладатель, не менее значительна

ты, которого входят в несколько контекстных структур, приобретает разные значения. Игровые моменты этих взаимоотношений обуславливают неполную детерминированность связей по принципам аналогии и противопоставления, моделируя их неопределенность и случайность. Различные конструктивные принципы взаимоотношений, различные подструктуры, находящиеся в состоянии взаимопроизводства и оппозиции, создают этот "сложно построенный смысл", проходя ситуацию взаимоотношения, увеличения возможности выбора и альтернатив в тексте. В стихотворном тексте благодаря многочисленным повторам (лексическим, метрико-ритмическим, рифменным, композиционным и т.п.) возникает подвижная семантика сближений и противопоставлений, когда в сходном выявляется различие, а в различном — общее, когда одна закономерность "сопротивляется" другой, и то, что запрещается одной системой, может предписываться другой. Проекция читательских ожиданий и их нарушение создают неповторимую художественную энергию текста.

Воспринимателю необходимо не только воспринять само сообщение, но и устоявшийся язык, на котором оно написано. В этой ситуации происходит напряженная борьба или корректировка взаимного соотношения кода читателя и кода писателя: читатель или корректирует взаимный код истолкования как нехудожественный или приложить к нему привычные представления. Лотман оговаривается о нестрогом сближении понятий "язык" и "речь" с понятиями теории информации "код" и "сообщение". Отсюда сближение таких понятий, как "множественность языков" и "многократная закодированность" в тексте. Более подготовленный читатель подводит к произведению на непривычном языке путем проб и ошибок в поисках адекватного прочтения. Читательские рецензии выявляют в тексте все новые семантические пласты, в свою очередь, научные истолкования представляют совокупность допустимых прочтений. Чем больше подобных истолкований, тем глубже эстетико-смысловые потенции текста и тем долгие его жизни.

К монографии "Структура художественного текста" примыкают "Анализ поэтического текста" (1972)¹⁹, переведенная на многие языки "Семиотика кино и проблема киноэстетик" (1973)²⁰ и статьи типа "К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (Проблема авторских примечаний к тексту)" и "Посвящение "Полтавы" (Адресат, текст, функция)" (1970—1975)²¹. Особое место в лотмановской пушкиниане занимают работы над текстом и контекстом "Евгения Онегина". Это прежде всего "Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста" и "Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарии".

Остановимся на спецкурсе. В романе, по мнению Ю.М. Лотмана, множество скрытых цитат, реминисценций, намеков, вместе с тем это органический целостный художественный мир, к которому применим как имманентный, так и контекстуальный анализ. Прежде всего отмечается принцип противоречия, пронизывающий роман, при котором даже случайно поднимается сознательному построению. Поскольку главы романа печатались раздельно в течение более семи лет, в них встречаются противоречия, вызванные влиянием событий общественной и литературной жизни: ведь начал роман автор "Бахчисарайского фонтана", центральные главы писал создатель "Бориса Годунова", а заканчивал автор "Повестей Белкина" и "Маленьких трагедий". Противоречия эти перестали рассматриваться поэтом как оплошности и недостатки, а сделались одним из основных структурных принципов текста. Только внутренне противоречивый текст мог быть воспринят как аналог внешней реальности.

Немаловажно и то, что все художественные условности, касающиеся способов повествования, Пушкин сталкивает между собой, последовательно их развивая. Используя понятие Бахтина о "чужой речи", Лотман рассматривает множество способов ее введения в роман. Само повествование — это обращение к собеседнику или авторское повествование об авторском повествовании. Полилогу романа способствует точка зрения по типу рассеянного пятна, состоящего из различных множеств

ранее. Той же напоминает трагедию, в которой ни развитие сюжета, ни У акт не известны. Центральное поведение в общественной жизни выражалось в общественном чувстве "антракта", разграничивающего поведение на служебное и в отставке, в стилизации большого света и деревенской глуши, в Петербурге и в Москве и т.п. Есть эпохи, когда искусство так активно вторгается в жизнь, что эстетизирует ее повседневно: так было, чаще всего это эпохи "монотоние", полагает Лотман.

Высокое и массовое в искусстве и культуре — проблема эта в тесной связи с проблемой эстетическое — внеэстетическое", "искусство — не-искусство" поставлена уже в статье "О содержании и структуре понятия "художественная литература"» (1973)⁷. В реальном бытии искусство, литература включают в себя органически и высокое и низкое, находящиеся во взаимном напряжении, что и создает импульсы к развитию. В определенных культурных ситуациях подобное напряжение нейтрализуется, но уничтожить его культура не может. Отмеченное противопоставление "высокого" и "низкого" доминирует противопоставление уникального и массового. Механизмом нейтрализации последнего можно считать ориентацию высокого на массовое (увлечение примитивами, архаическими формами). Для Пушкина Тютчев — массовая литература, аналогично для Белинского — Баратынский. Для нашего современника и тот и другой — высокая литература. Для Пушкина В. Петров стоит в одном ряду с Державиным, а для нас Петров, как и Херасков, — массовая литература.

В статье "Массовая литература как историко-культурная проблема" (1991)¹⁸ исследуется та линия изучения массовой литературы, которая началась с А. Веселовского и была продолжена ОПОЯЗом. Лотманом исследуются и различные слои массовой литературы, и тот конфликт, который возникает между теоретиком и массовым читателем. Интересно то, что к массовой литературе Лотман относит не только текст, циркулирующий в упрощенном виде нормы высокой литературы, но и страстное, "нижнее" произведение. Идею ОПОЯЗа о том, что старшая линия в искусстве, серия эстетическую значимость, способствует подгему вверх младшей из нижних слоев искусства, Лотман не считает универсальной моделью. Универсальная модель, предугреждает он, не будет такой красивой, но он намечает ее контуры. Динамическая система не может быть жестко структурированной, она должна иметь избыточные элементы, резерв "лишнего", не укладывающегося в систему. Теория литературы как господствующее представление об эстетических нормах — жесткая система отнюдь не только в классицизме. Новый этап развития художественной культуры обычно требует новой теории, построенной на новых основаниях. Как следствие этого, меняется представление о, казалось бы, хорошо известной эпохе. Теоретическая самозащита, таким образом, играет двойную роль: на первом этапе организующую, на втором — тормозящую. Чем жестче теория, поясняет Лотман, тем активнее совершается обращение последующего периода к внелитературному кругу текстов. Резерв для развития нового есть не только "внизу", но и "вверху", так как реальная художественная культура сложнее и многограннее, чем надстраивающаяся над ней теория.

Текст художественный — понятие и проблема, исследуемые Ю.М. Лотманом на протяжении тридцати лет (с 1962 по 1992 г.). Стала классической работа "Структура художественного текста" (в которой проблема решается исходя из того, что искусство — одно из средств коммуникации, особым образом организованный язык, в котором специфически упорядочены знаки. Текст (буквально "плетение", "ткаль") в искусстве может рассматриваться, с одной стороны, как целостный и уникальный знак, а с другой, как определенная последовательность знаков; в словесном художественном тексте языковые знаки превращаются в элементы специфического художественного языка. Материалом для анализа в этой книге является в основном поэзия, которая рассматривается по преимуществу в теоретико-синхронном отношении, включающем в ряде случаев и исторические экскурсы, но еще не ставшие

ния усложнения, многоплановости текста, включающего и стилистические слюмы. Стихотворный текст, онегинская строфа, колоссальный литературный контекст — свидетельство "литературности". Парадокс, однако, в том, что роман стал поэзией действительности благодаря принципам литературности и демонстративной неэкономности. "Профильность" построения образной системы персонажей становится знаменом потока жизни в ее не только закономерных, но и случайных связях. Таковы образы, структура текста производит впечатление неструктурности; парадокс в том, что «только то, что не является ни с какой литературной позицией "текстом", должно быть им»²².

В тексте закономерное преобразуется в случайное, и наоборот, случайное — в закономерное, однако и само художественно закономерное в тексте — не жесткая обусловленность, поэтому вызывает ощущение неэкономности этого закономерного — проблема, заявленная еще в "Структуре художественного текста" и оформившаяся в конце 1980-х годов как проблема соотношения эволюционного и "катастрофического" развития художественной культуры в целом, блестяще исследованная Лотманом на русском материале.

Новый период в истолковании текста обозначен новыми выпусками "Трудов по знаковым системам"²³. Это переход к проблемам семантики культуры, к проблемам семиосферы (см. ниже). Препарирующая не-информация в информации, «...культура в основном ведет "игру" с внекультурным пространством, то помещая туда свои страхи, и тем самым вводит "игру" с культурным пространством, то помещая туда свои перевернутые зеркала»²⁴. Для этого этапа характерно осознание того, что четкие культурно-художественные системы в реальном функционировании не существуют сами по себе: их вычлениение требовало на первоначальном этапе как эвристическая необходимость. От эвристической целесообразности, при которой рассматривалась совокупность отдельных текстов и замкнутости языков, Лотман предлагает перейти к анализу онтологических свойств объекта: только суммируя отдельные семиотические акты, мы не сможем получить семiotическое универсума. Культура существует лишь то, что, с ее точки зрения, является текстом и подлежит включению в коллективную память. В свою очередь, текст опирается на память различно определенной глубины²⁵. Само понятие "текст" утрачивает однозначность, к которой сам Лотман стремился в "Структуре художественного текста", выделяя такие признаки текста, как вырженность, ограниченность и структурность. На новом этапе понятие текста, скорее, сигнализирует об актуальности проблемы, указывая на область, где рождаются новые научные идеи, полагает Ю.М. Лотман. Подобные утверждения можно рассматривать в русле идей К. Поппера, который писал о необходимости для науки сферы нестрогих концепций.

Рассматривая две функции текста — передачу сообщения и порождение новых смыслов, ученый концентрирует внимание на второй функции, где в центр выдвигается внутренняя неоднородность текстов, разнородные семиотические пространства и взаимодействие текстов не одного языка, а минимум двух. При этом в тексте важнейшее место занимает соотношение между разными упорядоченностями, определяемое как фоновыми бессознательными кодировками, так и смысловой игрой. А в результате возникает не только развертывание содержания, но и порождение новых смыслов. Текст богат языком, так как в нем взаимодействуют, интегрируются и иерархически саморганизуются различные языки. Потенциальные возможности генерирования новых смыслов реализуются тогда, когда текст "окунается" в прагматику и тем самым в него что-то вводится "извне" — другой текст (читатель как текст) и культурный контекст. Только в ситуации культурной "работы" текст выводится из равновесия и оказывается способным к самисполорождению и обострению игрового момента в эстетическом аспекте иронизирования, пародийности и "театрализации" смыслов. Эстетической игре между безусловностью и условностью текста способствует "текст в тексте"²⁶. ввержение, например, пьесы в скульптуру, рам-

фильм, романа в роман и т.п. Причем один текст может быть непрерывным повествованием, а другой представлен фрагментарно (цитата, отсылка, эпитифа). Так возникает эстетический эффект зеркала и Зазеркалья, переинчаченных, перевёрнутых значений.

Всякий текст содержит, по Лотману, образ аудитории, который в известной степени навязывает ей и переносится из текста в сферу реального поведения аудиторией²⁷. Помимо общения с аудиторией, текст вступает в контакт с широкой сферой культурных традиций, тем самым он приобретает культурную память. Любая художественная текст представляет ориентацию на определенный объем памяти, в художественном тексте представление об объеме памяти аудитории вступает в игровые отношения с текстом. Так, в "Евгении Онегине" Пушкин использовал множество намеков, которые были заведомо известны лишь одной, довольно узкой группе читателей, и неизвестны другим. Однако эстетически оформленная нота интимного доверия заставляла и заставляет читателя вообразить интимный контакт и с ним, включаясь в своеобразную игру — вспомнивая то, что ему было неизвестно. Возникает такая эстетико-психологическая ситуация, при которой текст как бы навязывает аудитории объем ее памяти, что не мешает ему хранить облик аудитории.

Через все работы Ю.М. Лотмана проходит мысль о том, что текст стремится угодить аудитории себе, аудитория в ответ делает аналогичные шаги, уподобляясь текст и его язык себе. Личность получателя текста, с одной стороны, способна наравнять на текст и предлагаемый им язык, с другой, — образ аудитории, будучи мерцающей в тексте позицией, способен варьироваться. Отсюда возникает новый уровень сложной игры позициями и дополняемыми значениями. Так, личное пожелание, будучи опубликованным, становится фактом искусства, адресуясь любому читателю. Пронсходя при этом смена общей памяти у текста и адресатов. Возмужден и обратный процесс, когда известное стихотворение используется как личное послание, в этом случае в подтексте всплывают детали интимной памяти. Специфика переживания искусства в значительной мере определяется игрой между реальной и заданной текстом прагматикой. Моменты непредсказуемой игры возникают между традицией, системой текстов, хранящихся в памяти, и современными смыслами. Пробуя сквозь языки традиции и сквозь другие тексты, которые выполняли роль его интерпретации, текст совершает приращение информации; попадая в новую среду времени, он ожидает. Вывод таков: в процессе своего "путешествия" текст не просто трансформируется, но в известном смысле создается в отличие от ведущих постструктуралистских идей Ю. Лотмана полагает, что текст и его воспринимательный объект взаимодействуют друг к другу, ищут друг друга.

В последних работах Ю. Лотман, наряду с генерированием новых смыслов в процессе функционирования текста, особое внимание уделяет тексту как памяти, определяющей контекстах²⁸. Предшествующая культура доходит до нас фрагментарно. И если бы текст не содержал памяти о контекстах, она бы предстала как мозаика несвязанных отрывков. Неся в себе память о культурных контекстах, текст становится дискретным знаком нескрытой сущности, передавая смысловое пространство, создаваемое текстом вокруг себя.

Текст, таким образом, не застывшая данность, он подобен зерну, содержащему программу будущего развития, резерв динамики в процессе функционирования в иной культуре, в которую вторгается, как "метеоритный дождь". В книге "Культура и взрыв" относительно проблемы текста отмечены три идеи (Волгары, два сценария текста во времени переключаются в онтологическое пространство памяти Волгары, мечется перекачивание текста на непредсказуемую смысловую орбиту плавящийся переосмысливанием непредсказуемого неформального зерно, обратное в традицию акцентуруется переход текста из его неформальной реальности в предельное положение безграничной власти автора над своим произведением). Третье положение составляет обратиться к следующей эстетической проблеме.

графин "Сотворение Карамзина" и по отношению к своему великому предшественнику?

Но в этой проблеме есть и другая сторона — авторские интенции в самом тексте, чем Лотман занимался всю жизнь, и здесь он, видимо, согласился бы с А. Комнатьевым, отстаивающим "презумпцию интенциональности". Особо впечатляет в этом плане последняя статья Лотмана о Гоголе, продиктованная за полтора месяца до кончины.³² В ней гоголевская интенция — превращение реального в нерасальное и обратно; неисчерпаемый запас возможностей жизни, которой задаются постоянные вопросы по типу "а если бы..." (отсюда и любимый образ — отраженный в воде пейзаж), — неотделима от стремления Гоголя скрывать себя как автора под многочисленными масками другого человека. Таким образом, **проблема автора — это для Лотмана проблема отношения автора творца и автора человека, отсюда — поиск глубинных, вневременных связей между ними; и проблема авторской интенции, преломленной сквозь призму индивидуальной эстетики, вбирающей или создающей интенции культуры.**

Семиотика и эстетика культуры исследуется Ю.М. Лотманом с середины 1970-х годов и сконцентрирована в конце 1980-х годов в книге "Беседы о русской культуре", в которой раскрывается влияние эстетико-семиотических ценностей на поведение человека (см. выше); а также в книге "Внутри мыслящих миров", тексты которой сгруппированы вокруг такого понятия, как **семисфера**. Это понятие, введенное Ю.М. Лотманом по аналогии с биосферой Вернадского и ставшее важнейшей категорией зрелого и заключительного этапа его творчества, ознаменовало переход к семиотике культуры. Семисфера есть семиотическое пространство не как сумма отдельных языков, а как условие их существования и функционирования, которое одновременно предшествует языкам и постоянно взаимодействует с ними и через них. Вне семисферы не может быть ни коммуникации, ни языка. Язык как ступень семиотического пространства не отделяется от других языков четкой границей, а обладает переходными и размытыми формами. Единичной семисферой предстает теперь рассматривать не отдельный язык, а **семисферу — приращение данной культуры — семиотическое пространство**. Семисфера — и результат и условие развития культуры. **В ней выделяется несколько признаков. Первый — ончарность, реализуемая как множественность, при которой каждый из образующих языков разделяется на основе бинарного принципа. В жилой культуре идет процесс умножения, раздробления языков, количественный их рост. Это, по мнению Лотмана, особенно заметно в культуре XX столетия: "... кино превратилось из ярмарочного увеселения в высокое искусство. Оно явилось не одно, но в сопровождении целого кортежа традиционных и вновь изобретенных зрелищ. Еще в XIX веке никто не стал бы всерьез рассматривать цирк, ярмарочные зрелища, народные игрушки, вывески, выкрики уличных торговцев как виды искусства. Сделавшись искусством, кинематограф сразу же разделился на кино игровое и документальное, фотографическое и мультипликационное со своей поэтикой каждого. А в настоящее время прибавилась еще оппозия: кино/телевидение. Правда, одновременно с расширением ассортимента языков искусства происходит и его сужение: определенные искусства практически выбывают из активной обоймы"**³³

Второй признак семисферы — неоднородность. Это означает, что языки относятся друг к другу как полюсы переводимости и непереводаемости, между которыми множество переходных сфер. Кроме того, разные языки имеют разные периоды временного обращения (ср. мода и литературный язык, романтизмы в танцах и романтизм в архитектуре). К тому же романтизм захватывал лишь определенный участок семисферы, а на других ее участках продолжали существовать другие структуры, например, восходящие к глубокой архаике. Нужно учитывать и вторжения в семисферу инокультурных образований.

Третий признак — асимметричность, которая наглядно проявляется в отношении: "центр — периферия", на последней теряются частные языки, которые обслуживают лишь отдельные функции культуры. Асимметричность связана и с тем, что культура

с сотворение авторской личности — формулировка проблемы подкаждана названию заметательной книги Ю. Лотмана "Сотворение Карамзина" (1987). Ее написанию предшествует и сопутствует статья "Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора)" (1986).³⁹ Лотман разделяет понятия **человека с биографией** и **человека без биографии**. Разные общественно-культурные ситуации определяют некий набор тех, имя и личности которых сохраняются для потомков", но это не рутинная норма, а трудная и необычная норма, зачастую странная для других и требующая от человека величайших усилий. Биография характеризуется наличием внутренней истории, в которой движением от бессознательного к сознательному совершается акт постепенного самовоспитания. Право на биографию формируется у писателей раньше, чем у художников, композиторов, артистов.

У Пушкина творчество жизни состояло, по Лотману, не в исполнении рационалистического плана, а в сознательно-волевом импульсе, который может содержать и моменты иррациональные, как любая психологическая установка. Писать биографию — при самом предельном стремлении к объективности — можно, лишь найдя в ней нечто созвучное себе, некое зеркальное пространство, в котором автор биографии сам может отразиться. **Сознательное творение личности писателя**, возведение жизни до высокой игры, которая не противоречит серьезно — упорство в ее сохранении себя как писателя, — блестяще исследовано в книге о Карамзине. В ней ставится задача не только реконструировать биографию души но его художественным произведениям, письмам и дневникам, но и оживить личность с помощью воображения, оживить "сохраняющиеся обломки, придать им смысл, заставить заговорить" обломки и творческие пути. Лотман исследует, каким путем Карамзин искал и создавал путь к своему образу повествователя и читателя, от чувствительного юноши к моднику и цесарю, затем к собеседнику величайших умов своего времени и, наконец, зрительно важнейших событий французской революции, последовавших за Просвещением, размышляющему об идеалах — предвещниках революций и практиках обоих лагерей, которые делают окровавленные трофеи. Потрясают страницы, на которых написано о том, как Карамзин менялся, всегда стремясь сохранить независимость, как дружба и враги ему "надевали" маску, как в зените славы и зрелости творческой личности возникает ощущение трагического отчуждения и одиночества. Тем более в ситуации, когда Дом находится на берегу истории в отличие от Пушкина, у которого Дом — звено истории; в отличие от несмысленного дара, данного Пушкину, — "быть счастливым в самых трагических обстоятельствах".

Возникает вопрос о том, не является ли книга Лотмана альтернативной концепцией, теоретической репликой по отношению к французским постструктуралистам: статье Р. Барта "Смерть автора" (1968) и лекции Фуко "Что такое автор?" (1969)? Вышней постструктуралист, критически переосмысливающий идеи, которые он когда-то разделял, А. Комнатьев пишет: «...автор уступает авансцену писью, тексту или скриптеру, который представляет собой всего лишь "субъекта" в грамматико-лингвистическом смысле, подставное лицо, а не "личность"». У Лотмана речь идет о личности — в этом смысле критический выпад очевиден. Но он так же, как французские коллеги и как М. Бахтин, не разделял крайностей биографического метода, впрочем, как и Сен-Бева и волновался в работах русской культурно-исторической школы, разграничивая понятия текста и того, кто стоял за текстом, не признавая "мешанины" из биографии и творчества, как говорил Бахтин. Лотману близка бахтинская онтология художественной активности человека и его положение о том, что автор свое речевое поведение не отдает на полную и окончательную волю адресатам, предполагая какую-то высшую инстанцию ответного понимания, которая может отодвигаться в разных направлениях. Но, видимо, полностью разделяясь на об авторе как о природе несотворенной, но творщей не полностью разделялось Лотманом, поэтому с полемическим подтекстом объективно звучит название моно-

в своем самонаписании стремится к унификации, чтобы не дать системе "расползаться", тогда как в реальном функционировании системы книги самые разнообразные тенденции, определяемые не только взаимными перемещениями центра и периферии, различное соотношение и развитию различных сфер, но и диахронной глубиной, выходящей от памяти культуры. Это создает динамику, подвижность системы. Во втором полонине XX в. провозглашено, по словам Ю. Лотмана, бурная агрессия маргинальных форм культуры. Периферийные центры могут при этом тоже выступать со своими метаонисаниями и претендовать на универсальную структуру метаонисания для всей семносферы. Вводя понятие "резумиция семнотичности", Ю. Лотман постулирует, что коллектив должен каким-то образом включить в семнотический контекст эти периферийные языки и языки-маргиналы.

Символ и символическое пространство погружены в семносферу²⁴ в значительной степени определяя ее и одновременно являясь результатом происходящих в ней процессов. Символическое пространство – это особый вид художественного пространства, где имеются текст, специфические знаки, условные и иконические, а главное – концентрированные. "россыпь" символов, представляющих текст в тексте. Символ имеет пространственную среду, пространство многоликосте, усиливаемую тем, что по нему "бежит" время, история, а пространство, культурные и художественные, концентрируют свои смысловые сгущения в символических "вершинах", представляющих, многоугольниках.

Примечания

1. *Лео Хабертано*. Предисловие к английскому изданию // *Лотман Ю. М.* Внутри мысленных миров. Четвертый текст – симвоносфера – история. М., 1996. С. 405.
2. *Лотман Ю. М.* Введение. Семнотическое пространство // Там же.
3. *Лотман Ю. М.* Телеса в семнотике русской культуры // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семнотическая школа. М., 1994. С. 401.
4. Там же. С. 409.
5. *Лотман Ю. М.* Культура в зеркале. М., 1992. С. 7.
6. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в трех томах. Таллинн. Тт. I, II – 1992; т. III – 1993.
7. *Лотман Ю. М.* Ключ на распутии // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в трех томах. Т. I. С. 468.
8. *Лотман Ю. М.* Проблема схожества искусства и жизни в свете структурального подхода // *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 2000.
9. *Габайер Г. Г.* Искусство и подражание // *Габайер Г. Г.* Актуальность пререкрестного. М., 1991.
10. *Лотман Ю. М.* Культура и язык. С. 233.
11. *Лотман Ю. М.* Телеса к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем" // *Лотман Ю. М.* Об искусстве.
12. *Лотман Ю. М.* Каконостические искусство как информациональный парадокс // Там же.
13. *Лотман Ю. М.* Автокоммуникация: "Я" и "Другой" как адресаты // *Ю. М. Лотман.* Внутри мысленных миров. С. 45.
14. *Лотман Ю. М.* О природе искусства // *Лотман Ю. М.* Об искусстве.
15. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX века). СПб., 1994.
16. *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века. Театр и театральность в структуре культуры начала XIX века // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в трех томах. Т. I.
17. *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия "художественная литература" // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в трех томах. Т. I. Также: *Лотман Ю. М.* О русской литературе. СПб., 1997.
18. *Лотман Ю. М.* Мавсоева литература как историко-культурная проблема // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в трех томах. Т. III.
19. *Лотман Ю. М.* Анализы поэтического текста. Л., 1972, а также: *Лотман Ю. М.* О поэзии и поэзии. СПб., 1996.
20. *Лотман Ю. М.* Семнотика кино и проблемы киноэстетки // *Лотман Ю. М.* Об искусстве.
21. *Лотман Ю. М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (Проблема авторских приписок к тексту). Посвящение "Поэты" (Адресат, текст, функция) // *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 1997.
22. *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин" // *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 1997. С. 448.
23. *Лотман Ю. М.* Пушкин. Труды по знаковым системам. Тарту, 1978; Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Тарту, 1981.
24. *Лотман Ю. М.* Введение // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в трех томах. Т. I. С. 10.

25. *Лотман Ю. М.* Текст и полнотекстовая культура // Там же.
26. *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Там же.
27. *Лотман Ю. М.* Текст и структура аутистории // Там же.
28. *Лотман Ю. М.* Текст в процессе движения: Автор – Аутистория, Замысел – Текст // *Лотман Ю. М.* Внутри мысленных миров.
29. *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в трех томах. Т. I.
30. *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 13.
31. *Колмановиц А.* Дехон теория. Литература и зрительный смысл. М., 2001. С. 60.
32. *Лотман Ю. М.* О "реализме" Гоголя // *Лотман Ю. М.* О русской литературе.
33. *Лотман Ю. М.* Внутри мысленных миров. С. 165.
34. См.: *Волкова Е. В.* Пространство символа и символ пространства в работах Ю. М. Лотмана // Вопросы философии, 2002. № 11.

69. Гадамер. Искусство и подражание.

Первое из трех понятий, отталкиваясь от которых можно приблизиться к проблемам современной живописи, это понятие подражания. Придя из античности, расцветает во французском классицизме 17 в. и н. 18. Оно смыкалось с учением об искусстве как подражании природе. Требование, чтобы искусство не переступало границ правдоподобного, убеждение, что в совершенном художественном произведении перед нашим духовным взором выступают образы самой природы в их чистейшем проявлении, вера в идеализирующую силу искусства - вот представления, входящие в термин «подражание природе».

Против понятия подражания в 18 в. выступило и утвердилось понятие выражения. Выразительная сила и выразительная подлинность того или иного образа выступают как оправдание содержащегося в нем художественного сообщения.

Третье понятие - понятие знака и языка знаков. Изобретение буквенного письма сделало возможным невероятное - фиксировать в нескольких абстрактных значках, поддающихся рациональной комбинаторике, которую мы именуем орфографией, все, что проходит через ум человеческий, - поистине одно из величайших событий в человеческой культуре.

Ему бы хотелось вызвать трех свидетелей философской мысли для истолкования современного искусства - Канта, Аристотеля, Пифагора.

Исходный пункт, предлагаемый здесь эстетикой Канта, тот, что вкус, судящий о красоте чего-либо, есть не только незаинтересованное, но и непонятийное удовольствие. Это значит. Что когда мы находим прекрасным изображение предмета, объектом нашего эстетического суждения является не идеальное понятие предмета.

Случай красоты в искусстве для него никоим образом не эстетическая проблема в ее чистом виде. Оправдание искусства для Канта в том, что оно есть искусство гения, то есть что оно вырастает из некой бессознательной способности создавать образцы прекрасного без обращения к каким-либо осознанным правилам и без того, чтобы художник мог хотя бы просто рассказать, как он все это делает. Понятие гения составляет подлинное основание кантовской теории искусства.

Главный свидетель классицистской теории подражания - Аристотель, он помог осмыслить нам, что происходит в новом искусстве. Искусство есть мимесис - подражание. Человеку присуще естественное стремление к подражанию и человек от природы радуется подражанию. Радость от подражания - это радость узнавания.

В платоновской критике искусства. Искусство потому так презренно, что оно отстоит от истины, причем не на одну ступень. Искусство ведь только подражает облику

выбрасывают, когда они ломаются. В нашем обращении с ними никакого опыта вещи мы не получаем. Ничто в них уже не становится нам близким, не допускающим замены, в них ни капельки жизни, никакой исторической глубины, таким выглядит мир модерна. Какой думающий человек может ожидать, что тем не менее в нашем изобразительном искусстве будут предложены для узнавания вещи, переставшие быть нашим постоянным окружением и нам уже ничего не говорящие, словно через них мы должны снова искать доверительной близости к нашему миру?

Каждое художественное произведение все еще остается чем-то вроде былых вещей, в его явлении просвечивает и говорит о себе порядок в целом.

И если то, что изображено в произведении или то, в качестве чего оно выступает поднимается до новой оформленной определенности, до нового крошечного космоса, до новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия, то это искусство, независимо от того, говорят ли в нем содержания нашей культуры, знакомые образы нашего окружения или в нем не представлено ничего, кроме полной немоты и вместе с тем прадревней близости чистых пифагорейских начертательных и цветовых гармоний.

Универсальная эстетическая категория. В ее определении можно опереться на понятие мимесиса. Засвидетельствование порядка - вот, по-видимому, то, что от века и всегда значимо. И каждое подлинное произведение искусства даже в нашем мире, свидетельствует о духовной упорядочивающей силе, составляющей действительные начала нашей жизни.

Ян Мукаржовский. Эстетическая функция.

Эстетическая функция имеет значительно более широкую сферу воздействия, чем только область самого искусства. Любой предмет и любой процесс (природный или связанный с человеческой деятельностью) может стать носителем эстетической функции.

1. Утверждается возможность, а не обязательность всеобъемлющего воздействия эстетической функции
2. Заранее не предусмотрено, что во всей сфере проявления эстетической функции она будет занимать ведущее положение среди остальных функций
3. Не может быть и речи о смешении эстетической функции с другими функциями или о трактовке других функций лишь как видоизменений эстетической функции.

Не существует предметов и действий, которые бы по самому своему существу или внутренней организации вне зависимости от времени, места и оценивающего были носителями эстетической функции, и не существует предметов и действий, которые опять-таки по самой своей реальной природе были бы с непреклонностью исключены из сферы влияния.

Однако, художественные произведения, которые являются привилегированными носителями эстетической функции, могут ее лишиться, и в таком случае их уничтожают как ненужные или используют, не учитывая их эстетического предназначения.

Активная приспособленность к несению эстетической функции не представляет собой реального качества предмета, хотя бы и намеренно для этого созданного, а дает о себе знать лишь при определенных обстоятельствах, т.е. в определенном общественном контексте: явление, которое было привилегированным носителем эстетической функции в известную эпоху, в известной стране и т.п., может оказаться неспособным нести эту функцию в другую эпоху, в другой стране и т.д. Примеры: пища (Франция – Чехия), одежда (мужская – женская; городская – народная; повседневная – праздничная).

При разграничении эстетической и внеэстетической сфер нужно всегда помнить, что имеются в виду отнюдь не области, строго отделенные и не связанные друг с другом. Обе эти сферы находятся в постоянном динамическом взаимодействии, которое можно охарактеризовать как диалектическую антиномию.

Существует грань, которая разделяет искусство и внехудожественные эстетические явления, однако она условна. Пример: в архитектуре часто невозможно определить грань, с которой начинается искусство. Даже то художественное произведение, которому мы даем отрицательную оценку, относится к контексту искусства, ибо именно применительно к этому контексту искусства оно оценивается. По-настоящему точное разграничение представляется иллюзией.

В искусстве эстетическая функция является функцией доминирующей, в то время как вне искусства она, даже если и присутствует, занимает второстепенное положение. Если произведение спонтанно относится нами к сфере искусства, выделение какой-нибудь иной функции, кроме эстетической, мы оцениваем как полемику с самой сутью искусства и его значением, а не как нормальный случай. Гегемония эстетической функции всегда воспринимается как случай основной, «немаркированный», тогда как гегемония иной функции всегда «маркирована», т.е. выступает как нарушение нормального состояния.

Существуют такие условия среды, которые не знают последовательного распределения функциональных сфер, каково, например, общество средневековое или фольклорное; хотя и в подобных случаях характер взаимоподчинения функций в процессе развития может изменяться: но не в такой мере, чтобы какая-либо из них окончательно и явно возобладала над остальными.

Сфера эстетического представляет собой единое целое, в котором действуют две противоположные силы, одновременно организующие и дезорганизующие это целое, т.е. поддерживающие в нем состояние непрерывного движения и развития.

Примеры:

1. Некоторые виды искусства представляют собой составную часть непрерывного ряда, в который входят также явления внехудожественные и даже внеэстетические. В *архитектуре*

эстетической функцией конкурируют практические функции, в литературе – коммуникативные функции. Цель *ораторского искусства* – оказывать влияние на убеждения слушателей, и наиболее действенное его оружие – эмоциональный язык, однако он поставляет выразительные средства и поэтическому искусству. Лингвист Ш. Балли ошибочно отождествляет поэтический язык с эмоциональным, игнорируя существенное различие между высказыванием самоцельным (поэзия) и коммуникативным (воздействие на чувство). Живопись и ваяние – творения чисто коммуникативные, например природоведческие картины и модели. Встречаются и такие случаи, когда эстетическая функция находит применение в роли второстепенной функции, наряду с другой, преобладающей функцией (карта, как декоративный предмет), и есть явления, находящиеся на самой грани искусства и внеэстетической сферы (например, живописная, графическая и пластическая реклама).

Вид *живописи и ваяния*, целиком относящийся к художественной сфере – это портрет, который одновременно представляет собой изображение личности, оцениваемой на основе критерия правдивости, и художественное построение без обязательной соотнесенности с реальностью.

В музыке в наименьшей степени проявляется прямая связь с внехудожественной сферой. Звук неизбежно воспринимаем как составная часть звуковой системы, уже в самом себе заключает эстетическую окраску. Также можно привести примеры, когда эстетическая функция в музыке является лишь сопутствующей функцией, а отнюдь не доминирующей: таковы, например, мелодические сигналы (военные и т.п.), а также рекламные выкрики нараспев. Осциллирование между преобладанием эстетической функции и преобладанием какой-либо иной функции проявляется, например, в маршевой музыке или в пении, сопровождающем работы; в национальных и государственных гимнах с эстетической функцией конкурирует функция символическая, т.е. известный оттенок коммуникативной функции.

2. Существуют явления, по сути своей имеющие корни вне искусства, однако приближающиеся к искусству, не становясь им во всех своих разновидностях, каковы, например, кино, фотография, художественное ремесло, садоводство. *Кино* – некоторыми своими сторонами родственно ряду видов искусства, особенно эпической поэзии, драме, живописи. В разные этапы своего развития оно действительно сближается то с одним, то с другим из них. С другой стороны, кино представляет собой род индустрии и вынуждено незамедлительно осваивать каждое новое усовершенствование своей технической базы.

Фотография – ее положение это составная часть ее сущности. На первых порах фотография расценивалась как новый вид живописной техники. Постепенно она превращается в явление внеэстетическое, чисто коммуникативное: понятия «фотография» и «картина» становятся противоположными. Под влиянием импрессионизма фотография вновь сближается с живописью. В конечном счете она осознает свое специфическое назначение быть на грани.

Художественное ремесло – на рубеже XIX и XX вв. – пытается перейти свои границы и превратиться в искусство. Гипертрофированная эстетическая функция должна была возмещать лишившееся своего значения практические функции ремесла, которые лучше осуществлялись фабричным производством. Идея в возобновлении контакта с материалом (деревом, камнем, металлом), ибо искусство (в особенности архитектура, наиболее близкая к ремеслу) в период стремительного размаха производственной техники утратило ощущение материала (насилие над материалом в архитектуре модерна). Однако как только ремесло полностью вступило в сферу искусства, т.е. стало производить уникальные изделия с преобладающей эстетической функцией, оно лишилось своей непосредственной практической функции. Художественное ремесло было в значительной мере аномалией, но в то же время, необходимым и закономерным фактом развития эстетической сферы.

Взаимоотношение между искусством и садоводством. Выращивание растений приближается к искусству и даже становится им в том случае, если архитектура требует приспособления природы к строительным объектам (см. Ле Корбюзье и его «*Ville radieuse*»).

3. Религиозный культ и красота природы (особенно пейзажа) в их отношении к искусству. *Культ* нередко бывает восторженно признан эстетической функцией, что теоретически

смело провозглашают его искусством, особенно в периоды, когда собственно религиозная сторона культа ослаблена. Однако для церкви доминирующей стороной культа является религиозная функция. Церковь позволяет искусству стать интегральной составной частью культа, оно должно подчиняться предписаниям, чуждым его собственной норме. Цель этих предписаний – ставить на пути эстетической функции преграды, которые не должны ее подавить или низвести до второстепенной роли, а должны лишь превратить ее в близнеца иной функции. В церковном искусстве существуют одновременно две доминантные функции, одна из которых, религиозная, делает из второй, эстетической, средство своей реализации. Прекрасное в природе – «В восприятии эстетически воспитанных людей искусство отражается в природе и сообщает ей свой блеск» (Ш. Лало).

Выводы:

1.) Эстетическое само по себе не является реальным свойством вещей и не имеет прямой связи с какими-либо их свойствами. 2.) Эстетическая функция вещей не находится и в полной власти индивида, хотя, с чисто субъективной точки зрения, все что угодно может приобрести эстетическую функцию (или лишиться ее) независимо от своего склада. 3.) Стабилизация эстетической функции является делом коллектива, эстетическая функция есть элемент отношения человеческого коллектива к миру.

В периоды, когда коллектив склоняется к интенсивному использованию эстетической функции, индивиду также предоставляется большая свобода в его эстетическом отношении к вещам, активном (при их создании) или пассивном (при их созерцании).

Коллективное сознание – местонахождение отдельных систем явлений культуры (язык, религия, наука, политика и т.д.), эти системы оказывают на эмпирическую действительность нормообразующее воздействие.

Несколько замечаний о социологических аспектах самой категории эстетического с точки зрения эстетической функции:

- Эстетическая функция может стать фактором общественной дифференциации в тех случаях, когда определенная вещь (иногда акт) в одной общественной среде обладает эстетической функцией, а в другой не обладает или когда в одной общественной среде эстетическая функция такой вещи проявляется в меньшей степени, чем в иной среде.
- Роль фактора общественного бытия эстетическая функция выполняет благодаря своим основополагающим свойствам: 1 – способность изолировать предмет, затронутый эстетической функцией; эстетическая функция означает сосредоточение максимального внимания на данном предмете; эстетическая функция может стать социально дифференцирующим фактором (фактор репрезентации, используемый, чтобы подчеркнуть значение лиц, обладающих властью); эстетическая функция важный спутник эротической функции (женская одежда). 2 – наслаждение, которое вызывает эстетическая функция; применение эстетической функции при воспитании, еде, пользовании жильем и т.д. 3 – способность замещать иные функции, которых предмет (вещь или акт) в процессе развития лишился. (примеры: развалины, народная одежда, обряды, научные труды).

Эстетическая функция, замещая остальные, порою становится фактором рационального использования ресурсов культуры в том смысле, что сохраняет творения человеческих рук, а также институты, лишившиеся своей первоначальной практической функции, для будущих времен, когда представится возможность употребить их снова, в другой практической функции.

Глава 4 из книги Жака Маритена «Ответственность художника»
(артистическая мораль и эстетическая добродетель).

1.

В этой главе стоит вопрос об ответственности художника не перед другими людьми, но перед самим собой. Иными словами, нам предстоит понять отношение между искусством и моральной жизнью внутри самого поэта, или - внутреннюю связь, между его усилиями к совершенству произведения и его усилиями, если предположить, что таковые имеют место, к совершенству человеческой жизни.

То, к чему непосредственно ведет искусство само по себе, и то, что делает искусство тем, что оно есть, - или, как говорят схоласты, **формальный предмет искусства** - не подчиняется в себе **формальному предмету морали**. Тут нужно добавить - по пункту, который я уже затрагивал, но который я хотел бы теперь выразить более четко, - что необходимо принять во внимание не только порядок **формальной причинности**, или перспективу сущностей, взятых самих по себе, но и порядок **материальной причинности**, или перспективу конкретного субъекта, где вместе сосуществуют сущности различных качеств.

Этические реальности существенно значимы для художника - постольку, поскольку он человек; но в конкретной жизни они ему важны не только в той мере, в какой он человек, но также и в той - хотя на сей раз связь эта, так сказать, акцидентальная, - в какой он художник, или постольку, поскольку дело касается воплощения потенций искусства. Другими словами, по той причине, что искусство исходит из человека, нравственные реальности, касающиеся художника как человека, имеют сверх того соприкосновения с ним как с художником. Иначе говоря, мораль имеет дело с потенцией искусства в порядке **материальной, или наличной (dispositive), причинности**. Поскольку эта связь выявляет порядок материальной причинности, она остается только **внешней и косвенной** и подвержена всем видам случайностей; она может обернуться разными и, по видимости, противоположными вариантами. Однако какой бы внешней и косвенной эта связь ни была, она остается реальной и неустранимой.

Самые высокие моральные достоинства ²³ не могут восполнить отсутствия художественных достоинств или компенсировать посредственность самой потенции искусства. С другой стороны, ясно, что лень, малодушие, попустительство сами по себе, будучи нравственными пороками, оказываются достаточно негодной почвой для упражнения художнических способностей. Моральное устройство человеческого субъекта оказывает род косвенного влияния на его искусство. "Не враждебность внешних обстоятельств, а собственная натура ответственна за судьбу Шелли *", - пишет безо всякой снисходительности Фрэнсис Томпсон ²⁴. Определенный изъян в моральной и психологической цельности и - как следствие - раскол между восприимчивостью и творческой способностью интеллекта, или воображением, вносят неким образом своеобразную красоту в поэзию Эдгара По или Харта Крейна ²⁵, но вместе с тем и подрывают ее. Нравственный яд, который со временем искажает силу зрения в конце концов обходным путем искажает и творческую способность художника, хотя какое-то время этот яд, возможно, ее стимулировал и обострял. В конечном счете произведение всегда "признается". Что касается больших поэтов, этот род признаний не мешает их творениям быть великими и драгоценными, однако и в самом величии они обнаруживают некую болезненную точку.

И вот, не является ли внутренняя склонность художника тем самым каналом, которым открываются ему веши? Не в ней ли и не через нее ли, эмоцию и субъективность поэта, последний - коль скоро речь идет о поэтической интуиции, - знает все, что он знает? Е то же время наиболее реальное в мире ускользает, таким образом, от видения помраченной души. Напомним в этой связи замечание Плотина: "Подобно тому как с чувственной красотой ничего не может сказать тот, у кого нет глаз, чтобы ее воспринимать, то же происходит и в мире духовных вещей с тем, кто не способен видеть, как прекрасен лик справедливости или умеренности и что ни Утренняя, ни вечерняя звезда не могут быть так прекрасны". Е этот смысле можно понять, почему многие романтисты считали, что "только любовь плодотворна". Во всяком случае, произведение всегда вскармливается взглядом человека.

Однако проблема усложняется еще и тем, что сам художник может сознавать это воздействие нравственной жизни на его искусство возможно также, что ради любви к своему искусству он готов развивать определенную идею нравственной жизни или нравственного героизма, определенную систему моральных ценностей, моральных критериев и императивов - все это, подчиненное благу своего искусства, а отнюдь не своей души. Речь идет о том, что я назвал бы соблазном чисто артистической морали. Я думаю, что роль, которую в этом деле играли в XX веке Уолтер Пейтер²⁶ или Оскар Уайльд, была немаловажной.

Иногда поэзия преподносится нам как нечто такое, что налагает на человека моральные обязательства, бремя которых он уже никогда не может сбросить. "В нас пребывает ангел, которого мы постоянно оскорбляем, - говорил Кокто²⁷, - мы должны стать хранителями этого ангела"

** Случается так, что художник говорит о необходимости этики и о чистоте и жертвенности своего Я в столь строгих выражениях, какие не пришли бы в голову никакому моралисту.

Но вдумаясь внимательнее! Этика, о которой нам говорят, должна, по-видимому, сводиться к тому, чтобы рассматривать нравственный закон как пластырь на нарыве или слой свежей краски на грязной стене - осторожно, окрашено! Пачкает!.. Самопожертвование, выходит, должно состоять в том, чтобы на своей душе, на своем теле и на судьбах других людей испытывать весь новый опыт, способный открыть новые человеческие горизонты, и в том, чтобы, потрузившись в пучины зла, искупить его затем своей поэзией.

Такая чисто артистическая мораль, или такая чисто артистическая система жизни есть по меньшей мере артикулированное учение и по большей - состояние практического духа, спорадически проявляющееся в определенных группах. Я вовсе не склонен приписывать этому типу морали большей последовательности, чем она на самом деле имеет. Позвольте мне сказать, однако, что эта мораль настаивает на трех принципиальных "добродетелях": на определенном типе искренности, на определенном типе чистоты и на неудержимой любознательности.

Разумеется, существует такая искренность, которая является подлинной добродетелью. Она не есть только искренность перед другими, но прежде всего она есть искренность перед самим собой - искренность понимания, когда человек проникает в свою внутреннюю жизнь: прямой беспощадный взгляд, перед которым сердце раскрывается, как открытая местность, и стыдливость, общественные запреты и прочие регулятивы, касающиеся диалога с другими, не могут быть перенесены в тот тайный разговор, когда говорит с нами только Бог и когда всем этим запретам и регулятивам не удается ничего утаить в наших внутренних глубинах. Но искренность чисто артистической морали - это особый род искренности: это искренность материи, готовой принять любую форму. Она состоит не в том, чтобы видеть себя, но в том, чтобы принимать и лелеять себя именно таким, каким в тот или иной момент себя обнаруживаешь, отказываясь от какого-либо выбора и морального решения: ведь существует риск помешать потенциям моего Я свободно развернуться - сразу и в сторону Бога, и в сторону дьявола, - и эти разные стороны самопроявления в творческом продукте рассматриваются как варианты эпифании собственного Я. В одно и то же время Жид с искренностью писал две маленькие книжечки - в одной из них он выражал преданнейшую любовь к Евангелию, в другой - проповедовал гомосексуализм.

Что касается чистоты, незамутненности, как ее видит чисто артистическая мораль, то мы могли бы уподобить ее чистоте растения, которое, как говорит Аристотель, не имеет иной души, кроме растительной, пребывающей в постоянном сне, не нарушаемом работой разума, и вся цель которого есть цветок. "Чистым" здесь считается то человеческое действие, которое никак не затрагивает различения добра и зла и которое не подвергается опасности какого-либо искажения со стороны моральных предписаний. Преступление, порок, ложь, злоба или сладострастие - все это "чисто", если ни одна извилина мозга не внесла сюда своих оценок и не вмешивалась в их бытие, если они сохранили для поэзии свою нетронутость*.

Наконец, любознательность для того рода морали, о которой мы говорим, - это верховная этическая добродетель, поскольку она и есть движущая сила, толкающая художника идти на любой риск и бесстрашно встречать бедствия, прозябшие и ему и другим, чтобы только открыть новые тайны вещей, и прежде всего свою собственную тайну. Художник хочет вкусить от всех плодов земли,

попробовать изо всех ее сосудов и быть полностью обученным в опыте зла, чтобы затем питать им свое искусство.

В итоге, исходя из идеи, что искусство воздействует на мораль и формирует ее на свой манер, утверждают, что искусство требует нравственно рискованной пищи и новых экспериментов в морали, так же как и в эстетике, - иначе говоря, экспериментов, ставящих целью с помощью чар поэзии сообщить невинность тем самым вещам, которые запрещаются Богом. Это, если хотите, означает, подчинение искусства морали, но такой морали, над которой искусство совершило насилие.

Но в том, что касается произведения и художественного результата, кто может знать, оказалось бы произведение лучше или хуже, если бы художник не поддавался прельщению чисто артистической морали и стал вести жизнь, более сообразную с требованиями нравственного закона?

2

Так где же все-таки истина?

По поводу отношений искусства или поэзии с подлинной нравственностью, или с истинным совершенством человеческой жизни, я предложил бы на пробу три соображения, касающиеся, во-первых, влияния нравственных перемен в душе художника на искусство и его произведение; во-вторых, - эстетических добродетелей; и, в-третьих, - поэтического опыта.

В распорядке формальной причинности моральные потенции пребывают в иной сфере, чем потенции искусства, и ни на что для него не годны. В распорядке материальной причинности моральные потенции - а возможно, еще больше то, что называют доморальной предрасположенностью, глубоко укорененной в психологическом складе человека, и еще дальше - высшая любовь, на которой подвешена человеческая жизнь, - имеют опосредованное влияние на потенцию искусства. Итак, что же произойдет, когда художник внезапно пробудившийся к тому, чтобы осознать свое назначение, нравственно изменит свою жизнь и повернется к моральному добру? То, что человек становится лучше, не влечет ли за собой неизбежного улучшения его творений?

Как я уже говорил, это печальный вопрос: потому что в действительности бывает, что произведение становится не лучше, а хуже. Религиозное обращение не всегда имеет благоприятное воздействие на произведение художника, особенно второстепенного.

Причины этого ясны. На протяжении лет внутренний опыт, откуда рождается вдохновение художника такого рода, был опытом, который питался каким-то греховным жаром и который открывал ему соответствующие аспекты вещей. Произведение извлекало из этого пользу. Теперь сердце художника очистилось, но новый опыт остается еще слабым к даже инфантильным. Художник потерял вдохновение былых дней. Вместе с тем разом его заняли теперь великие, только что открывшиеся и более драгоценные нравственные идеи. Но вот вопрос, не будут ли они, эти идеи эксплуатировать его искусство как некие заменители опыта и творческой интуиции, оказавшихся недостаточно глубокими? Здесь, есть серьезный риск для произведения.

Внешние факторы еще больше увеличивают этот риск, ибо религия предлагает художнику двойной соблазн упрощенчества. С одной стороны, - поскольку религиозные чувства - это чувства прекрасные и благородные - возможно искушение удовлетвориться выражением этих эмоций, которые выступают теперь в качестве предмета произведения или в качестве психологических феноменов (что, кстати, является полной противоположностью подчиненности интуитивной или творческой эмоции). С другой стороны, общность веры ставит художника в непосредственное общение с его компаньонами по вероисповеданию, и он может быть теперь искушаем соблазном заменить этим общением, которое дается ему задаром, коммуникацию, за которую нужно платить, или даже - подменить этим общением уникальное выражение поэтической интуиции, обеспечиваемое одним только искусством.

Пусть так, однако совершенно ясно, что все это относится к антидентальному распорядку. Ни один из этих досадных провалов не случился бы, если бы художник обладал более мощной творческой потенцией; если бы он понимал, что сама его вера требует от него большей взыскательности к своему

искусству; если бы он был более усердным стражем того самого таящегося внутри него Ангела и, главное, если бы он был более терпеливым и испросил у Времени, спасительного для художественного труда, сделать его новый опыт и новые вдохновения более зрелыми, более всеохватывающими и более цельными. Ни творчество Фрэнсиса Томпсона, Гопкинса, Честертона или Т. С. Элиота, ни творчество Леона Блуа, Клоделя, Сигрид Унсет, Гертруды фон Ле Форт, Бернаноса, Жюльена Грина, Мориака, Макса Жакоба²⁹ не претерпело ни малейшего урона от того, что они верующие, или от того, что может быть названо их обращением к Богу.

Мое второе замечание касается добродетелей, которые требуются искусству и поэзии в их собственной сфере и которые могут быть названы *эстетическими добродетелями*.

Художник в сфере своего искусства подчиняется своеобразному аскетизму, который может требовать героического самопожертвования уже в подлинном смысле. Он не только должен быть постоянно на страже, оберегаясь как от вульгарных соблазнов упрощенчества в своем искусстве, так и от искушений успеха, но он должен выстоять и против целого полчища более тонких прельщений. Он должен пройти сквозь духовный мрак, непрерывно очищая свои средства и добровольно покидая плодоносные почвы ради мест бесплодных и небезопасных. В определенной сфере и с частной точки зрения, в сфере делания и с точки зрения блага произведения художник должен обладать смирением, великодушием, благоразумием, цельностью, силой духа, умеренностью, простодушием и чистосердечием. Все эти достоинства, которыми в духовной жизни герой обладает абсолютно и безусловно, художник должен иметь в относительном и частном смысле — по отношению к произведению. Добродетелей художника как такового только *имитируют (не существуя)* добродетели человека как такового. "Большинство поэтов, как, вероятно, и большинство святых, — писал Фрэнсис Томпсон, — были приготовлены к своей миссии периодом первоначальной отделенности от мира, как зерно, чтобы ему прорасти, должно быть сначала закопано в землю; перед тем как стать оракулом в поэзии, поэт должен быть отделен от всей человеческой массы" *.

Итак, помимо ложной чистоты чисто артистической морали, подменяющей подлинную мораль, есть в сфере самого искусства подлинная чистота, которая относится к созданию произведения и к долгу остаться преданным творческой интуиции. Чистота художника — это истинная чистота, купленная ценой страданий тварного ума, в добавок символ чистоты более высокой; символизируя, она ее подготавливает. В своем "Поэтическом искусстве Макс Жакоб** утверждал, что добродетели, требуемые от художника, особенно современного, по природе своей (именно в своем качестве не моральных, а эстетических) — это добродетели евангельские. "Добровольная нищета, — говорил он, — есть добродетель эстетическая. Воздержанность есть добродетель эстетическая. Целомудрие есть добродетель эстетическая, почтительность есть добродетель эстетическая". "Сила духа, самоотречение, послушание, дисциплина, смирение" — суть эстетические добродетели в домене искусства, но они же суть христианские добродетели в домене нравственной жизни.

Все это означает, что добродетели художника как такового аналогичны, в определенном отношении, достоинствам человека как такового и, более конкретно, — добродетелям евангельским, хотя по-человечески они амбивалентны. Предоставленные самим себе, они могут заменить художнику достоинства человеческие и конкретно — христианские; они могут также прозвучать призывом к этим христианским добродетелям. При всей своей амбивалентности они находятся, так сказать, в отношениях симпатии со вселенной истинной любви и нравственного совершенства. И естественно, если бы в качестве человека поэт не был разделен в самом себе, эти достоинства склонили бы его к сродным им добродетелям и побудили его внимательно вслушиваться в их музыку.

То же самое можно сказать о поэтическом опыте. У поэзии есть своя духовная тайна, в силу чего она несет на себе отблеск той величайшей тайны, которую прообразует и символизирует, а вместе с тем прообразует и символизирует дары благодати, — хотя от этого поэзия еще не проникает в их область. Духовное таинство поэзии открыто как для Неба, так и для Ада. Поэтический опыт есть собранность души в ее средоточии, где мир и субъективность познаются в единстве немим логическим, не понятийным путем. Опыт этот не есть опыт мистический. Он занят остверненным миром и загадочными

отношениями тварных существ между собой, а не началом всего сущего в его надмирном единстве. Поэтическое знание, несомое поэтическим опытом, добывается через эмоциональное переживание, а не при посредстве сострадательной любви. Поэтический опыт есть начало, призванное давать всему выражение, и оно завершается произнесенным словом или сделанным продуктом; мистический опыт предрасположен к молчанию, и он завершается блаженным слиянием с Абсолютом. Но какие бы различия ни разделяли их по природе, поэтический опыт и опыт мистический рождаются друг возле друга, и есть между ними некий род симпатии *. Благодаря основополагающему выбору, совершившемуся в сердце человека, поэтический опыт может действительно подражать этому мистическому опыту, быть призывом к нему. Он может повернуть поэта к экстазу пустоты и небытия и соблазну магии, опыт которой имели Малларме и некоторые другие поэты, а больше всего - сюрреалисты; а может обратить поэта к опыту мистическому, т. е. к Божьей благодати. К этому подлинному духовному созерцанию исподволь, естественно и спонтанно и предрасполагает поэтический опыт, но предрасполагает только в том случае, если поэт как человек не разделится внутри себя ³⁰ и если не искажил этот опыт в своем эгоизме, одержимый желанием стяжать какую-то власть.

3

Проблема взаимоотношения искусства и совершенства человеческой жизни тревожила многих больших художников, не говоря - уже о Микеланджело или Расине, Генри Вогене или Джордже Герберте ³¹, тревожила по крайней мере до тех пор, пока поэты и писатели не сделали пророками и святыми современного мира. Некоторые из современных романистов под давлением конфликтов и внутренних трудностей, испытываемых каждым, кто посвятил себя литературному производству, поставили эту проблему самым решительным образом.

Задумавшись над конкретной позицией романиста по отношению к своему производству. Он выступает чем-то вроде бога, запутавшегося в человеческих слабостях. Он имеет дело с миром персонажей, которых он создает, но которые подчас оказываются сильнее его и которых он знает через самого себя; однако свобода их есть свобода воображаемая: в полную противоположность Богу романист - сам автор зла, совершенного его созданиями. И это воображаемое зло, в котором "лежит" роман (так же как, по слову святого апостола Иоанна, "лежит во зле" наш мир) **, состоит в какой-то странной близости с реальным злом нашего реального мира - оно есть образ и знак этого реального зла, но знак, производящий действие, могущий, если представится случай, передвинуться в план действительного существования тех самых вещей, которые он обозначает.

Рассматривая конкретную ситуацию романиста в контексте отношения между его производением и его собственной душой, так же как и душой другого - хотя все-таки прежде всего именно своей, - Мориак писал: "Надо быть святым... но тогда не напишешь романа" *.

Таким образом, у Мориака вопрос поставлен в терминах, относящихся к высшему совершенству человеческой жизни, или - к святости. Для Леона Блуа вопрос этот стоял подобным же образом. "Если в моем багаже содержится Искусство, - говорил он, - то тем хуже для меня! Оно оставляет мне один только выход - поставить на службу Истине то, что дано мне Ложью" **. В разной степени это же беспокойство мы находим у Вернаноса, Грэма Грина, Жюльена Грина. Среди критиков этой проблемой серьезно озабочен был Шарль Любо. Касался ее также Чарльз Морган ³² в одной из глав своей книги, "Вольности ума" ***, правда, без пристального рассмотрения разных ее измерений.

Однако утверждение Мориака принадлежит к тем, которые кажутся убедительными только на первый взгляд, но при последующей проверке оставляют нас в смятении. "Надо быть святым. Но тогда не напишешь романа". Разве не мог бы каждый сказать тоже самое по поводу своего занятия в мире? "Надо быть святым". Но тогда не будешь заниматься политикой, не будешь ни врачом, ни

банкиром, ни бизнесменом, ни журналистом, ни чем бы то ни было вообще на земле, кроме разве что монаха, да и это ремесло не так уж надежно.

У всякого человеческого занятия свои опасности, свои хитросплетения и свои искушения, идущие вразрез с идеалом совершенной жизни. Вопрос, очевидно, сводится к тому, не являются ли самыми искушительными именно те опасности и хитросплетения, которые таятся в призвании художника?

Да, именно так обстоит дело.

Прежде всего обнаруживается, что художник в своей самой интимной творческой сфере живет интеллектуализированными чувствами и получаемыми от них наслаждениями. Именно через чувства мир пронизывает его; он оказывается чувствительным к миру и ко всем блужданиям красоты. Как сказал Леон Блуа, "главенствующая способность художника Воображение, по своей природе - страстно анархическая" ****. И разве поэт не есть одновременно безумец, захваченный иррациональным порывом, и ремесленник, самым изощренным образом упражняющий свой исполнительский разум? Но как же тогда можно ожидать от художника устойчивого равновесия и этого постоянного внимания к нормам разума, в которых, по-видимому, нуждается морально совершенная жизнь?

Во-вторых, поскольку речь идет о писателях, они нуждаются в постижении глубин зла, как и глубин добра в человеческом существе, и здесь нет абстрактных и теоретических способов познания, какие находятся в распоряжении у авторов трактатов по нравственной теологии, но есть только путь опыта, и причем в конкретной экзистенции. Не окажутся ли они тем самым еще и вынуждены - чтобы быть подлинными писателями - взять себе в помощники дьявола, хотя бы на полставки, и пройти, таким образом, опытную науку зла, являющуюся прерогативой греха?

В-третьих, и здесь мы подходим к проблеме еще более дьявольской, романист или драматург знает своих персонажей посредством того вида знания, которое называют знанием *по склонности*, или *по средству*, - при помощи тех самых страстей, наклонностей или инстинктов, которые он разделяет со своими персонажами, - даже если он ненавидит их той проникновенной ненавистью, благодаря которой своего врага понимают, как самого себя. Иными словами, персонажи романиста - это возможные аспекты его самого, разворачивание его собственных возможностей, почему он и способен предвидеть поступки своих героев. Теперь, существует ли способ приобщиться к подобному знанию - особенно вступая с ним в столь близкий контакт, который предполагается творчеством, - без того, чтобы войти в сообщничество и сговор с этими воображаемыми существами, и без того, чтобы испытать на себе отголоски их пороков и их инферальности?

Встающую здесь трудность нужно сформулировать со всею резкостью. Я вовсе не отрицаю фактического положения вещей, на котором основываются приведенные доводы, но я отвергаю то заключение, которое эти доводы намерены утвердить. Перед тем как приступить к их обсуждению, мне представляется уместным несколько ближе рассмотреть понятие, употребляемое Мориакком в этом его выражении: "Надо быть святым" или Леоном Блуа - в его: "Нет иной печали, кроме того, что ты не святой".

33. И.Кант о незаинтересованности (фактически это и есть способность суждения по качеству) И способности суждения (вкус).

Суждение вкуса есть эстетическое понятие, основание которого может быть только субъективным (отношение к чувству удовольствия/неудовольствия не может быть объективным).

Способность суждения (вкус):

1. по качеству
2. по количеству
3. по отношению к цели
4. по модальности

Суждение по качеству – эстетическое, а не логическое. Субъект чувствует воздействие представления. Способность суждения по качеству свободно от интереса пользы, корысти, независимо от реального существования предмета. Важно созерцание и рефлексия.

Удовольствие (Вольгефален), которое определяет суждение вкуса, свободно от всякого интереса. Это духовное удовлетворение. Оно не связано со способностью желания.

Удовольствие от приятного, удовольствие от хорошего связаны с интересом. Интерес – удовольствие, которое мы связываем с представлением о существовании предмета.

Приятно то, что нравится чувствам в ощущении. Т.е. это чувственное удовольствие (фергнюген), наслаждение (склонность).

Хорошим человек называет то, что он ценит, одобряет, т.е. то, в чем он усматривает объективную ценность (уважение).

Прекрасным называется то, что только нравится (благосклонность). Лишь удовольствие от прекрасного есть незаинтересованное и свободное удовольствие.

34. И.Кант о стремлении суждения вкуса к всеобщности

(это относится к способности суждения по количеству).

Суждению вкуса, когда осознана полная отрешенность его от всякого интереса, присуще притязание на значимость для каждого, т.е. на субъективную всеобщность. Если человек выдает что-то за прекрасное, то он от других ожидает того же самого удовольствия, он требует от них согласия. Мы называем нечто прекрасным, но без мысли о всеобщности никто бы и не стал употреблять это понятие.

Если нам что-то приятно, то мы не притязаем на всеобщность удовольствия. В этом случае возможна общезначимость (в принципе, это относительный смысл всеобщности). (Если что-то кому-то нравится, платье, например, то не важно, чтобы это нравилось абсолютно всем. Поэтому никто и не говорит: «Платье прекрасно». Говорят, что оно нравится. Здесь срабатывает как раз положение, что у каждого свой вкус)

Суждения о хорошем, имеют не эстетическую, а логическую всеобщность, так как они касаются объекта как познания его и поэтому значимы для каждого. (Я не знаю, как это объяснить. Думаю, можно так: хорошим может быть что-нибудь полезное для здоровья. Логически это и так важно для всех)

В суждении вкуса ничего не постулируется, кроме общего согласия относительно удовольствия, т.е. постулируется возможность суждения, которое

могло бы быть значимым для каждого. Суждение вкуса не постулирует согласия каждого, оно только ожидает от каждого этого согласия. Это общее согласие есть только идея.

35. И.Кант о целесообразности без цели, идеале и норме

(это способность суждения по отношению к цели).

Цель есть предмет понятия, казуальность понятия в отношении его объекта есть целесообразность. Целесообразным называется объект/поступок даже тогда, когда их возможность не предполагает представление о цели, просто потому, что их возможность может быть объяснена или понята нами, только если мы предполагаем в качестве их основы казуальность согласно целям, т.е. волю. Следовательно, целесообразность может быть без цели.

Только субъективная целесообразность в представлении о предмете, помимо всякой цели, т.е. одна лишь форма целесообразности в представлении, посредством которого нам дается предмет, может составить удовольствие.

Суждение о прекрасном имеет в своей основе целесообразность без цели.

Есть 2 вида красоты: свободная красота (цель вне себя, это красота той или иной вещи. Пример – цветы. Нет понятия цели, которое определило бы, чем должна быть вещь), привходящая красота (цель в себе. Красота человека, красота лошади предполагают понятие о цели, которое определяет, чем должна быть вещь).

Не может быть никакого объективного правила вкуса, которое определяло бы понятиями, что именно прекрасно. Высший образец, прообраз вкуса есть только идея, которую каждый должен создать сам в себе. Идея означает некое понятие разума. Идеал – представление о единичной сущности, адекватной какой-либо идее. Лучше все это называть идеалом прекрасного, которым мы не обладаем, но все же стремимся в себе создать.

Красота, для которой следует искать идеал, должна быть не неопределенной красотой, а красотой фиксированной. Нельзя представить идеал красивых цветов, красивого пейзажа, т.к. цели недостаточно определены. Только то, что имеет цель существования в самом себе, а именно человек, может быть идеалом красоты. Но для этого надо ввести 2 понятия: эстетическая идея нормы и идея разума.

Норма – парящий между всеми отдельными многообразными созерцаниями индивидов образ для всего рода, который природа установила в качестве прообраза для вида *(т.е. идеал красоты человека – это по-настоящему норма)*.

Но для человека важна не только норма, но и идеал. Здесь уже идеал приобретает значение нравственного выражения.

36. Антиномия вкуса и её разрешение в эстетике.

Распространенное положение: каждый имеет свой вкус. Второе распространенное положение: о вкусе нельзя диспутировать. Но Кант говорит, что между ними не хватает еще одного положения: о вкусе можно спорить.

Из этого обнаруживается антиномия вкуса:

1. Тезис. Суждение вкуса не основывается на понятии, иначе можно было бы о нем диспутировать (т.е. решать с помощью доказательств).

2. Антитезис. Суждения вкуса основываются на понятиях, иначе нельзя бы было о них спорить (т.е. притязать на необходимое согласие других с данным суждением).

Дело в том, что понятие, с которым соотносят объект в суждении о вкусе, имеет двоякий смысл. Оно может быть одновременно и определенным (рассудочное понятие), и неопределенным (трансцендентальное понятие разума о сверхчувственном).

При разрешении той или иной антиномии речь идет о возможности того, что два по видимости противоположных друг другу положения на самом деле не противоречат друг другу, а могут сосуществовать.

В тезисе следовало бы сказать: суждение вкуса не основывается на определенных понятиях. В антитезисе: суждение вкуса все же основывается на понятии, хотя и неопределенном. Совершенно невозможно дать объективный принцип вкуса. Единственный ключ к разгадке способности суждения (вкуса) – субъективный принцип, идея неопределенного сверхчувственного в нас.

В основе поставленной и решенной здесь антиномии лежит правильное понятие вкуса как чисто рефлектирующей эстетической способности суждения.

37. И. Кант о гении.

Гений – это талант (природное дарование), который дает искусству правило. Талант, как природная продуктивная способность художника, сам принадлежит природе, следовательно гений – это природные задатки души, через которые природа дает искусству правила.

Изящные искусства надо рассматривать как искусства гения.

Каждое искусство предполагает правила, только основываясь на которых и можно представить себе возможность художественного произведения.

Гений:

1. Талант создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила, следовательно, первое свойство гения – оригинальность.
2. Произведения должны быть образцами, показательными, сами должны возникнуть не посредством подражания, другим должны служить мериллом или правилом оценки.
3. Гений сам не может описать, как он создает свое произведение, не в его власти произвольно или по плану придумать идеи для создания произведения, сообщить их другим.

Гения следует целиком противопоставить духу подражания. Но нельзя называть гением того, кто изобретает что-то для науки, т.к. этому можно научиться, а учение – это подражание. Зато нельзя научиться вдохновенно сочинять стихи.

Для гения в искусстве есть рубеж, который он уже не может перейти. Умение гения нельзя, передать другим, а значит оно умирает вместе с гением.

Природный дар искусства должен давать правило. Оно не может быть выражено в виде формулы, это правило должно быть отвлечено от дела, т.е. от произведения.

Гений может лишь дать богатый материал для произведений изящного искусства, его обработка и форма требуют воспитанного школой таланта.

Для суждения о прекрасных предметах нужен вкус, а для их создания – гений. Красота в природе – это прекрасная вещь, а красота в искусстве – это прекрасное представление о вещи. Чтобы судить о красоте в природе, не нужно заранее иметь понятие о том, чем должен быть этот предмет, не нужно знать о

его материальной целесообразности. Предмет искусства должен иметь в своей основе понятие о том, чем он является, что это за вещь.

Изящное искусство имеет свое превосходство в том, что оно прекрасно описывает вещи, которые в природе безобразны, отвратительны (например, смерть в виде ангела смерти).

Для придания произведению формы, от художника требуется вкус, поэтому форма (произведения) – это результат медленных мучительных поправок.

Такие способности души, как разум и воображение, и составляют гений.

38. И.Кант об эстетической идее.

О некоторых произведениях говорят: в нем нет духа. Духом в эстетическом значении называется оживляющий принцип в душе. Этот принцип есть способность изображения эстетических идей. Эстетическая идея – это представление воображения (созерцание), которое дает повод много думать. Но никакая определенная мысль (т.е. понятие) не может быть ему адекватной, а значит никакой язык не может сделать его понятным. Такая идея противоположна идее разума.

Воображение – продуктивная способность познания. Оно очень сильно в создании как бы другой природы из материала, который дает ему действительная природа. Идеями можно назвать и те представления, которые стремятся превзойти природу: идеи о невидимых существах, о преисподней, царстве блаженных, идеи о чувствах, которые стремятся достигнуть максимума, чего не бывает в природе (любовь, пороки, добродетели). В полной мере такие эстетические идеи могут проявиться в поэзии.

У предметов есть свои эстетические атрибуты (формы, которые не составляют изображение данного понятия, но имеют с ним родство). Орёл Юпитера, например. Они дают нам возможность много думать, т.е. дают эстетическую идею. Сначала действует идея разума, а эстетическая идея оживляет её, дает ей огромное поле родственных представлений. В общем, эстетическая идея – присоединенное к данному понятию представление воображения.

Воображение и рассудок и составляют гений. Гений выражается не столько в осуществлении намеченной цели при изображении определенного понятия, сколько в изложении эстетических идей.

39. И.Кант об удовольствии прекрасного и негативном удовольствии при восприятии возвышенного (это способность суждения по модальности).

Модальность – это необходимость, которая зиждется на общем чувстве.

Прекрасное связано с нашей способностью суждения. Прекрасное делает акцент на качестве, возвышенное – на количестве. Поэтому прекрасное вызывает положительное удовольствие, а возвышенное – негативное.

Общность прекрасного и возвышенного: и то, и другое “притязает только на чувство удовольствия, а не на познание предмета”. Различия: прекрасное в природе относится к форме предмета, которая состоит в ограничении; напротив, возвышенное может быть обнаружено в *бесформенном* предмете, поскольку в нем или в связи с ним представляется безграничность. Связь прекрасного с

формой, а возвышенного с отсутствием таковой в силу безграничности и тотальности предмета, вызывающего это чувство, позволяет Канту сделать вывод о том, что прекрасное связано с качественными характеристиками предмета, а возвышенное с количественными. Отсюда и разные типы удовольствия: прекрасное привлекает посредством формы, возвышенное же доставляет удовольствие не будучи привлекательным (опосредованно). Это то, что Кант называет "негативным удовольствием".