

ХРЕСТОМАТІЯ
З КУРСУ
“ЕСТЕТИКА”

ДЛЯ СТУДЕНТІВ ІНСТИТУТУ ФІЛОЛОГІЇ СПЕЦІАЛЬНОСТІ
“УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА”

Укладач:
к.філос.н., ас.Винник-Остапишин В.Р.

Тема 1. Предмет эстетики как науки

Дюфренн М. Эстетика и философия // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред Н.А. Хренов, А.С. Мигунов, М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С.151- 162

Дюфрен (1910—1995) — философ, эстетик, культуролог феноменологической ориентации. Особое положение Дюфрена в феноменологической эстетике определяется как основательностью и новизной его разработок собственно эстетических проблем, так и изначальной философско-антропологической направленностью эстетического учения. Он автор широко известных эстетических произведений: «Феноменология эстетического опыта» (т. 1,2; 1953), «Понятие априори» (1959), «Поэтическое» (1973), «Эстетика и философия» (т. 1–3; 1967–1981).

Вместе с тем первая книга Дюфрена, написанная в соавторстве с П.Рикером — «Карл Ясперс и философия существования» (1947), — посвящена философии существования; в труде «Основополагающая личность. Социологическое понятие» (1953) он анализирует проблемы личности в версии американской социологии (Г. Мид); в «Вехах» (1966) рассматривает философские концепции своих современников с позиции и разрабатываемой им антропологии; название книги «За человека» (1968) само говорит о нацеленности исследовательского интереса ее автора.

Эстетика Дюфрена — это, по существу, философия, построенная на основании эстетического опыта, эстетика, расширенная до общефилософского учения, «эстетика без ограничений», по словам Ж. Ласко. Проблема человека и его бытия в мире — главнейшая тема исследований философа-эстетика. При этом Дюфрен надеется, что именно «феноменология может открыть и описать менее полемические и менее трагические отношения человека с миром»*.

В центре феноменологическо-эстетической антропологии Дюфрена — вопрос о целостности человека и фундаментальных оснований культуры, обеспечивающих гармоничные отношения человека с миром. Эстетический опыт в этом плане является уникальным: только в нем и благодаря ему человек может возвратиться к основаниям бытия, обрести осмысленность своей жизни, человечность собственного существования.

Феноменология Гуссерля является одним из основных теоретических истоков концепции Дюфрена. Следует отметить, что Дюфрен-феноменолог не следует Гуссерлю буквально, он прочитывает его учение, скорее, сквозь призму построений Сартра и Мерло-Понти. Указанные мыслители приняли феноменологическую установку, чтобы, опираясь на нее, развивать идею человека в его «менее практическом» отношении к миру. Дюфрен понимает феноменологию как «описание, ориентированное на сущности, на значения,

имманентно присущие феномену и данные вместе с ним»**. Он ищет возможности избежать психологизма и идеализма в философии и, как и Мерло-Понти, стремится найти подступ к миру, «в котором мы существуем». «Существование в мире» для Дюффрена означает, что сознание является принципом мира, однако сознание всегда соотнесено с объектом, как и объект соотнесен с сознанием.

Раздел I Эстетика как философия искусства

Дюффрен не принимает непомерное преувеличение Гуссерлем трансцендентально субъективности: он пытается «натурализовать» трансцендентального субъекта, заменить его воплощенным сознанием. Феноменологию Дюффрен понимает прежде всего как теорию восприятия (в духе Мерло-Понти — «царское восприятие», — а не Гуссерля), способную дать непосредственный доступ к сущности вещей. С этой целью он использует феноменологические идеи интенциональности и редукции, которые соединяет с учением об особом рода аффективном априори. Последнее еидентично космологическому аспекту бытия и обосновывает экзистенциальный опыт человека. Искусство возвращает человека к Природе, к фундаментальным основаниям бытия.

Вместе с тем в эстетике Дюффрена со всей очевидностью прочитываются обостренное чувство истории, заинтересованность в социальной роли искусства. Он говорит о постоянном взаимовлиянии искусства и социально-культурной среды, определяющих социокультурных возможностях искусства и эстетического опыта. Искусство, по Дюффрену, изначально обладает социальной активностью. Оно, будучи «делом жизни», прославляет жизнь с ее свободой, силой, неожиданностью. При этом мыслитель говорит не об искусстве, создаваемом художниками, а об искусстве масс, народном искусстве, творчестве всех и каждого. Вовлекая человека в творчество, искусство революционизирует его, ведет к художественной революции, которая значимее революции политической. Согласно Дюффрену, эстетизация повседневного мира человека, искусство как игра, взаимосвязь художественной практики и политики, искусства и революции гуманизируют отношение человека к миру, обществу, к другому человеку. Философ мечтает о «другой» социальности, которая была бы укоренена в Природе: «К человеку нового мира, может быть, пробьется божественный огонь прекрасного»*.

Прежде чем формулировать понятия и изобретать машины, человек изготовил первые орудия труда, создал мифы и нарисовал образы. Может быть, сами религия и искусство потребовали такого рода приоритета? На заре человечества подобный вопрос не имел бы смысла. Религия и искусство разойдутся значительно позже. Здесь нам важно понять, что спонтанное искусство как нельзя лучше выражает связь человека с Природой. Именно над этим и будет размышлять эстетика: изучая изначальный опыт, она отсылает мышление, а вероятно, и сознание к их истоку. В этом состоит главный вклад эстетики в философию. Однако не дело эстетики погружаться во тьму веков: эстетика — не история, и исследуемая ею предыстория

касается не доисторических обществ, а обществ, существующих в истории, это — предыстория инициатив, которые во все времена создают культуру, открывая тем самым историю. Конечно же, каждая из этих инициатив — новый взгляд человека, брошенный им на пейзаж, новый жест, изобретающий новую форму, — включается в культуру. Эстетика устремляет свой взор исключительно по эту сторону культуры. На что же направляет она свои усилия? На постижение природного в его противостоянии культурному и одновременно пребывающего в единстве с ним, на объяснение самого существенного — смысла эстетического опыта, того, что его обосновывает и что он сам обосновывает. Данное исследование мы будем вести под патронажем Канта: то, что делает возможным эстетический опыт, — это критическое вопрошание, и критика должна сначала руководствоваться феноменологией, а затем — онтологией. Другой заботой Канта было определение того, что делает возможным этот опыт, как он гарантирует постижение истины, свидетельствуя о моральном призвании человека...

Но прежде чем обратиться к проблеме критики, следовало бы вкратце описать эстетический опыт. Такого рода описание изначально предполагает **проблематику соединения эстетики с философией**: что в человеке делает его чувствительным к прекрасному, иными словами, что делает его способным оценивать прекрасное в соответствии с нормами вкуса и созидать его в соответствии со способностями воображения? Прекрасное — это ценность в ряду других ценностей, но именно оно открывает доступ к другим ценностям. А что такое ценность? Это не только то, к чему мы стремимся, но и то, что мы уже обрели; это — объект, отвечающий нашим определенным стремлениям и удовлетворяющий наши определенные потребности. Потребность в ценности укоренена в жизни, а ценность укоренена в определенных объектах. То, что имеет абсолютную ценность, имеет ее не абсолютно, а в отношении того абсолюта, каковым является субъект, когда он сам себя ощущает переполненным чем-либо или когда хочет, чтобы нечто — реальное или воображаемое — утолило его жажду, его стремление к справедливости или тоску по любви. Живет ли в человеке жажда прекрасного? На такой вопрос следует ответить «да», не считая жажду прекрасного возродившейся искусственной потребностью, по крайней мере потребностью, порождаемой культурой; именно природа изобретает культуру, пусть даже для того, чтобы отрицать себя в ней. Жажда, о которой идет речь, конечно же, не является ни осознанной, ни необходимой (этим объясняется то, что наша цивилизация не так уж и считается с ней и стремится отдать предпочтение функциональности, например в архитектуре и в обустройстве окружающей среды); она осознает себя, как только получает удовлетворение. Чем же она удовлетворяется? Объектами, которые не предлагают ничего иного, кроме самого своего присутствия, полнота которого величественно заявляет о себе в чувственном. Прекрасное — это ценность, испытываемая благодаря вещам, роскошествующей беспричинности образов, когда восприятие перестает быть практическим

ответом на вопросы или когда практика перестает быть полезной. Если человек в эстетическом опыте не выполняет с необходимостью своего призвания, то он по крайней мере наилучшим образом проявляет свое состояние: этот опыт выявляет его самое глубокое отношение к миру, самую сильную привязанность к нему. Человек нуждается в прекрасном в той мере, в какой он нуждается в том, чтобы ощущать себя в мире. Быть в мире не значит быть вещью наряду с другими вещами, это значит ощущать себя дома среди вещей, даже если речь идет о самых удивительных и самых опасных из них, и это потому, что вещи обладают выразительностью. Эстетический объект в своей плоти есть смысл, взметающийся как оживляющий саванну ветер; он подает нам знак, знак этот создан для нас и отсылает нас только к нему: чтобы обозначать, объект подражает себе самому в особом мире и дает нам возможность ощутить именно этот мир. Об этом говорящем с нами миром сообщает сам мир: не идея, не абстрактная схема, не видение, ничего не видящее, но готовое присоединиться к тому, что видят, а стиль, являющий себя миром, принцип мира в его ощутимой очевидности. Поверхность видимого, то, что «удваивает ее, черпая из невидимых резервов», как говорит Мерло-Понти*, — это и есть мир, который она несет в себе и который образует ее смысл. Смысл, звучащий в глубине тела, но не побуждающий к действию, как это делают жестокость, препятствие, орудие труда или даже слово, смысл, который можно только ощутить, чья идеальность всего лишь воображаема.

Дело в том, что феноменология эстетического опыта непосредственно сталкивается с кардинальным вопросом о рождении представления в присутствии: с вопросом о рождении смысла. И нет ничего удивительного в том, что Мерло-Понти рассуждал о косвенном языке искусства и о голосах безмолвия.

Смысл может появиться в этом опыте, если только в нем уже наличествуют все способности сознания. Эстетическое восприятие есть удавшееся, сформировавшееся восприятие, которое предъявляет свои возможности и побуждает к размышлению о них. Вместе с тем оно возвещает о будущем сознания, готовит и обосновывает его, о чем мы только что говорили. Человек восприимчив к прекрасному, и это, как отмечает Кант, указывает на его склонность к нравственности... У Канта мы заимствуем идею о спонтанной и удачливой гармонии способностей; эстетический опыт примиряет нас с нами самими: открываясь навстречу присутствующему объекту, мы не отвергаем нашей способности познания... Прекрасное побуждает не так, как это делает какой-либо стимул; оно воодушевляет, полностью мобилизуя душу, делая ее способной воспринимать новое. Именно на такой основе вырисовываются образы нравственности, требующие одновременно целостного вовлечения личности и способности преодолевать реальное на пути к ирреальному, идеальному...

Феномен прекрасного призывает нас переформулировать понятие природы. Природа, способная на прекрасное, проходит сквозь эмпирию, которая не обязательно является природной, поскольку она непременно несет

на себе печать руки и разума человека; она — скрытая возможность, Гея, Мать, а также и Супруга, зовущая своего суженного, но не так, как материя призывает форму, а как бессознательное жаждет сознания, как ночь жаждет дня.

Человек есть коррелят Природы лишь постольку, поскольку он ее творение, ее сын; природа разговаривает с человеком, щедро одаривая его образами, в которых являет себя; ее услужливость не притворна и не случайна. Разумеется, это не означает, что она предуготована к этому заранее: только человек полагает цели, но это потому, что он сам в качестве цели порожден силой, которая познает себя исключительно в нем. Искусство отвечает на этот зов Природы: оно выражает его, выражая миры, какими обременена Природа, оно восславляет Природу.

Ученый и нравственный субъект по-своему отвечают на этот зов. Им адресован один и тот же зов, у них одно и то же вдохновение: вырабатывая теории, которые управляют определенными областями и стремятся соединиться в образ мира, наука тоже говорит, но иначе, чем Природа; как прекрасно, что Природа готова к этому, что киноварь в своей основе неизменна, что простых тел не так уж и много: умопостигаемость данного, едва ли не чудесное сходство формальной истины и истины материальной, позволяющие объяснять взаимное происхождение *a priori* и *a posteriori*, — все это может иметь свой исток именно в Природе, в ее устремленности к свету. Научно-техническая практика, далекая от того, чтобы по самой своей сути совершать насилие над природой, находится в дружбе с ней, познает и завершает ее; и уж тем более она сама по себе не лишает Природу ее исконных свойств и не отчуждает человека. Наконец, нравственная деятельность, стремящаяся реализовать в мире понятие свободы, нацеленной на то, чтобы в условиях земных превратностей направлять историю к построению Республики целей, предусматривает конечное отношение Природы и человека: гражданское состояние должно быть учреждено человеком, руководствующимся собственным разумом, но сам он не должен действовать вопреки Природе; и если прогресс возможен, то это потому, что Природа жаждет культуры в человеке и в мире — того, что способствовало бы их развитию. Так что сверх-чувственное, стремящееся реализовать себя в слепой игре чувственных сил, быть может, и есть ручательство инфра-чувственного, Природы как основы.

Таким образом, эстетический опыт, вероятно, имеет основание там, где берут начало все дороги, которыми идет человечество: он прокладывает путь и деятельности, и науке. И это понятно: эстетический опыт пребывает в истоке, в той точке, где человек, перемешанный с вещами, испытывает свое родство с миром; Природа в нем раскрывает себя и он способен читать великие образы, которые она ему предоставляет. Будущее логоса готовится в этой встрече до всякого языка — здесь говорит сама Природа. Природа творящая, порождающая человека и воодушевляющая его на то, чтобы он следовал разуму. Теперь понятно, почему некоторые философские учения

отводят эстетике особое место: они устремлены к истоку и все их искания ориентируются и освещаются эстетикой.

Интенциональность и эстетика

Гуссерль поставил в центр философской рефлексии понятие интенциональности, обновив с его помощью традиционную проблему субъект-объектного отношения. С одной стороны, анализ *cogito* выявляет, что субъект — это трансценденция, то есть проект определенного объекта; с другой стороны, интенциональный анализ обнаруживает, что явленность объекта всегда связана с интенцией, нацеленной на этот объект. Представляется, что отношение объекта к субъекту первично, если иметь в виду сами эти термины; иными словами, данное отношение как тотальность и в тотальности вместе с ноэтико-ноэзматическими структурами становятся главной темой гуссерлевской феноменологии; таким образом феноменология избегает подозрения в возрождении идеализма; фактически она говорит об идентичности конституирования и видения...

На деле интенциональность ... выражает солидарность объекта и субъекта; субъект и объект не подчинены некой высшей инстанции и не растворены в объединяющем их отношении. Экстериорность объекта говорит о его несводимости, хотя объект существует исключительно для субъекта; несводиматакже «яйность» субъекта, самость *cogito*, которое даже в трансцендентальной философии говорит о себе в первом лице. Трансценденция есть не что иное как движение, в котором субъект, обращаясь к объекту, конституирует себя в качестве субъекта. Единственной проблемой здесь является описание — по ту сторону от какой бы то ни было рефлексии — заключаемого между субъектом и миром пакта в качестве самой жизни субъекта. «По ту сторону» рефлексии — значит на уровне восприятия, которое, как заметил Финк, уже у Гуссерля было «изначальным модусом» интенционально сти: такой анализ восприятия лучше любого другого описывает специфическую обоюдность субъекта и объекта, содержащуюся в понятии интенциональности; именно таким образом феноменология, обращаясь к рассмотрению конкретного субъекта, соединяет вместе эмпирические исследования антропологии и выводы эпистемологии — чтобы включить их в себя, а не подчинить себе...

Именно здесь эстетический опыт может внести определенную ясность. На деле эстетическое восприятие — это королевское восприятие, оно хочет быть только восприятием, не обольщаясь ни воображением, зовущим постоянно кружить вокруг присутствующего объекта, ни разумением, стремящимся све сти объект к понятийным детерминантам, чтобы господствовать над ним. Если обычное восприятие, которое, едва оно приступает к репрезентации, непременно испытывает воздействие интеллекта и либо стремится к истине, говорящей об объекте и поставляющей материал для практики, либо ищет истину вокруг объекта, в отношениях, соединяющих его с другими объектами, эстетическое восприятие ищет истину объекта, какой она непосредственно дана в чувственном. Наблюдатель,

имеющий глаза и уши, весь без остатка посвящает себя эпифании объекта, и перцептивная интенция концентрируется в своего рода отчуждении, сравнимом с отчуждением творца, который отрекается от себя в интересах творчества. Можно было бы сказать, что эстетический опыт в его чистом виде совершает феноменологическую редукцию. Вера в мир, а также любая — практическая или интеллектуальная — заинтересованность оказываются в подвешенном состоянии; точнее говоря, только мир присутствует в субъекте, не мир, существующий вокруг объекта или по ту сторону того, что нам явлено, а — мы еще к этому вернемся — мир эстетического объекта, имманентной явленности в той мере, в какой она экспрессивна, и этот мир не есть объект какой-либо идеи. Эстетическое восприятие одинаково нейтрализует и ирреальное, и реальное: когда я нахожусь в театре, реальное — актеры, декорации, зрительный зал — не является для меня действительно реальным, и ирреальное — разыгрываемая передо мной история — в равной мере не является для меня ирреальным, поскольку, не будучи жертвой обмана, я могу участвовать в спектакле, включиться в игру. Однако действительно реальным, тем, что «захватывает» меня, является «феномен», которого стремится достичь феноменологическая редукция: это — эстетический объект, его присутствие, объект, сведенный к чувственному, в данном случае — звучащие голоса и жесты актеров, великолепие декораций; все наше внимание нацелено на то, чтобы сохранить их чистоту и целостность, забыв о дуализме воспринятого и реального; эстетический объект схватывается как реальное, не отсылая к реальному, то есть к породившей его причине — картине как полотну, музыке как звучащим инструментам, телу танцовщика как организму: здесь мы имеем дело с одним лишь чувственным во всемогущей величии, царствующая форма которого выражает полноту и необходимость, непосредственно вписывая в него одухотворяющий его смысл...

Такое отождествление феномена с эстетическим объектом, вероятно, позволяет выявить связь, интенционально устанавливаемую между объектом и субъектом. В самом деле, следует поставить вопрос о статусе эстетического объекта. Определяя его как чувственное, можно ли утверждать, что он порожден постигающим его сознанием? Да или нет? Чувственное — это общее для того, кто чувствует, и того, что чувствуют. Прежде всего это означает, что эстетический объект завершает себя в восприятии, стремящемся воздать ему должное: для неразвитого человека, который бросает на произведение искусства безразличный взгляд, оно еще не существует как эстетический объект. Зритель — это не только увековечивающий произведение свидетель, но и в определенном смысле и завершающий его исполнитель: чтобы явить себя, эстетический объект нуждается в зрителе. Разумеется, это истинно для каждого воспринятого объекта; однако обычное восприятие не задерживается на феномене как таковом; в той мере, в какой оно нацелено на мышление, оно относится к явленному как к знаку, который отсылает к другим явленным, а не к вещи

самой по себе. Но в любом случае оно призывает отличать бытие-реальность от воспринятого бытия и искать его истину вне непосредственно данного; являет себя сам объект, а не его изображение; однако необходимо пройти через явленное, чтобы помыслить объект в соответствии с идеей и ухватить его в его отношении к внешнему миру, конституирующему его в качестве объекта. Эстетическое восприятие, на-против, расширяет рамки явленного, чтобы отождествить явленность с бытием: бытие эстетического объекта благодаря зрителю находится на стороне явленного; в отличие от обычного объекта, к которому отсылают с помощью жеста или понятия, произведение искусства становится таковым только благодаря восприятию. Означает ли это, что у феномена нет бытия и что картина перестает существовать, как только дверь музея закрывается за последним посетителем? Вовсе нет: его *esse* не есть *percipi*, и это относится также и к обычному объекту; однако следует отметить, что как только феномен перестает существовать в качестве эстетического объекта, он существует всего лишь как обычная вещь, если угодно, как потенциальное произведение, то есть как возможный эстетический объект...

Эстетический объект — это особый случай, поскольку он дважды связан с субъективностью: с субъективностью наблюдателя, восприятия которого он домогается, чтобы явить себя, и с субъективностью творца, активная деятельность которого необходима для его создания, и именно в ней он себя выражает, даже если творец не так уже этого хочет: ведь мы, говоря о мире Баха, Ван Гога, Жироду, называем мир эстетического объекта именем его автора, чтобы обозначить то, что выражает произведение. Это свидетельствует о глубокой связи между объектом и субъективностью: если объект способен выражать себя, если он несет в себе собственный мир, отличный от объективного мира, в котором он пребывает, то следует утверждать, что он выражает в нем то, что свойственно «для-себя», что он есть квази-субъект. Смысл, который он выражает, является для него формой его собственного тела: это — душа, откликающаяся на зов нашей души и ищущая ее, привязывающаяся к нашей душе и склоняющая ее к любви. Разумеется, мы можем смело говорить об эстетическом объекте, поскольку он есть результат созидания, которое сумело оставить на нем свой след, частицу сотворившей его субъективности — так работник оставляет свой след на том, что он произвел.

Эстетический опыт, как никакой другой, может сообщить нам о родстве между субъектом и объектом. Понимать язык эстетического объекта, читать передаваемую им информацию — значит углубляться в его внутренний мир больше, чем это может сделать познание, в мир, где субъект дистанцируется от инертного и нейтрального объекта, того, который можно ощупать руками и о котором можно помыслить. Познавать здесь — значит со-рождаться. Такого рода близость субъекта и объекта, существующая в эстетическом опыте, обязывает переформулировать идею субъекта, который не может более отождествляться с трансцендентальным субъектом. Подобное требование рождается уже при рассмотрении обычного восприятия:

взаимодействие, которое я устанавливаю с воспринятым, возможно только потому, что я иду на встречу с реальным, вооружившись достигнутыми знаниями, которые воображение воскрешает при контакте с объектом; однако чтобы этот опыт состоялся, необходимо, чтобы мы уже были сцеплены с объектом. В этом суть собственного тела: чувства являются не столько аппаратами, предназначенными для улавливания образа, сколько средствами, позволяющими субъекту быть чувствительным по отношению к объекту, слиться с ним, как сливаются один с другим два музыкальных инструмента; то, что постигает тело, что оно испытывает и за что берет на себя ответственность, это нечто вроде интенции, принадлежащей вещи, ее исключительный способ существования, как говорит Мерло-Понти. Субъект как тело не является ни событием, ни частью мира, вещью среди вещей; он несет мир в себе, как и мир несет его в себе; он познает мир в акте, в котором выступает как тело, и мир познает себя в нем. Этот союз жизненной интенциональности расторгается только тогда, когда диалектика восприятия ведет к представлению, в котором субъект осознает свое отношение к объекту, ставит вопрос о явленности и отличает воспринятое от реального.

Однако этот союз возрождается в эстетическом опыте. Ра- зумеется, данный опыт составляет момент рефлексии и научения, поскольку истина эстетического объекта предстает перед нами в виде требования и нам надлежит научиться правильному воспри- ятию, чтобы сделать и его правильным, — так исполнитель научается работать с инструментом...

Субъект способен на чувство, если только он является конкретным, подлинно человеческим субъектом, прежде всего, как мы только что сказали, если он телесно присутствует в объекте; далее, если он присутствует полностью, со всем своим прошлым, включенным в настоящее созерцания, отдавая в распоряжение объекта всю свою субстанцию, чтобы тот отзывался в ней; наконец, если он присутствует в качестве, скажем, чувствующего в чувс твенном, то есть вместе с виртуальным познанием аффективных значений, которые предлагает эстетический объект....

Аффективные свойства, раскрываемые эстетическим опытом, образуют специфические а ргіогі. Прежде всего, если следовать самому что ни на есть традиционному смыслу, эти аргіогі образуют объект виртуального познания, который прояс няется в опыте и без которого этот опыт был бы невозможен: те, кто могут почувствовать трагическое Расина, патетическое Бетховена или умиротворенность Баха, обладают идеей трагического, патетического или умиротворенного, предшествующей любому чувству; однако это виртуальное знание не является некой сущностью, помещенной в их разумение, оно — скорее априорный вкус, позиция и, в конечном счете, определенный экзистенциальный стиль их личности. Разве личность не признается себе в том, что она способна чувствовать? С другой стороны, эти а ргіогі обладают космологическим значением: аффективное свойство как некое пред-знание, которое актуализируется в опыте, принадлежит не только наблюдателю; оно присутствует также и в эстетическом объекте в качестве того, что дает ему форму и смысл, что конституирует его как способного

обладать миром. Умиротворенность есть а priori конституирующее произведения Баха, так же как пространственность есть а priori, конституирующее предметы внешнего опыта и вместе с тем способ бытия субъекта как способного к пространственности.

Таким образом, а priori — в эстетическом опыте это аффективное а priori — определяет одновременно и субъекта, и объект. Именно поэтому оно включено в понятие интенциональности: отношение между субъектом и объектом, которое определяет это понятие, предполагает не только то, что субъект открыт объекту, или трансцендирует в направлении к нему, но также и то, что нечто от объекта присутствует в субъекте до всякого опыта, и наоборот, что-то от субъекта принадлежит структуре объекта до любого проекта субъекта. А priori — это нечто общее, в силу чего оно есть инструмент коммуникации: именно об этом говорит теория интенциональности. В свою очередь такая концепция а priori проясняет интенциональность. Свидетельствуя о родстве между субъектом и объектом, она выступает одновременно и против натурализма, согласно которому субъект является продуктом мира, — утверждая, что субъект способен противостоять миру, и против идеализма, согласно которому мир является продуктом субъекта, — полагая, что объект содержит в себе свой смысл.

Тема 2: Історія найдавніших естетичних уявлень

І. М. Гончарова Специфіка світосприйняття в первісних віруваннях // *Соціологічні студії. Теорія та історія соціології. №1, 2012.* – С.28-33

Роботу виконано на кафедрі філософії та соціології НДУ ім. Миколи Гоголя

У статті проаналізовано світосприйняття людини архаїчної культури в різних аспектах, в тому числі в аспекті первинної демістифікації ритуалу в міфомисленні.

Ключові слова: міф, ритуал, міфомислення, символ, культура, міфологія.

Постановка наукової проблеми та її значення. У неklasичній науці можна знайти гіпотези про квантовий перехід і народження людини з новим типом раціональності. Очевидно одне – наша наука й культура стоїть на порозі глобальних змін. Криза класичного типу раціональності актуалізувала проблему міфомислення і міфосприйняття. Ми побачили унікальність і різнобічність архаїчної людини і все рідше вживаємо термін «дикун» стосовно неї.

Спосіб мислення і світосприйняття первісної людини можна вважати низькими і недосконалими порівняно з сучасним типом раціональності, однак вчення про лінійність прогресу культури стає все менш актуальним. Є такі аспекти «життя в міфі», які викликають живий інтерес і примушують задуматися, чи не втратила цивілізована людина на шляху раціоналізації і деміфологізації спонтанність світосприйняття і зв'язок з енергіями Універсуму, чи можливий більш глибокий інтуїтивний тип світосприйняття і мислення?

Відродження релігійності в європейській культурі і в усьому світі актуалізувало проблему значення ритуалу для віруючого. Щоб обрядовість сучасної релігії не стала застиглою формою і не перетворилась на ідеологізовану парадність, треба вивчати досвід ритуального дійства первісної людини. Останні куточки архаїчної культури тропічної Африки К. Леві-Строс називав райськими.

Аналіз останніх досліджень із цієї проблеми. У науці та філософії проблема міфу набула особливого значення через пошуки раціональності нового типу. Нові наукові теорії розкривають у своїх підвалинах різочу подібність до давніх міфологем, що дозволило інакше подивитися на проблему співвідношення між міфом і розумом. Для дослідження цієї проблеми потрібний був емпіричний матеріал, який черпався з джерел, що дають первинну інтерпретацію і класифікацію міфів. Різні напрями емпіричних досліджень міфів пов'язані з іменами таких дослідників, як Е. Тайлер, Дж. Фрезер, Б. Малиновський, М. Мюллер, В. Шварц.

У ХХ ст. міф вивчався в багатьох аспектах: як дискурсивна модель ритуалу, як регулятор життя архаїчного колективу, як соціальний феномен, як особливий тип раціональності, як продукт діяльності несвідомого. Проблема міфу досліджується в межах різних філософських парадигм. У

цьому розмаїтті напрямів і шкіл особливо виділяються символістські концепції міфу. Е. Касінер аналізує міф як одну з своєрідних символічних форм, за допомогою якої дух прямує у своїй об'єктивації і конструює особливу сторону дійсності. Ф. Ніцше розглядає міф у суперечності двох його сторін: аполонівської і діонісійської. Символістськими за своєю суттю є теорії К. Динельта і М. Хайдеггера. Психоаналітичний підхід до вивчення міфу пов'язаний передусім з іменами З. Фрейда і К. Юнга, цієї проблеми певною мірою торкалися неофрейдисти Е. Фромм і В. Франкл. Впливовим напрямом в філософії міфу став структуралізм, який розглядав міф як складноорганізовану знакову систему й передусім в синхронічному аспекті. Дослідження методом структурного аналізу пов'язані з іменами К. Леві-Строса, Р. Барта, Ю. Лотмана. П. Рікер займався інтерпретацією міфологічних символів керигматичного типу. В сучасній німецькій філософії онтологічний підхід до проблеми міфу знаходимо у К. Хюбнера.

Протягом останнього десятиліття виріс інтерес до проблематики міфу в Україні. Так, В. С. Горський, М. В. Попович зробили немалий внесок у дослідження міфів Київської Русі і теорію міфу як специфічної символічної форми. Ґрунтовний аналіз символізму в різних культурних контекстах подано в монографії Т. Лютого «Розумність нерозумного», в якій досліджено також і специфіку дорефлексивної форми міфологічного символізму.

Мета статті – проаналізувати міфомислення і міфосприйняття, порівнюючи з типом раціональності сучасної цивілізованої людини. **Завдання дослідження:** розглянути проблему включення результатів ритуального переживання в предметно-практичну діяльність та дослідити проблему демістифікації ритуалу в міфі.

Виклад основного матеріалу та обґрунтування отриманих результатів дослідження. Спосіб мислення і світосприйняття архаїчної людини можна назвати дорефлексивним типом міфологічного символізму. Для аналізу специфіки такого світосприйняття скористаємося терміном «життя в міфі». Життя спонтанне, хаотичне, воно не вкладається в категоріальні межі ґносеології, тому що існує індиференція між суб'єктивним і об'єктивним, яка їх розділяє та об'єднує. Дорефлексивність і спонтанність життя підкреслював Е. Касінер: «Реальність життя, – пише він, – здається даною ні в чому іншому, як тільки в його чистій безпосередності – всіляке ж розуміння і осягання життя уявляється загрозою і знищенням цієї безпосередності» [2, 207]. «Життя в міфі» занурене в позасвідоме, континуальне, спонтанне, синкретичне, доісторичне.

У Ю. Лотмана є така думка: в «чистому міфі» живе дитина до року, а отже і людство на ранніх етапах розвитку. Антропологи й соціологи релігії не могли спостерігати за таким періодом, бо більшість архаїчних культур вивчалися на стадії розпаду, однак вчені відзначали істотні розбіжності між «життям в міфі» і культурою. Можна довіритись К. Юнгу, який припускав, що в нашому позасвідомому є енергійна інформація про психічну діяльність далеких предків, а також виходити з того, що гетерогенність

мислення сучасної людини допоможе «включитись» у світосприйняття архаїчної людини.

«Життєвість» міфу означає тотожність уявлень про світ з самим світом. Людська суб'єктивність і уявлення про світ як макрокосмос злиті, сплетені в одне нерозривне ціле. Життя в міфі – це суцільна плинність, якщо образи в оформленій культурі являються нам у вигляді, так би мовити, стійкості і не виражають життя в його безперервній плинності, то міфосприйняття – це життєво відчутна реальність, яку можна уявити як суцільну плинність безформених, розпливчатих чуттєвих плям.

Зміни речей доступні тут лише відчуттю і сприйняттю, а не мисленню, яке тільки й здатне встояти перед загальною плинністю речей у безкрайньому становленні. Мислення – це завжди процес розрізнення і ототожнення, об'єднання і роз'єднання, а тим самим процес узагальнення і обмеження. У архаїчної людини така здібність абстрагування нерозвинута. Анархізм уявлень людини, яка живе в міфі, пояснюється специфікою міфомислення, яке не розрізняє річ і ідею речі, а отже явище і сутність, форму і зміст. У міфі все однаково суттєве й однаково являється, те що дається у відчутті, те і є реальністю для дикуна. Таке світосприйняття переносить функції сутності на світ явищ і матеріалізує ідейне, смислове. Абстрактна думка тут вже народилася, але результати абстракції далі сприймаються чуттєво. Взаємоперетворюваність і взаємопроникність речей людина, що живе в міфі, пристосовує також і до взаємовідношення свого власного «Я». Мікрокосм і макрокосм, людина і міф майже тотожні. Архаїчна людина здатна була фіксувати лише сам факт існування речей, а не їх постійні чи непостійні властивості, і відповідно предметний світ уявляється такому мисленню у вигляді речей в умовах суцільної плинності і сліпого безладу якостей цих речей. «Життя в міфі» значно анархічніше, ніж культура.

Багато культурологів відзначають синкретичність «життя в міфі». Емпіричні відмінності речей архаїчна людина підмічає не гірше, а подекуди й краще цивілізованої. Але специфіка її світовідчуття міститься в глибокій впевненості у фундаментальній всеєдності життя, яка пов'язує в ціле розмаїття одиничних форм. Е. Касіерр пише, що архаїчна людина «не приписує собі унікальне і привілейоване місце у природній ієрархії. Уявлення про кровну спорідненість усіх форм життя – це, напевно, загальна передумова міфомислення» [1, 108].

Міфотворча функція психіки породжує міфічні образи, здатні детермінувати нашу поведінку теж, як це робив би інстинкт. Вона є формою уявлення, яка починає працювати під тиском інстинкту. Таке припущення психоаналітик К. Юнг конкретизує за допомогою категорій «архетип» і «колективне позасвідоме». Він вважає, що інстинкти цивілізованої людини здатні проявити себе у фантазіях через символічні образи. У поведінці первісної людини багато такого, сенс чого виступає як готова інстинктивна поведінка, яка обумовлена архетипами колективного позасвідомого. «Мисле-

форми, жести, які ми розуміємо як універсальні, – пише Юнг, – і численні установи слідуєть зразкам, що сформувались задовго до того, як людина набула рефлексивного мислення» [6, 71].

Дорефлексивність і зануреність у позасвідоме породжує нерозвиненість історичного відчуття. «Життя в міфі» в цьому сенсі ще не є культурним історичним процесом, це лише перший стихійний досвід осягнення людиною самої себе і природи, тобто перший досвід культурної роботи. Цей досвід пішов у нескінченні глибини індивідуального й суспільного позасвідомого та може з'явитися звідти, наповнюючи змістом архетипи-форми. Не можна сказати, що архаїчна людина сприймає світ як застиглу форму, навпаки, предметний світ тут сприймається в плинності, а отже в становленні, але таке становлення не охоплює сутнісних духовно-сміслових глибин буття. У міфосприйнятті уявлення і дійсність – тотожні, тому застосовувати терміни «символ», «знак», «метафора» для характеристики дорефлексивного світосприйняття слід обережно.

У більшості культурологів, в тому числі і українських, переважає думка, що міф стає символом лише в сучасній культурі. У міфі уявлення може бути лише дійсністю, а не символом, не означати щось. Т. Лютий у монографії «Розумність нерозумного» пише, що «історико-теоретичний досвід осмислення символу показує деяку неоднозначність. Так, міфологічне сприйняття символу ще виключало його рефлексію, іншою крайністю маючи платонівську дискурсивно-раціоналістичну алего рію» [4, 129].

Можна розглядати перетворення всього міфологічного світосприйняття в дискурсивно-раціональне, не торкаючись проблеми знаковості елементів. Релігійний розвиток розколов архаїчний міф на два світи: потойбічний і матеріальний. На ранніх стадіях розвитку людства напевно весь міф можна вважати символом тотему, тієї чуттєво-матеріальної речі, яка об'єднує всі одиниці, що відносяться до неї. Дикун мислить будь-яку одиницьність лише в її тотожності з загальним, з її родовим поняттям. Загальне виступає як жива істота чи чуттєво-матеріальна річ. Власне «Я» також ототожнюється з тотемом. Міф – це субстанціалізація символу, в такому разі символ постає як «речово-данний». Більшість культурологів вважає, що міфосприйняття – це справжня реальність, не метафорична, не іномовна, міф треба розуміти так, як він є, цілком буквально.

Метафора в сучасній мові й мисленні принципово відрізняється. У міфі має місце не просто перенесення, а й перетворення в інший рід. Основна форма давньої метафори – заміна роду видом, цілого – частиною чи, навпаки, частини – цілим. Те, що здається сучасній рефлексуючій свідомості простим перенесенням, в міфічному образі є справжньою і спонтанною ідентичністю. Міфічному світосприйманню відповідає міфомислення, яке не розрізняє суть і явище, переносить функції суті на світ явищ і таким чином матеріалізує ідейне і смислове. Це означає, що дана річ присутня цілісно, субстанціально в усіх своїх проявах, тобто ціле субстанціально присутнє у кожній своїй частині. Зі знищенням частини знищується ціле. Магічний принцип «все у всьому» цілком придатний для характеристики міфомислення.

У міфічному образі-символі означальне й означуване настільки тісно злиті, що не можна вказати, де «ідея», а де «річ». Така дифузність дає змогу говорити про тотожність суб'єкта й об'єкта, речі і слова, предмета і знака, одиничного і множинного. Уявлення, навіть інтуїтивне, передбачає подвійність у єдності. Якщо об'єкт даний суб'єкту в його уявленні, то він відрізняється від нього. Однак дикун не просто уявляє об'єкт, а й володіє ним одержимо.

Специфіку символізації в міфомисленні відзначає М. Хайдегер. «В увазі до феномену знака, – пише він, – була б можлива така інтерпретація: для первісної людини знак збігається з тим, на що вказується. Знак сам може являти собою те, на що вказується не тільки в сенсі заміщення, але так, що власне знак сам є тим, на що вказує. Цей дивний збіг знака й означуваного полягає однак не в тому, що знак – річ, вже випробував певну об'єктивацію... «Збіг» тут не ототожнення раніше ізольованого, а ще незвільненість знака й означуваного. Знак ще настільки занурений у буття, що важко говорити навіть про первинну об'єктивацію» [5, 82].

Для міфічного образу характерна також без'якісність уявлень, так званий полісемантизм, а отже смислова тотожність образів. Це явище пояснюється злиттям суб'єкта й об'єкта в міфомисленні. Людина могла уявити собі предмети і явища тільки в їх одиничності без узагальнення і в їх зовнішній фізичній наявності, без проникнення в їх якість. У міфомисленні властивість предмета чи його ознака мислиться разом з субстанцією, внаслідок чого весь міфологічний світ виступає як подвійність образів. Один із тотожних двійників володів властивістю, а другий не володів нею. Тому в світосприйнятті дикуна міфологічний світ розділявся на бінарні опозиції. К. Леві-Строс не бачить суттєвої різниці між міфомисленням і мисленням сучасної людини, алже і те, і те є мисленням, яке класифікує і символізує. Архаїчна людина в мистецтві починає з пошуків живої форми, а потім іде від неї. У печерних малюнках змій стилізується як меанор, натуралістичне зображення сонця замінюється солярним знаком. К. Леві-Строс помічає, що «той же символізм виявляється в розфарбуванні фарбою лука – червоною на його внутрішній поверхні і чорною – на зовнішній. Стріляти з червоного і чорного лука, використовуючи поперемінно червону і чорну стрілу, – це виражати буття часу, який вимірюється зміною дня і ночі» [3, 286].

І все-таки символізм міфологічного мислення і сучасного суттєво відрізняється. Слово для дикуна не просто символ об'єкта, не означає його, а тотожне речі, тому предмет на який впало табу, не можна було називати прямо, а лише через інший предмет. Знак у міфомисленні – це конкретнее буття, на відміну від абстрактних понять, якими оперує сучасне мислення. Образи нерухомі й однозначно пов'язані з супроводжуючим їх актом свідомості. Образ в міфомисленні ще не є ідеєю, в такій міфології «обсяг» і «зміст» не розрізняються, а існують як злита реальність.

К. Леві-Строс вважає, що міфомислення здійснює ті ж логічні операції, що й понятійне, з тією лише різницею, що перше оперує чуттєвими образами, а друге – за допомогою абстракцій. Інакше кажучи, міфомислення при

всьому своєму конкретно-образному характері й тісному зв'язку з чуттєвим сприйняттям також здатне до узагальнень, класифікацій, аналізу й зіставлення за аналогією, як і понятійне мислення. На цій підставі К. Леві-Строк критикує гіпотезу Л. Леві-Брюля про «пралогічне» мислення. Міфомислення не алогічне і не антилогічне, воно не має схильності впадати в суперечності, хоч і не прагне їх уникнути.

Є багато принципів розбіжностей міфомислення і наукового мислення. У міфі всіляке зіткнення у просторі й часі сприймається безпосередньо як причино-наслідковий зв'язок (ластівки приносять весну). Суть міфологічної причинності в тому, що уявлення тут має «полісинтетичний» характер. Емпіричний аналіз намагається встановити однозначне відношення між певними «причинами» й «наслідками». У міфомисленні все виникає з усього, бо все може у просторі і часі стикатися з усім. Однією з своєрідних рис міфомислення є відсутність чіткого уявлення про «випадковість».

Там, де ми бачимо випадковість, міфомислення бачить «причину». Таку специфіку мислення можна назвати гіпертрофією каузального інстинкту. Тут міфологіка багато в чому солідарна із класичним науковим мисленням і навіть перевищує науку в пафосі абсолютизації цього принципу. Багато культурологів, які вивчали архаїчну культуру методом безпосереднього спостереження, відзначають, що дикуни змішують попередню обставину з причиною. Первісні люди враховують природні причини і без цього не проявляли б такої спритності в господарській діяльності. Однак причини містичні для людини архаїчної культури мають більше значення, ніж природні. Теоретична свідомість прагне зрозуміти окрему просторово-часову подію як окремий випадок загального закону, але не задається питанням про причину самої індивідуальної події. Міфомислення спрямовано до одиничного, а звідси і розуміння співвідношення частини й цілого. Однак при всій різниці між міфомисленням і сучасним типом раціональності лише для людини незалежно від культури й епохи, в яку вона жила, символ може стати реальнішим за те, що він означає, і символічні форми поведінки можуть набути більшого значення, ніж сама природа й матеріальна реальність.

Міф, на думку більшості культурологів, – дискурсивна модель ритуалу. Останній, як символічна форма поведінки, визначається ментально-психічною особливістю людини. Виникнення ритуалу й міфу можна витлумачити як подолання в людині біологічно-тваринного. Важко уявити собі «домовні» форми існування ритуалу. Світосприйняття людини об'єктивується в конкретні форми – словесно-речові чи дієві. Образ створює слово, і в цьому розумінні виникнення міфу збігається з виникненням слова з тією лише різницею, що межа міфу, так би мовити, ширша області слова. Міф завжди словесний чи припускає слово. В архаїчній культурі міф дуже часто виражається не тільки в актах мови, а й в міміці, жестах, а пізніше – в елементарній музиці, піснях, танці. І все ж таки ритуал відрізняється тим, що він більше працює з «безперервним». Ритуал намагається злитися з безперервністю, континуальністю, тривалістю, тоді як світ культури тяжіє до

оформленості. Дискретні одиниці поступово включаються до континуального енергійного поля ритуалу, міф вносить елементи рефлексії, паузи, проміжку. Тому якщо порівнювати ритуал і міф, то можна розрізнити їх за принципом безперервного (ритуал) і дискретного (міф). З одного боку, безперервність, потенційність, а з іншого – дискретність, реальність, закінченість. Ритуал ближче до того, що передувало світу, космосу, культурі, він намагається злитися з безперервним, аморфним, випадковим. Міф більш оформлений, більш символічний, зазвичай об'єктивований в слові й тому ближче до раціонального, якщо порівнювати його з ритуалом. Слово моделює континуальність і «випадковий» світ перетворює в законовідповідний.

Для пояснення сутності ритуалу підходять категорії К. Юнга «архетип» і «колективне позасвідоме». Архетипове є тією неоформленою континуальністю, з якою працює ритуал, а міф потенційно є символом і цим відрізняється від безпосередніх проявів архетипового. Ритуальна схема завжди поліваріантна, тобто може мати кілька можливих семантичних наповнень – інтерпретацій. У ритуалі є вже ніби певна заданість міфологічного наповнення. Ритуальна ситуація не у всьому збігається з природою. Безпосередній учасник переживає у процесі ритуального дійства вплив космічних вібрацій. Коли людина починає здійснювати ритуал, моделюючи природні явища, вона починає жити в історичному «інобутті». Процес історіоризації збігається з таким процесом, як символізація.

У структуралізмі поширена гіпотеза про те, що прорив у знаковий простір і народження слова відбувається власне в ритуалі, хоч ритуал не пов'язав себе зі словом і залишив за собою можливість піти в безсловесне, архетипове. Можна припустити, що міф створює необхідне дистанціювання від світу і тим самим ситуацію можливості діяльносного його освоєння. Міф переважно виражається в словесній формі, а отже відтворює дискретну структуру ритуального переживання. Результат ритуального дійства тільки таким чином може бути включений до сфери предметно-практичної діяльності. Виконуючи свою соціальну функцію включення смислів в соціум, міф певною мірою обмежує сенсовий потенціалархетипових образів, інакше їх не можна включити в світ обмеженого розуміння і способів діяльності.

Отже, міф включає результат ритуального переживання в раціональну діяльність, він же здобуває смисли з уже впорядкованого соціального устрою і тому ближче до соціокультурної оформленості, ніж ритуал. У межах діяльносного підходу поширена думка про те, що в основі ритуалу лежить досвід людської діяльності. Ритуал є синтетичним началом, з якого розгортається вся система предметно-практичної діяльності. На нашу думку, слід враховувати також те, що в архетиповому пласті позасвідомого, з яким пов'язаний ритуал, виходять на світло свідомості такі міфічні образи, які не можуть бути проінтерпретовані в категоріях досвіду людської діяльності. Культурологи, які спостерігали ритуал, описували сакральне дійство як своєрідний коливальний контур, що діє ритмізовано на психіку.

Ритмізований відповідно текст міфу. Ритуальне дійство сплавляє об'єктивний і суб'єктивний плани буття.

Висновки та перспектива подальших досліджень. Дорефлексивне міфосприйняття – це не система поглядів, а напівсвідомий образ світу, де ідея і річ майже тотожні та немає розчленування на природний (емпірично-даний) і надприродний (ідеальний) світ. Тому міфічний образ має речове навантаження.

Міфомислення оперувало міфічними образами із застиглим простором і одномірним часом, без'якісними, без причинності і без становлення; анархічна плинність міфосприйняття не торкається сутнісних глибин буття.

«Життя в міфі» не передбачає вихідної суперечності між становленням і тим, що стало, це виражається в нерозвинутості історичного відчуття. Людина архаїчного суспільства ще не особистість, в особистості є минуле, сьогодення і майбутнє як усвідомлено розділені моменти буття. Міф є тим посередником, через який транслюється досвід співбуття з Універсумом в сферу предметно-практичної діяльності. У міфі нескінченна синкретична плинність ритуалу пристосовується до скінченної людської активності. Об'єктивація у слові вже передбачає опосередкування суб'єкт-об'єктних відношень, тому не об'єктивація губить міф, а міф можна розглядати як первинну демістифікацію світосприйняття порівняно з ритуалом. В архаїчній культурі ще немає відношення до світу, немає ієрархії цінностей, але міф, навіть в його дорефлексивній формі, передбачає абстрагування від світу, що робить можливим предметно-практичний зв'язок із ним.

Список використаної літератури

1. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Философские науки. – 1991. – № 7. – С. 97–134.
2. Кассирер Э. Философия символических форм. Введение и постановка проблем / Э. Кассирер ; пер. А. Н. Малинкина // Культурология. XX век : антология. – М. : Юрист, 1995. – С. 163–212.
3. Леви-Строс К. Первобытное мышление : пер. с фр. / К. Леви-Строс ; – М. : Республика, – 1994. – 384 с.
4. Лютий Т. В. Розумність нерозумного : монографія / Т. В. Лютий ; НАНУ, Ін-т філософії ім. Г. Сковороди. – К. : ПАРАПАН. – 2007. – 402 с.
5. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М. : AD MARGINEM, 1997. – 452 с.
6. Юнг К. Архетип и символ : пер. с нем. / К. Юнг. – М. : Ренесанс, – 1991. – 304 с. __

Тема3: Антична естетика

Н.І. Астрахан. Аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору в контексті Античної естетики // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка,..... С.63-68

У статті розглянуто проблеми літературознавчого аналізу та синтезу в контексті античного естетичного дискурсу з точки зору наступності у формуванні термінологічного апарату літературознавства.

"Ми досі користуємося термінологією, виробленою античною естетикою і, займаючись різними питаннями сучасної теорії мистецтва, постійно звертаємося до естетичних теорій Стародавньої Греції" [1: 63], – зазначав В.П. Шестаков. Античні трактати яскраво відображають процес першопочаткового теоретичного осягнення феномену художньої творчості, особливостей буття літературного твору. Характерне для сучасного літературознавства протиставлення понять "інтерпретація" та "аналіз", пов'язане зі здійсненням В. Дільтеєм різким розмежуванням "розуміння як внутрішнього безпосереднього особистісного осягнення смислу тексту і зовнішнього аналітичного пояснення" [2: 306 стб.], має коріння в античній естетиці. Метою статті є спроба співвіднести сучасні уявлення про аналіз художнього тексту та інтерпретацію літературного твору з античними судженнями щодо відповідних явищ та процесів, що може бути актуальним у зв'язку з необхідністю подолання методологічного розриву між аналітичним (формальна школа, структуралізм, семіотика) та інтерпретаційним (герменевтика, рецептивна естетика) літературознавством.

Вже сам спосіб виникнення та існування гомерівських поем свідчить, що творча, художня інтерпретація літературного твору першопочатково була невід'ємною складовою його буття. Процес об'єднання створених поколінням аедів ліро-епічних пісень в інтертекстуальну цілість нового гатунку був творчою інтерпретацією цих пісень, що відповідала потребам сучасності і цю сучасність характеризувала. Адже здійснювався процес об'єднання новим поколінням співців-рапсодів, представником якого і був Гомер (слово "рапсод" означає "зшивач пісень"). З іншого боку, твори, що існують виключно в усній формі, зберігаються у пам'яті народних співців, "живуть" разом зі своїми носіями, тобто в кожному наступному мить вони є й тими самими, й іншими, оновленими. Усна форма існування гомерівського епосу пояснюється О.Ф. Лосєвим [3] тим, що в період його формування стародавні греки не знали писемності: після катастрофи, яку зазнала крито-мікенська культура, характерне для неї складове письмо було втрачене, а новий спосіб фіксувати на письмі звуки за допомогою літер ще не був винайдений. Таким чином, кожне нове виконання "Іліади" та "Одісеї" обов'язково супроводжувалося певними змінами, тобто кожне виконання було творчою інтерпретацією поем.

Очевидністю постійного "зміщення" поем Гомера у процесі їх

виконавської інтерпретації пояснюється "декрет Солона", прийнятий у 7 ст. до н.е. Цей декрет забороняв вносити зміни в текст гомерівських поем, виконання яких було обов'язковою складовою святкового ритуалу на щорічних панафінеях в Афінах. Наступним кроком "текстуалізації" "Іліади" та "Одісеї" стало створення "комісії при Пісістраті", якій було доручено записати поеми [3]. Власне, з цього моменту починається історія дослідження тексту поем Гомера. Таким чином, текстуалізація – кінцеве фіксування тексту літературного твору – означає завершення процесу його створення, свідоме відокремлення вторинних інтерпретацій від вихідного твору. Створення спеціальної комісії для запису гомерівських поем свідчить не тільки про те, що афінська держава, яка активно розвивалася, потребувала власної ідеологічної основи, за яку й були сприйняті "Іліада" та "Одісея". Принципово новими стали відносини між людською спільнотою та окремою людиною. В архаїчному народному колективі з яскраво вираженими рисами "родинного" самоусвідомлення окрема людина розчинялася, що і зумовлює складність "гомерівського питання" та творчо-активне ставлення послідовників Гомера до його поем. Афінський же рабовласницький поліс 7-6 ст. до н.е. складався з вільних особистостей, кожна з яких була якщо і не автором творів мистецтва, то їх шанувальником. Зокрема, правитель Солон відомий не тільки як реформатор політичної системи та економічних стосунків в Афінах, але й як автор елегічних та ямбічних віршів. Таким чином, кінцевість тексту, яка відображає закінченість процесу його створення, пов'язана зі становленням особистісного типу творчості, породження якого є фундаментальним культурним надбанням античності. Зрозуміло, що буття літературного твору значно ширше, ніж його первинна текстуалізація, яка може бути осмислена лише як надзвичайно суттєвий, вихідний, але лише єдиний момент цього буття.

У класичний період, що характеризувався поступовим подоланням синкретизму наукового мислення, особливого значення набувають філософські категорії "гармонія", "наслідування", "міра", за допомогою яких учені тлумачать феномен естетичного відношення людини до світу. Буття мистецтва розглядається в закономірних взаємозв'язках із всесвітнім буттям.

Так, філософи-піфагорійці вважають, що мистецтво, і перш за все музика, відображає гармонію космосу: "мистецтво, а особливо музика стають тією моделлю, відповідно до якої будується вся космологія піфагорійців" [4: 73]. Основні категорії античної естетики завжди мають матеріально-речове підґрунтя. Етимологія слова "гармонія" вражає своє "предметністю": в Гомера гармоніями називаються скрепи, якими Одісей скріплює човен, будуючи його. Гармонію, з точки зору піфагорійців, можна прорахувати, виразити числом, виміряти. Піфагорійці, таким чином, розмірковували про ритмічні "скрепи", що впорядковують розглянуту в процесі руху світобудову.

Сучасна теорія літератури, починаючи з "Історичної поетики" О.М. Веселовського, першопочаток мистецтва, його психофізіологічні основи пов'язує саме з ритмом, одним із числових виражень гармонії: "Ритм у своїй глибинній основі виявляє ту першопочаткову єдність буття, яку принципово

неможливо звести ні до природи, ні до свідомості, ні до субстанції, ні до діяльності. ... Ритм є вираженням цього не існуючого заздалегідь цілого – цілого, що містить у собі в кожний момент і стабільність повернення того, що було, і сюрпризність виникнення унікально нового, небувалого, що не підлягає вороттю та повторенню" [5: 19]. Сучасні реконструкції етимології поняття ритм виявляються багатоступеневимим і, природньо, ведуть до античної естетики: "Автор глибокого семантико-етимологічного дослідження історії слова "ритм" Е. Бенвеніст відзначив, що в допланонівській мові "ритмос означає ту форму, в яку втілюється в даний момент дещо рухливе, мінливе, плинне... Це форма миттєвого становлення, одномоментна, мінлива". І Платон фіксує цю діалектику стабільності форми та нестабільності миттєвого становлення, визначаючи ритм як "порядок у русі"" [5: 19].

Сьогоднішнє літературознавство, розглядаючи літературний твір, акцентує в ньому саме процесуальність, становлення, розгортання та завершення художньої цілісності, яка відбиває цілісність та гармонійність світу, відтворену завдяки духовним зусиллям автора в процесі творчості та читача в процесі со-творчої рецептивної діяльності [6]. Так, спираючись на запропоновану Ю.М. Лотманом логічну модель, що відображає співвідношення етапів творчого процесу з типами знаків, Н.А. Кузьміна досліджує, як змінюється енергія автора в процесі роботи над твором [7: 54]. І хоча автор здійснює рух від першопочаткового задуму до тексту, який і виступає кінцевим результатом процесу, в цілому мова йде саме про твір, що може існувати лише в процесі авторського творення та читацького відтворення.

Таким чином, можна зауважити, що уявлення про твір і в художній практиці, і в історії естетики передують уявленням про його матеріального носія, яким, якщо мова йде про літературний твір, виступає художній текст. Буття літературного твору відображає буття в цілому. Отже, феномен художнього твору є найяскравішим опосередкованим свідченням про людину в її онтологічному вимірі, вищу планку якого встановлює геніальність.

Здатність людини наслідувати природі в мистецтві була усвідомлена вже в античні часи. Наслідування, мімесіс – одна з центральних категорій в естетиці Аристотеля. Надалі вона продовжувала осмислюватися різними філософами з різних позицій, багатоаспектно. Метою наслідування Аристотель вважав пізнання. З точки зору стоїків, саме "в пізнанні відмінностей кожної речі з усього того, що існує, містяться мистецтва" [4: 141]. Якщо Аристотель порівнює художню творчість з природнім буттям-творенням, використовуючи категорію мімесісу-наслідування, стоїки в епоху еллінізму, навпаки, порівнюють існування природи з художньою творчістю: "...вся природа художня (*artificiosa*), тому що вона неначе має певний шлях і правило (*sectam*), якому слідує. У відношенні ж до самого світу, що все вміщує та все обнімає в собі, вона отримує назву в того ж Зенона не лише художньої, але й прямо художниці (*artifex*)" [4: 141]. Таке зворотнє

порівняння, перенесення ознак художньої творчості та авторської діяльності на світ природи і в той же час розуміння відмінностей творення в природі, де створене є "суцільно" оформленим на відміну від лише зовнішнього оформлення в мистецтві, де "те, що творить, перебуває окремо від твореного" [4: 142], говорить про повну сформованість індивідуального типу творчості, усвідомлення його значущості, розвинуту естетичну теорію та практику розуміння автора через сприйняття та тлумачення його творів.

"Як роздивляючись прекрасний твір із міді, ми намагаємось пізнати майстра, хоча матерія тут сама по собі встановлена нерухомо, так і споглядаючи матерію цілого, рухому та таку, що виявляється у певній формі та порядку, ми можемо зробити висновок про причину, яка нею рухає та багатовидно оформлює" [4: 143], – читаємо в антологічному відтворенні фрагментів трактатів стоїків. Діалектика рухомого та нерухомого у творі мистецтва в цьому випадку пов'язується з протиставленням статичного, остаточно оформленого, предметного, матеріального "зовнішнього" твору та динамічних процесів пізнання – творчого та відтворюючого, які вписуються в загальне існування світу – рухомого та оформленого. З іншого боку, розуміння твору мистецтва вже в епоху античності було усвідомлене як шлях до розуміння дійсності, буття як такого. Таку "розширену інтерпретацію" піддавав сумніву засновник ідеалістичної лінії у філософії Платон, називаючи твір мистецтва "тінню тіні" (рух естетичної думки від ідей Платона до неоплатонізму, а потім до естетичних концепцій німецької класичної ідеалістичної філософії потребує власного контексту, навіть якщо мова йде про найзагальнішу характеристику в процесі дослідження окремого вузького питання).

Наукова творчість Аристотеля, що стала вираженням його матеріалістичного світосприйняття, була надзвичайно важливим етапом подолання синкретизму античного наукового мислення. "Поетику" вважають першим суто літературознавчим, теоретико-літературним трактатом. Характерним є сам хід думки Аристотеля: від міркувань про "поезію взагалі" до теоретичного осмислення того, "як має складатися фабула, щоб поетичний твір був хорошим", а також "із скількох та яких частин він утворюється" [4: 116]. У контексті сьогоденного літературознавства поняття "фабула" має підкреслено ідеальний характер [8], це події, про які розповідається, розглянуті у хронологічній послідовності, що реконструюється та уявляється читачем на основі сюжету (конкретної реалізації фабули в художньому тексті). Таке розуміння максимально близьке до уявлень Аристотеля. У той же час "частини" твору, їх якісний та кількісний склад, про які пише філософ, сучасне літературознавство розглядає у плані форми твору, його композиційних особливостей. Тобто літературний твір розглядається Аристотелем як формально-змістовна єдність (хоча самі поняття "форма" та "зміст" у сьогоденному їх розумінні походять з "Естетики" Гегеля).

Загальновідомо, що, хоча терміни "рід" та "жанр" Аристотель не вживає, ці літературознавчі поняття витікають з його визначення трагедії, яке ґрунтується на осмисленні попередньої художньої практики: "Трагедія є

наслідування дії важливій та закінченій, що має певний обсяг, [наслідування] за допомогою мови, в кожній зі своїх частин по-різному прикрашеній, способом дії, а не розповіді, що здійснює, завдяки співчуттю та страху, очищення подібних афектів" [4: 118]. У цій класичній дефініції гармонічно поєднуються аналітичний та синтетичний (інтерпретаційний) підходи до самої ідеї, як висловився б Р. Інгарден [9: 140], "літературний твір". З одного боку, певний тип творів протиставляється Аристотелем іншим типам на основі того, якими є елементи цих творів, а саме предмет, спосіб та засоби наслідування природі у них. З іншого боку зазначимо, що базові категорії Арістотеля мімесіс (наслідування) та катарсис (очищення через страх та співчуття) мають яскраво виражений процесуальний характер. Перша з них має відношення до процесу творення, а друга – до процесу сприйняття твору, його відтворення реципієнтом. Таким чином, саме Аристотель чітко окреслює кордони буття літературного твору, в той же час розмикаючи їх у сферу реального, дійсного буття: подія твору виникає як наслідування події буття та стає подією очищення для глядача (читача).

Процесуальність в античній філософії обов'язково передбачає суб'єктність. Антропоцентризм давньогрецької культури точно виражається відомим афоризмом Геракліта: "Людина є мірою всіх речей існуючих, що вони існують, та неіснуючих, що вони не існують" [4: 69]. Протиріччя між етичним, гносеологічним та естетичним уявленням про міру для стародавніх греків немає: наприклад, Платон пов'язує благо з істиною, мірою та красою, природньо вплітаючи всі ці слова в один контекст [4: 105]. Саме в творі мистецтва завдяки духовним зусиллям людини, здатної виміряти собою світ, відобразити його гармонійність, зустрічаються істина та краса. "Грецька міра, втілена в каноні грецької скульптури, в доричних та іонічних ордерах грецьких храмів, у дорійських та іонійських ладах грецької музики, одночасно відображає внутрішній світ людей Давньої Греції, їх ставлення до світу, до людини та до мистецтва, – пише В.П. Шестаков. – В античному світосприйнятті все є розміреним, а сама міра є кінцевою. Вона обмежує світ, роблячи його замкненим та всеоглядним цілим" [1: 77].

Але вже античні вчені усвідомлювали, що процес пізнання може бути багатовекторним, неоднозначним. "Можна було б подумати, – розмірковує Аристотель, – що знання є міра, а те, що пізнається, цією мірою міряється. Однак насправді виявляється [інакше]: ... з певної точки зору знання виміряється тим, що пізнається" [4: 127]. У проекції на теорію художнього твору це означає, що не тільки твір мистецтва є мірою дійсності, але й навпаки – сама дійсність перевіряє істинність твору мистецтва. Ця перевірка пов'язана не лише з кожною новою актуалізацією твору в процесі сприймальної діяльності реципієнта. Саме розгортання життя підтверджує або спростовує запропоновані мистецькими творами художні моделі дійсності. У літературознавчих працях Ю.М. Лотмана мистецький твір розглядається саме як своєрідна художня модель дійсності [10]. Цікаво, що слово "модель" (у французькій мові відповідне – *modèle*, в італійській – *modello*) походить від латинського слова *modulus*, що означає міра, мірило,

взірець, норма. Таким чином, сучасне літературознавче поняття "модель" будується на фундаменті однієї з основних категорій античної естетики.

Генетична спорідненість понять "міра" та "модель" виявляється у їх амбівалентності, тобто здатності водночас функціонувати і в ідеальному (мисленнєвому, гносеологічному), і в матеріальному (предметно-конкретному) плані, існувати до об'єкта (бути першообразом) та виникати після його створення (наслідувати об'єкту). Ця амбівалентність сприймається як продуктивна саме у зв'язку з необхідністю подолати розрив між аналізом художнього тексту та інтерпретацією літературного твору, які провокують сучасні літературознавчі школи на "методологічні змагання", за висловом Р. Барта, на семантичному "полі" поняття "Текст"[11: 381]. Це поняття, як і поняття "модель", має латинське походження: французьке *texte*, англійське *text* похідні від латинського *textus* – "тканина, сплетіння, структура; зв'язний виклад".

Аналітичні операції з текстом літературного твору характеризують епоху еллінізму, що спиралася на спадщину класичного еллінізму, якому намагалася наслідувати, трактати та твори якого вивчала та коментувала. Якщо Платон пам'ятав живе слово Сократа, Плотін міг почути відлуння цього слова, тільки звертаючись до текстів, створених учнями Сократа, зокрема Платоном. Сам факт зверхнього ставлення Сократа до записаного слова, його небажання фіксувати хід думок на письмі, за межами живого діалогу, в процесі якого народжується відчуття наближення до істини або віддалення від неї, знаковий щодо класичного періоду. В епоху еллінізму до текстів ставилися інакше. Відомо, що олександрійські вчені розділили текст поем Гомера на окремі пісні. Кількість цих пісень відповідала кількості літер давньогрецького алфавіту, першопочатково пісні у гомерівських поемах навіть позначалися за допомогою великих (у "Іліаді") та малих (у "Одісеї") літер давньогрецького алфавіту [3]. Таке позначення сприймається сьогодні як символічне, адже алфавіт водночас віддзеркалює й обмеженість тексту (від альфи до омеги, від першого до останнього слова), і безмежність його виражальних можливостей.

В епоху еллінізму з'являються трактати з риторики, виникає прискіплива увага до побудови мовлення, особливостей форми, зароджуються основи теорії вірша та прози. Скажімо, Діонісій Галікарнаський (1 ст. до н.е.) пише в трактаті "Про поєднання слів": "Мовлення прозаїчне з усіх видів мовлення найбільш міцне, оскільки воно вільне давати необмежену кількість пауз, урізноманітнюючи ними конструкцію: в прозаїчному мовленні в той час, як одне вкладається в період, інше виходить за межі періода, і поряд з періодами, сплетеними із більшої кількості колонів, інші складаються з меншої; і самі колони бувають у ній то коротші, то довші, одні простіші, інші вишуканіші; в ньому ритми постійно змінюються, фігури набувають різних форм та по-різному напружується голос завдяки так званім наголосам, строката різнобарвність яких робить неможливою перенасиченість" [4: 181]. Хоча вчений говорить про мовлення та його ритм, а також їх сприйняття, що має відношення до літературного твору, у цьому фрагменті цілий ряд слів

веде до поняття "текст" та його семантичних складових: конструкція (зараз би ми сказали структура), періоди і колони як елементи конструкції, сплетіння цих елементів, фігури, форма. Таким чином, протиставлення поезії та прози відбувається на синтаксичному та метричному рівнях структури художнього тексту, які в процесі сприйняття останнього реалізуються як інтонаційно-ритмічні особливості літературного твору.

Цікавий приклад використання поняття "конструкція" можна побачити у трактаті Деметрія Псевдо-Фалерейського "Про красномовство": "Величність виражається в трьох речах: в думках, словниковому складі та конструкції" [4: 182]. Далі, щоб продемонструвати доречність використаної Гомером конструкції, ритор вдається до прийому, який Л. Виготський назвав би експериментальною деформацією [12], здійсненою з метою провокації своєрідного опору художнього тексту: "У Гомера: "Дві скелі. Одна досягає високого неба". При такому змінненні відмінникової форми мова звучить набагато святковіше, ніж вона звучала б при звичайній конструкції: "З двох скель одна досягає високого неба". Все звичне є низьким і тому не викликає подиву" [4: 183]. Отже, вчений не лише аналізує особливості конструкції гомерової фрази, але й здійснює її інтерпретацію шляхом побудови нової фрази, у якій свідомо деформація вихідної конструкції проявляє її (вихідної конструкції) сутність та значущість.

Паралельно з аналітичним дослідженням художнього тексту, рефлексії в цей час піддається можливість довільної (свавільної!) інтерпретації, яка не спирається на аналіз. Так, Сенека (1 століття н.е.) критикує тлумачення гомерових поем та поглядів Гомера далекими від доброчесності "вчителями вільних мистецтв": "Насправді, то запевняють вони, що він був стоїк і вчив, що вище за все доброчесність, що слід приборкувати пристрасті та не відмовлятися від праведного життя навіть ціною безсмертя, то виставляють вони Гомера епікурійцем, що славить мирний стан суспільства, яке проводить життя серед бенкетів та співів, то перипатетиком, що вчить про різні види блага, то академіком (скептиком, що заперечує достовірність всього). Очевидно, що нічого цього немає в тому, кому приписують все це одразу. Бо одне виключає інше" [4: 145]. Якщо "перекласти" цей фрагмент на мову сучасного літературознавства, можна було б сказати, що йдеться в ньому про цілком природне, закономірне незбігання "горизонту тексту" та "горизонту інтерпретатора", як висловився б Г.Б. Яусс [13: 281], та "конфлікт інтерпретацій" [14], досліджуваний П. Рікером. З іншого боку, Сенека не задоволений не лише цілісними інтерпретаціями Гомера в сумнівних, з його точки зору, сучасних йому парадигмах філософського мислення. Йому здаються безглуздими суперечки щодо окремих подробиць гомерових текстів, аналітичні студії "граматиків": "Граматики не лінуються досліджувати питання, де поневірявся Одісей, між Італією та Сицилією або ж за межами відомого нам світу, тому що, здавалося б, неможливо блукати так довго в такому тісному просторі" [4: 145]. Тобто особливості художнього часу та простору "Одісеї", про які так багато та плідно розмірковували дослідники всіх часів та народів, не здаються Сенеці вартими уваги. Й інтерпретаційним,

Й аналітичним дослідженням римський філософ та трагік протиставляє програму художньої інтерпретації поеми Гомера: "Невже корисніше вивчати, де блукав Одісей, ніж піклуватися про те, щоб не заблукати самому? ... А між іншим нас самих щоденно носять душевні бурі, а наша неміч занурює нас у всі негаразди, перенесені Одісеєм. Тут не забракло ані чудовиськ, що відлякують погляд, ані ворогів. ... Отже, навчи мене краще, як любити батьківщину, дружину, батька, як приплисти до далекого берегу порятунку, хоча б перетерпівши катастрофу" [4: 145].

Прекрасну реалізацію цієї програми можна побачити, зокрема, у романі Джеймса Джойса "Улісс", написаному 19 століть потому. "Програма" Сенеки, що відповідає властивому римській естетичній думці переходу від індивідуалізму до універсалізму [15], несе в собі зерна головних особливостей одного з ключових романів ХХ століття: проекція долі Одісея на будь-яку, пересічну людину (кожного з нас), слово "щоденно" (дія в "Уліссі", як відомо, триває протягом одного дня), слова "батьківщина", "дружина", "батько", які регламентують стосунки "я" з "іншими", слово "катастрофа", яке точно характеризує "подієву" сутність того, що відбувається з головним героєм "Улісса" 16 червня 1904 року. Незалежно від того, чи був знайомий Джойс з процитованим фрагментом "Листів до Люцилія", суто об'єктивно в контексті загальнокультурного розвитку людства, в інтертексті світової літератури зв'язок між висловленими Сенекою думками та романом Джойса очевидний.

Саме в епоху еллінізму виникає окремий жанр, основою якого є творча інтерпретація певного твору мистецтва, – екфразис, тобто художній опис пам'ятників мистецтва, що передбачав не лише сюжетну характеристику їх змісту, але й каталогізацію різних прийомів, використаних майстрами, тобто являв собою гармонійне поєднання аналітичного та інтерпретаційного підходу до твору мистецтва. Елементи екфразису можна побачити практично у всіх творах еллінізму, хоча найдавнішим його прикладом вважають опис щита Ахілла в "Іліаді" Гомера.

Оформлення інтерпретації твору в окремий жанр підкреслює значущість моменту інтерпретації не лише на рівні буття певного твору, а й на рівні загального розвитку мистецтва, в контексті якого кожен новий твір може бути розглянутий як творча інтерпретація попереднього (попередніх) і в межах творчої системи одного письменника або однієї національної літератури і за цими межами. У цьому плані вже сам спосіб існування гомерівського епосу виступає як своєрідна модель розгортання загальнолітературного процесу, в якому постійно долається протиріччя між одним та багатьма, сьогоднішнім і минулим, актуальним та забутим, плінним та незмінюваним. Усвідомлення цього характеризує і сьогodнішнє літературознавство (що виявляється, наприклад, в активному функціонуванні такого поняття, як "інтертекстуальність" [7]), і сьогodнішню літературу (яскравий приклад – "Хазарський словник" Милорада Павича, в контексті якого моделюється сукупна художня діяльність людства, скерована на поліпшення людської природи, її постійне наближення до ідеалу, до належного).

Отже, спроба зіставити сучасні уявлення про аналіз художнього тексту та інтерпретацію літературного твору з античними дозволяє зробити наступні висновки:

1) і в художній практиці, і в її теоретичному осмисленні інтерпретація літературного твору передує аналізу художнього тексту, виступає як необхідний (спочатку неусвідомлений) момент буття літературного твору;

2) в античній естетиці буття твору мистецтва сприймається в контексті загального буття, тому категорії "гармонія", "міра", "наслідування" характеризують онтологію і мистецтва, і всесвіту; пізніші поняття, що походять від цих категорій, наприклад, поняття "модель", генетично споріднене з категорією "міра", успадковують їх синкретичну багатofункціональність, всеосяжність, здатність віддзеркалювати глибинну єдність буття;

3) класичні уявлення про літературний твір характеризуються гармонійним синтезом аналітичного та інтерпретаційного підходу, блискучою демонстрацією чого виявляється аристотелівське визначення трагедії (категорія жанру, таким чином, виступає як літературознавча модель, в якій поєднується врахування динаміки та статичності досліджуваного об'єкту, синтетичний та аналітичний підхід до нього);

4) аналітичне дослідження художнього тексту активно розвивається в епоху еллінізму, внаслідок чого усвідомлюється протиріччя між аналізом тексту та інтерпретацією твору, виникає незадоволення крайнощами аналізу (що не веде до синтезу) та свавіллям інтерпретації (що не спирається на аналіз);

5) інтерпретація може бути охарактеризована як нескінченний процес переходу від минулого до майбутнього в розгортанні художньої творчості, окремими моментами якого виступає та або інша діяльність того або іншого суб'єкта (автора, читача, критика), який в кожний наступний момент залишається тим самим і в той же час виявляється іншим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

- 1.Шестаков В.П. Классическая Греция // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. – М., 1962. – Т. 1. – С. 63-78.
- 2.Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК "Интелвак", 2001. – 1600 стб.
- 3.Лосев А.Ф. Гомер. – М., 1960.
- 4.История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. – М., 1962. – Т. 1. – 683 с.
- 5.Гиршман М.М. Избранные статьи. Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалогическое мышление. – Донецк: ООО "Лебедь", 1996. – 160 с.
- 6.Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с.
- 7.Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 272 с.
- 8.Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. – Рига: Звайгэне, 1990. – 187 с.
- 9.Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 136-163.
- 10.Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем // Лотман Ю.М. Об искусстве. – С.-Петербург: "Искусство – СПб", 2000. – С. 387-399.
- 11.Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 378-384.
- 12.Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 572 с.
- 13.Яусс Г.Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 278-307.

- 14.Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 227-242.
- 15.Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 416 с.

WWW.LIBRAR.ORG.UA – Бібліотека України

Тема 4: Эстетика Средневековья

Панофски Э. Иконография и иконология . // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов , М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. – С.642-656

Эрвин Панофски (1892–1968) **1** явился одним из создателей иконологии – особого направления историко-художественных исследований, сложившегося в русле неокантианства 1910–1920-х годов. Того позднего неокантианства, которое перешло от общих дефиниций культуры в качестве особой, исторически «оплотнившейся» сферы человеческой деятельности к описанию отдельных областей данной сферы, в том числе и области искусства. Наиболее ярким введением в такого рода тематическую специализацию была философия Эрнста Кассирера, оказавшего на штудии Панофски очень большое влияние.

Однако Панофски проявил, по контрасту с Кассирером, несравнимо более конкретное, по-своему прикладное, понимание специфики художественного произведения, рассматривая в первую очередь не умозрительные «символические формы», а определенные произведения, выразившие данные формы в их исторической специфике. В этом он следовал своему духовному учителю Аби Варбургу, впервые пустившему в обиход слово «иконологический». У Варбурга (а затем у Панофски) понятие «иконологии» обрело новое, теоретико-методологическое значение (тогда как прежде, в XVII–XVIII веках, им обозначали особые сюжетно-символические справочники для художников). При всей любви к изучению символов и аллегорий, разного рода литературных и философских контекстов (к примеру, неоплатонического контекста ренессансного искусства), Панофски всегда мысленно помещал на передний план само произведение, таким образом неизменно возвращаясь от контекста к художественному тексту. Ему порою присуща определенная категория «категориальность», в особенности в тех работах 1920-х годов, где он, параллельно Э. Винду, ревизовал «основные понятия» Вёльфлина, – именно в процессе такой ревизии и родился первый, немецкий, прообраз приводимого нами текста, включающего и первый вариант нижеприведенной «таблицы интерпретации» **2**. Однако гораздо чаще он оперирует не эстетическими категориями, а вполне определенными визуальными реальностями, которые всегда можно чувственно проверить и перепроверить.

Нижеприведенный (в значительном сокращении) очерк был написан, точнее, переработан с немецкого как введение к книге «Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance» («Иконологические исследования: гуманистические темы искусства Ренессанса», 1939). Это была первая английская книга Панофски, продемонстрировавшего после эмиграции из Германии в США (в 1933) не только блестящее знание языка,

но и умение двигаться курсом англоамериканского, более легкого и изящного философского менталитета, не отягощенного столь тяжелым терминологическим грузом, как немецкий словесный тезаурус (где, как шутил Панофски, «слов об искусстве больше, чем ангелов на небесах»). Посвятив данную книгу сквозным символам и мотивам ренессансного (в основном итальянского ренессансного) изоискусства, – таким, как Сатурн-Хронос, Слепой Эрот и т. д., – а также взаимодействиям этого искусства с неоплатонической доктриной, ученый вначале специально остановился на необходимости особого внимания к зрительным символам, требующим для верного понимания своего нового исследовательского ракурса. Того ракурса, который он сперва назвал «иконографическим в более глубоком смысле», а затем, в новом издании (1962), – «иконологическим».

Позднее слово «иконология» воспринималось – и нередко критически воспринималось – как название дисциплины, нацеленной лишь на символические подтексты и импликации произведения; предложенная Панофски методика вновь, как и прежняя иконография, иной раз начинала тяготеть к чистой «статистичности», к фиксации и перечислению голых смыслов. С другой стороны, метод Панофски подвергся едкой постмодернистской критике – за то, что метод этот совершенно неадекватен современному искусству, резко нарушившему привычные соотношения между «естественным» и «условным» содержанием видимых художественных форм.

Что касается превращения иконологии в особую «науку о символах», то такая тенденция всегда противоречила исконным намерениям Панофски, неизменно стремившегося изучать произведения, произведения и еще раз произведения (а не системы и подсистемы их смыслов, что, скорее, характерно для структурализма). Он к тому же никогда не задавался целью создать какую-то самостоятельную гуманитарную дисциплину, стремясь лишь усовершенствовать историю и теорию искусства, уводя ее от биографических панегириков и идеалистических отвлеченностей типа «духа эпохи» или «духа нации».

Постмодернистская же критика имеет некоторый резон. Панофски (как и большинство крупнейших теоретиков искусства первой половины XX века – таких, как Вёльфлин, Ригль и Воррингер) в целом относился к современной культуре настороженно-критически и специально ею не занимался, делая ей лишь отдельные, лично-вкусовые уступки (например, в отношении Пикассо и Бартока). Из этого нарождалась и методологическая неадекватность. Фраза о том, что в массе произведений «устранен вторичный или условный сюжет и осуществлен прямой переход от мотивов к содержанию – как, например, в новоевропейском пейзаже, натюрморте и жанре, не говоря уже о “нефигуративном искусстве”», выглядит сейчас, разумеется, весьма наивно. Справедливости ради следует отметить, что в издании 1962 года Панофски ввел специальное примечание, показывающее, что вполне «иконологичными» могут быть и пейзажи и

натюрморты; проблему же нефигуративного искусства он обошел молчанием.

Живая логика эволюции искусства критические замечания в целом оправдала: если нефигуративное искусство, как и классический модернизм в целом, вполне может изучаться и описываться с точки зрения его символических содержаний, тем самым развивая и продолжая иконологию, то постмодернизм требует иных подходов, охотнее «отзываясь» не на постгегельянские и неокантианские рефлексии, а на структурализм и «новую критику». Совершенно неадекватна так достаточно археологии и иконографии. По отношению же к искусству Нового времени – от треченто до позднего авангарда или от Джотто до Поллока – методики, разработанные Панофским, блестяще себя оправдывают, вновь и вновь притягивая к себе внимание историков и теоретиков искусства.

Иконография является разделом истории искусств, который изучает не форму, а сюжет произведения. Попытаемся же определить, в чем различие между сюжетом (или значением) и формой.

Когда знакомый приветствует меня на улице, приподнимая шляпу, с формальной точки зрения я не вижу ничего, кроме каких-то изменений внутри конфигурации, являющейся общей совокупностью цветов, линий и объемов, составляющих мир моего зрения. Если я опознаю, – что происходит автоматически, – эту конфигурацию как объект (джентльмен), а изменение деталей как событие (приподнимание шляпы), то я тем самым выхожу за пределы чисто формального восприятия в сферу сюжета или значения. Усвоенное таким образом значение носит элементарный и легко постижимый характер, поэтому назовем его предметным значением. Для его понимания достаточно отождествить определенные видимые формы с определенными объектами, известными из повседневного опыта, а изменение взаимного соотношения этим форм – с определенными действиями или событиями.

Идентифицированные таким образом объекты и события должны, разумеется, вызвать во мне какую-то реакцию. Потому как мой знакомый выполняет свое действие, я могу судить, в добром он настроении или дурном и какие чувства он ко мне испытывает: дружеские, враждебные, или нейтральные. Эти психологические нюансы наделят жест моего знакомого дополнительным значением, которые мы назовем выразительным. Оно отличается от предметного тем, что постигается уже не простой идентификацией, но «вчувствованием» (empathy). Для понимания этого второго значения мне необходима уже особого рода чуткость, по-прежнему, однако, связанная с моим практическим опытом, то есть привычкой повседневно видеть одни и те же объекты и события. Следовательно, и предметное и выразительное значения могут быть включены в общий класс первичных или естественных значений.

Однако, осознание того, что приподнимание шляпы означает приветствие, относится уже к совершенно иной сфере интерпретации. Данная форма приветствия, присущая только западному миру, унаследована от средневекового рыцарства: вооруженные люди имели обычай снимать

шлемы, дабы продемонстрировать свои мирные намерения и уверенность в миролюбии других. Ни австралийский абориген, ни древний грек не поняли бы, что при поднимании шляпы является не только событием с определенным выразительным контекстом, но и знаком вежливости. Для постижения последнего значения мне необходимо иметь сведения не только о реальном мире объектов и событий, но и о сверхреальном мире обычаев и культурных традиций, свойственных определенной цивилизации. С другой стороны, и мой знакомый не испытал бы потребности приветствовать меня приподниманием шляпы, если бы не был осведомлен о значении этого акта. Что же касается различных психологических нюансов, связанных с его действием, то он мог их и не сознавать. Следовательно, когда я истолковываю приподнимание шляпы как вежливое приветствие, я вижу в нем значение, которое можно назвать вторичным или условным.

Оно отличается от значения первичного или естественного тем, что доступно лишь разуму, а не чувствам, и привносится в реальное действие, служащее его передатчиком, вполне сознательно.

Наконец, помимо того, что действие моего знакомого представляет видимое событие в пространстве и времени, наглядно выявляет чувства и передает условный знак приветствия, оно также способно показать опытному наблюдателю все, что в совокупности составляет личность данного человека. Личность эта обусловлена двадцатым веком, в котором он живет, его национальной и социальной принадлежностью, его образованием, прежней судьбой и нынешними условиями жизни, а также той особой манерой восприятия вещей и реагирования на мир, которая, если придать ей более рациональный вид, может быть названа философией. Правда, в изолированном акте вежливого приветствия все эти факторы предстают незаконченными характеристиками, а лишь симптомами личности. Мы не в состоянии составить умозрительный портрет человека на основании одних лишь этого действия, но обязаны сопоставить значительное количество таких наблюдений и истолковать их в соответствии с общими нашими сведениями об эпохе, в которой живет этот джентльмен, о его национальности, социальном положении, интеллектуальных навыках и т. д. Однако все эти качества, выступающие в умозрительном портрете наглядно, в скрытом виде содержатся в каждом отдельном действии, — так что каждое из данных действий может быть, в свою очередь, истолковано в их свете.

Значение, найденное таким путем, может быть названо внутренним значением или содержанием. Оно относится к сущности объекта, в то время как два других значения, — первичное или естественное и вторичное или условное, — охватывают его лишь как явление. Данное значение можно определить как тот унифицирующий принцип, что предопределяет как видимое событие, так и его умозрительное значение, вырисовывая даже форму, в которой видимое событие выявляется. Само собой разумеется, что внутреннее значение или содержание настолько же сферы сознательного волеизъявления, насколько выразительное значение ниже этой сферы.

Если мы перенесем результаты данного анализа из повседневной жизни в область искусства, то сможем различить в содержании или значении отдельного художественного произведения те же три уровня:

1. ПЕРВИЧНОЕ ИЛИ ЕСТЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ, под разделяющееся на ПРЕДМЕТНОЕ и ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ. Оно постигается при идентификации чистых форм, то есть определенных линейных и цветовых конфигураций либо специфически оформленных масс камня или бронзы как изображений естественных объектов (людей, животных, растений, домов, орудий труда и т. д.), при идентификации их взаимных соотношений как событий, а также при восприятии этих выразительных качеств как печальной по своему характеру позы или жеста либо уютного и мирного по атмосфере своей интерьера. Мир чистых форм, опознанных в качественосителей первичных или естественных значений, может быть назван миром художественных мотивов. Перечисление этих мотивов входит в задачи доиконографического описания художественного произведения.

2. ВТОРИЧНОЕ ИЛИ УСЛОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ. Оно постигается при осознании того, что фигура мужчины с ножом в руке изображает святого Варфоломея, женская фигура с персиком – персонификацию Правдивости, группа людей, сидящих за накрытым столом в определенной последовательности и в определенных позах – Тайную вечерю и наконец, две фигуры, определенным образом сражающиеся между собой, – Битву Порока с Добродетелью. Воспринимая все это, мы связываем художественные мотивы и сочетания этих мотивов (композиции) с темами или концепциями. Мотивы, опознанные в качестве носителей вторичного или условного значения, могут быть названы образами, а сочетания этих образов представляют собой то, что прежние теоретики искусства обозначали словом «*invenzioni*» («изобретения»), а мы привыкли называть «историями» или «аллегориями». Идентификация этих образов, историй и аллегорий относится к области иконографии. По сути дела, когда мы небрежно упоминаем о «содержании в его отличии от формы», мы чаще всего подразумеваем именно сферу вторичного или условного содержания, тот мир особых тем или концепций, которые выявляются в образах, историях и аллегориях, – в отличие от мира первичного или естественного содержания, выявляющегося в художественных мотивах. «Формальный анализ» в вельфлинговском смысле является, в основном, анализом мотивов и сочетаний мотивов (композиции), ибо при подлинно формальном анализе необходимо было бы избегать даже выражений типа «человек», «лошадь» или «колонна», не говоря уже о таких оценочных суждениях как «уродливый треугольник между ног микеланджеловского Давида» или «восхитительно четкое выявление суставов человеческого тела». Само собой разумеется, что точный иконографический анализ возможен лишь после точной идентификации мотивов. Если вместо ножа, благодаря которому мы опознаем святого Варфоломея, мы видим штопор, фигура не является святым Варфоломеем. Кроме того необходимо заметить, что утверждение «эта

фигура представляет собой изображение святого Варфоломея» предполагает сознательное намерение художника изобразить именно святого Варфоломея, – в то время как выразительные качества фигуры могут создаваться и неумышленно.

3. ВНУТРЕННЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ИЛИ СОДЕРЖАНИЕ. Оно постигается при установлении базисных принципов, раскрывающих мироощущение нации, эпохи, класса, религиозные или философские убеждения, – принципов, бессознательно усвоенных и переосмысленных отдельной личностью и сконцентрированных в отдельном произведении. Само собой разумеется, что принципы эти выявляются как в «композиционных приемах», так и в «иконографических значениях», тем самым проливая на них яркий свет. Например, в XIV–XV веках (наиболее ранний образец датируется примерно 1310 годом) традиционный тип Рождества с Девой Марией, возлежащей на ложе, стал часто заменяться новым типом, – с коленопреклоненной Марией, поклоняющейся младенцу Христу. С композиционной точки зрения это новшество означает лишь, грубо говоря, замену прямоугольной схемы треугольной, с иконографической же точки зрения оно вводит новую тему, словесно сформулированную у таких авторов как Псевдо-Бонаventura и святая Бригитта. Но в то же время это новшество раскрывает нам и новое, более эмоциональное мироощущение, присущее позднему средневековью. Исчерпывающее истолкование внутреннего значения или содержания позволяет даже показать, что отдельные технические приемы, характерные для определенной страны, эпохи или отдельного мастера, – например, пристрастие Микеланджело к работе в камне, а не в бронзе или специфическая штриховка его рисунков, – представляют собой симптомы того же базисного мировидения, что проступает и во всех прочих особенностях его стиля. Подходя к чистым формам, мотивам, образам, историям и аллегориям именно в таком духе, то есть распознавая в них проявления неких основополагающих принципов, мы интерпретируем все эти элементы как «символические» ценности (по выражению Эрнста Кассирера)(...) Открытие и интерпретация этих «символических» ценностей (которые часто остаются неизвестными самому художнику и могут даже значительно расходиться с тем, что он намеревался выразить сознательно) относятся к той области истории искусств, которую, в отличие от иконографии, можно назвать «иконологией». Окончание «графия» происходит от греческого глагола («писать»), и подразумевает чисто описательный, нередко даже статистический, метод исследования. Иконография, следовательно, является описанием и классификацией образов, – в какой-то мере подобно тому, как этнография является описанием и классификацией человеческих рас (...). Из иконографии мы узнаем, какие именно типы изображений характерны для различных эпох и регионов: распятый Христос с набедренной повязкой на чреслах или распятый Христос, облаченный в длинное одеяние, Распятие с тремя или Распятие с четырьмя гвоздями, Пороки и Добродетели в виде отдельных персонификаций или Пороки и Добродетели в виде сценок и т.д. Выясняя все

эти моменты, иконография оказывает огромную помощь при определении даты, происхождения, а иногда даже и подлинности произведения, становясь необходимой основой дальнейшей интерпретации. Однако сама она интерпретировать его не пытается. Собирая и классифицируя данные, она не считает себя обязанной выискивать источники и смысл этих данных, исследуя взаимодействие различных художественных типов, влияние теологических, философских или политических идей, намерения и личные вкусы отдельных мастеров и заказчиков, соотношения между умозрительными концепциями и визуальными формами, в которых эти концепции воплощаются в каждом конкретном случае. Короче говоря, иконография занимается лишь некоторыми из тех элементов, которые составляют внутреннее содержание произведения искусства и должны быть реализованы для того, чтобы содержание это обрело четко обозначенный и доходчивый вид.

Учитывая суровые ограничения, сужающие (особенно в Америке) обиходное значение термина «икконография», я предлагаю возродить доброе старое слово «икконология» и применять его во всех тех случаях, когда иконография, одолев свою обособленность, сопрягается с иными методами, – историческими, психологическими, критическими, – короче говоря, любыми, которые могут помочь в решении загадки сфинкса. Ибо если окончание «графия» подразумевает описание, то окончание «логия», происходящее от « $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ » (мысль, разум), подразумевает интерпретацию. Так «этнология» определяется как «наука о человеческих расах», – в том же «Оксфордском словаре», который определяет «этнографию» как «описание человеческих рас», – а словарь Вебстера советует не путать два этих термина между собой, поскольку «собственно этнография ограничивается чисто описательных сравнительному изучению». Итак, на мой взгляд, иконография превращается в иконологию тогда, когда обращается к проблемам интерпретации, не замыкаясь таким образом в границах чисто статистического обследования и тем самым плотнее примыкая к истории искусств как таковой. Однако существует, быть может, определенная опасность, что иконология поведет себя не так, как этнология по отношению к этнографии, но как астрология по отношению к астрологии.

Иконология является, следовательно, таким методом интерпретации, который рождается не столько из анализа, сколько из синтеза. Подобно тому, как точная идентификация мотивов является необходимым условием точного иконографического анализа, точный анализ образов, историй и аллегорий является необходимым условием их точной иконологической интерпретации, – если только мы не имеем дела с произведениями, где устранен вторичный или условный сюжет и осуществлен прямой переход от мотивов к содержанию, – как, например, в новоевропейском пейзаже, натюрморте и жанре, не говоря уже о «нефигуративном искусстве».

Что касается до иконографического описания, не выходящего за пределы мира чистых мотивов, то здесь, казалось бы, не должно возникнуть никаких сложностей. Объекты и события, изображения которых посредством

линий, цветов и объемов составляют мир мотивов, могут быть, как нам уже известно, опознаны на базе нашего повседневного практического опыта (...).

Однако и в этой сфере мы сталкиваемся с определенными затруднениями. Не говоря уже о том, что объекты, события и эмоции, представленные в произведении искусства, могут так и остаться непонятными из-за недостаточного мастерства или, напротив, сознательного коварства художника, в принципе невозможно достичь точного доиконографического описания или идентификации первичного сюжета, опираясь исключительно на наш практический опыт. Этот опыт, являясь незаменимым и достаточным материалом для доиконографического описания, все же не гарантирует его правильности.

В доиконографическом описании «Трех волхвов» Рогир ван дер Вейдена (Картинная галерея Прусского культурного наследия, Берлин) необходимо будет, конечно, избегать таких слов как «волхвы», «младенец Иисус» и т.д. Однако так или иначе придется упомянуть небесном видении, принимающем облик маленького ребенка. Но откуда нам известно, что этот ребенок изображается именно как видение? Если он окружен ореолом золотых лучей, то это еще ничего не доказывает, ибо подобные ореолы часто можно встретить и в сценах Рождества, где младенец Иисус вполне реален. Вывод об ирреальности ребенка в рогировской композиции может быть подкреплён тем, что он парит в воздухе. Но опять же – откуда нам известно, что он парит в воздухе? Поза его была бы точно такой, если бы он сидел на земле или на подушке, – Рогир и в самом деле, очевидно, использовал рисунок с натуры, изображающий ребенка, сидящего на подушке. Единственным убедительным доводом, подкрепляющим наше утверждение об ирреальности ребенка, может служить тот факт, что он располагается в пространстве без какой-либо видимой опоры.

Однако мы можем привести сотни изображений, где человеческие существа, животные или неодушевленные предметы кажутся висящими в пространстве и явно нарушающими закон тяготения, но, тем не менее, не претендуют на роль видения. Например, в миниатюре на «Евангелия Отона III», хранящегося в Мюнхенской государственной библиотеке, целый город представлен в центре пустого пространства, а действующие лица стоят на твердой почве. Неопытный наблюдатель может решить, что художник сознательно стремился изобразить город, чудесным образом витающий в воздухе. Но в данном случае отсутствие опоры не предполагает магического преодоления законов природы, – на миниатюре показан вполне реальный город Наин, где произошло воскрешение юноши. В миниатюре, исполненной около 1000 года, пустое пространство еще не является реальной, трехмерной средой, как в более натуралистических произведениях последующих эпох, но служит лишь абстрактным фоном. Причудливые, полукруглые очертания базисных линий башен свидетельствуют, что в более натуралистическом прототипе нашей миниатюры город был расположен на холмистом участке, но здесь вошел в состав изображения, где пространство уже не осмыслялось в духе перспективного натурализма. Если лишенная опор фигурка в рогиров-

ском образе должна рассматриваться как видение, то летающий город в оттоновской миниатюре не подразумевает ничего сверхъестественного. Эти контрастирующие интерпретации вызваны «натуралистическим» характером алтарного образа и «антинатуралистическим» характером миниатюры. Но если мы постигаем эти качества в какие-то доли секунды и почти автоматически, то это вовсе не значит, будто мы вообще в состоянии дать точное доиконографическое описание произведения искусства, не догадываясь, как в данном случае, о его месте в истории искусства. Хотя мы и убеждены, что идентифицируем мотивы на базе чистого и непосредственного практического опыта, в действительности мы прочитываем «то, что видим» в соответствии с манерой формального выражения объектов и событий, характерного для разнообразных исторических условий. Поступая таким образом, мы используем для проверки нашего практического опыта то, что можно назвать историей стиля.

Иконографический анализ, предметом которого являются уже не мотивы, но образы, истории и аллегории, требует, конечно, уже чего-то большего, нежели знакомство с объектами и событиями, почерпнутое из практического опыта. Он требует знания определенных, зафиксированных в литературных источниках тем и концепций, приобретаемого либо целенаправленным чтением, либо путем приобщения к устной традиции. Австралийский абориген не сможет понять сюжета Тайной Вечери, – она вызовет у него лишь впечатление оживленной трапезы. Для восприятия иконографического значения этого образа ему необходимо будет ознакомиться с содержанием Евангелия. Когда дело касается изображений таких тем, которые не входят в число библейских, исторических или мифологических сцен, заведомо известных обычному «образованному человеку», мы все оказываемся в положении австралийского аборигена (...). Картина венецианского мастера XVII века Франческо Маффеи, изображающая милостивую молодую женщину, в правой руке держащую меч, а в левой – блюдо с отрубленной головой, была известна в литературе как изображение Саломеи с головой Иоанна Крестителя. В Библии действительно указано, что голова Иоанна была принесена Саломее на блюде, – однако причем же здесь меч? Саломея не обезглавила св. Иоанна Крестителя собственноручно. Но в Библии упоминается и другая красавица, связанная с историей обезглавливания мужчины, – Юдифь. Однако в данном случае создается прямо противоположная ситуация: меч становится вполне уместным, ибо Юдифь сама отрубила голову Олоферну, но блюдо никак не вписывается в историю Юдифи, ибо в тексте недвусмысленно говорится, что голова Олоферна была положена в мешок. Итак перед нами два литературных источника, каждый из которых ходновременно и соответствует и противоречит изображению. Если мы истолкуем его как изображение Саломеи, текст объяснит наличие блюда, но не меча, а если мы истолкуем его как изображение Юдифи, текст объяснит наличие меча, но не блюда. Будь в нашем распоряжении одни лишь литературные источники, загадка осталась бы неразрешенной. К счастью, дело обстоит иначе. Подобно тому,

как мы можем корректировать и контролировать наш практический опыт, сверяясь с принципами характерного для различных эпох выражения объектов и событий в формах, то есть с историей стиля, мы можем корректировать и контролировать наше знание литературных источников, справляясь с принципами характерного для различных эпох выражения специфических тем и концепций в объектах и событиях, то есть с историей типов.

В данном случае нам надлежит выяснить, встречались ли (до того, как Франческо Маффеи написал свою картину) бесспорные изображения Юдифи (например, такие, где была бы представлена ее служанка) с неуместным блюдом или бесспорные изображения Саломеи (например, такие, где были бы представлены ее родители) с неуместным мечом. И что же оказывается, – если мы не в состоянии привести ни одной Саломеи с мечом, то мы встречаем несколько немецких и североитальянских картин, изображающих Юдифь с блюдом. Таким образом, не было типа «Саломеи с мечом», но тип «Юдифи с блюдом» существовал. Из этого мы можем с уверенностью заключить, что и на картине Маффеи представлена Юдифь, а не Саломея, как до сих пор считалось.

Теперь мы вправе спросить, почему художники сочли нужным перенести блюдо, этот атрибут Саломеи, в композиции с Юдифью, а не наоборот, – мотив меча, этого атрибута Юдифи, в композицию с Саломеей. Сверившись с историей типов, можно дать два ответа на этот вопрос. Во-первых, меч был общепризнанным и почетным атрибутом Юдифи, многих мучеников, а также таких добродетелей, как Правосудие, Сила и т. д., и поэтому не мог стать собственностью распутной девицы. Во-вторых, в XIV и XV веках блюдо с головой св. Иоанна Крестителя превратилось в изолированный культовый образ-*Andachtbild* («образ благочестивого созерцания» – прим. переводчика), особенно распространенный в североевропейских странах и Северной Италии, – данный мотив был извлечен из сцен с Саломеей подобно тому, как группа со святым Иоанном Евангелистом, склонившим голову на грудь Христа, выделилась из сцены Тайной Вечери, а Дева Мария на ложе – из сцен Рождества. Существование такого рода *Andachtbilder* способствовало упрочению ассоциативной связи между мотивом отрубленной головы и мотивом блюда, так что в результате блюдо гораздо легче могло проникнуть в композиции с Юдифью (и заменить мешок), нежели – в композицию с Саломеей.

Иконологический анализ, предметом которого являются не образы, истории и аллегории, но то, что мы назвали «символическими ценностями» требуют чего-то большего, нежели знакомство со специфическими темами и концепциями, зафиксированными в литературных источниках. Если мы стремимся постичь те первопричины, которые не только обуславливают выбор и подачу мотивов, а также сочинение и толкование образов, историй и аллегорий, но и придают особый смысл даже формальному построению и различным приемам технического исполнения произведения, то мы не можем надеяться на открытие какого-то конкретного текста, разъясняющего

эти первопричины, подобно тому, как текст из Евангелия от Иоанна (XIII, 21) разъясняет иконографию Тайной Вечери. Для выделения этих первопричин требуется интеллектуальная способность, сопоставимая с талантом диагноста, – способность, которую я могу обозначить лишь изрядно дискредитированным термином «синтетическая интуиция», которая чаще бывает лучше развита не у профессиональных эрудитов, а у даровитых дилетантов.

Однако, чем субъективней и иррациональней становится источник интерпретации (ибо любой интуитивный подход определяется психологией и мировосприятием данного интерпретатора), тем сильнее возрастает потребность в тех корректирующих и контролирующих средствах, которые оказались незаменимыми не только для иконографического анализа, но даже и для простого доиконографического описания. Если даже некритическое использование практического опыта и литературных источников приводит к ошибочным выводам, то насколько рискованней было бы довериться чистой интуиции. Тогда как практический наш опыт следует контролировать, вникая в характерную для той или иной эпохи манеру выражения объектов и событий с помощью форм (то есть в историю стиля), а наше знание литературных источников, – в характерную для той или иной эпохи манеру выражения определенных тем и концепций с помощью объектов и событий (то есть в историю типов), то нашу синтетическую интуицию следует контролировать, – причем особо тщательно, – вникая в характерную для той или иной эпохи манеру выражения общих и основополагающих тенденций человеческого мышления с помощью определенных тем и концепций. Иначе говоря, в последнем случае следует изучать то, что можно назвать историей культурных симптомов или «символов» в целом, – в том смысле, какой придавал этому слову Кассирер. Историк искусства сумеет убедиться в достоверности того, что он понимает под внутренним содержанием произведения или группы произведений его занимающих, лишь сопоставив свои предположения с тем, что он понимает под внутренним содержанием всех тех документов цивилизации, исторически связанных с данным произведением или группой произведений, которыми он сумеет в своем исследовании воспользоваться – сюда относятся документы, свидетельствующие о политических, литературных, религиозных, философских и социальных тенденциях, свойственных данной личности, эпохе или региону. Само собой разумеется, что исследователь политической жизни, литературы, религии, философии и социальных отношений в свою очередь может обратиться к произведению искусства с аналогичной целью. В поисках внутреннего значения или содержания различные гуманитарные дисциплины встречаются на общей почве, а не ограничиваются, как обычно, лишь частными взаимными услугами.

В заключение заметим, что если мы желаем выразить свою мысль с особой точностью (которая, естественно, не требуется в том случае, когда мы просто говорим или пишем, ибо при этом смысл наших слов разъясняется в общем контексте), нам следует строго различать между тремя уровнями

содержания или значения, – низший из них обычно путают с формой, а средний является областью иконографии в ее отличии от иконологии. Но какой бы уровень мы ни затрагивали, нам всегда придется корректировать и контролировать наши идентификации и толкования, – неизбежно несущие на себе печать субъективной ограниченности нашего умственного багажа, – вникая в исторические процессы, в совокупности составляющие то, что можно назвать традицией.

В ХРЕСТОМАТИЮ НЕ ПОДАВАТИ !!!!!!!!!ЦЕ ДЛЯ МЕНЕ!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
РОЗДРУКУВАТИ БАБЛИЦЮ 3 Сторінки 656 Итоги моих рассуждений подведены в специальной таблице (с. 656). Но в любом случае не следует забывать, что те аккуратно разграниченные категории, которые наводят на мысль о существовании трех независимых сфер значения, в действительности относятся лишь к различным аспектам единого и целостного произведения искусства. И если представленные в таблице методологические принципы могут показаться тремя самостоятельными функциями научного исследования, то в практической работе они сливаются в органический и неделимый процесс.

Гомбрих Э.Х. О задачах и границах иконологии // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов, М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С.657-687

Гомбрих Эрнст (1909–2001), австро-английский историк и теоретик искусства. Пересмотрел традиции венской школы искусствознания, а также иконологии, самобытно соединив их с методикой общей теории зрительного восприятия. Учился в Венском университете у Ю. фон Шлоссера и Э. Леви, видных представителей венской школы искусствознания, сконцентрировавшей свои интересы на изучении исторически обусловленной психологии художественной выразительности.

Испытал также влияние гештальтпсихологии. После прихода нацистов к власти эмигрировал в Англию. В 1936–1976 работал в Институте Варбурга в Лондоне, долгие годы занимая пост его директора. Этапный его труд – книга «Искусство и иллюзии» (1961); статьи аналогичного профиля были затем собраны в книге «Образ и глаз» (1982). Здесь Гомбрих подверг решительному сомнению возможность постулирования неких идеальных, незыблемых, внеисторических принципов эстетической перцепции (то есть принципов, на которых базировались воззрения А.Гильдебрандта и его

последователей). Показывая, насколько человеческий глаз, а вслед за ним и суждения вкуса зависимы от разного рода иллюзий, визуальных обманок, так называемых «физиогномических огибок» (когда мы интерпретируем выражение изображен ного в картине лица в зависимости от собственного настроения и опыта), ученый стремится доказать, что зрительный опыт обусловлен прежде всего историческими, а не физиологическими условиями. Все, согласно Гомбриху, следует не каким-то абсолютным законам формы, а своим историческим смыслам, причем смыслам множественным.

Переходя к тому, как определять данные смыслы, он критически оценивает расхожие стандарты иконологического анализа. В них мы рискуем впасть в иную, «словарную ошибку», когда интерпретатор ищет какое-то главное или даже единственное значение художественног офеномена и успокаивается, если ему кажется, что оно найдено. На деле же реальное семантическое поле многообразно, и только благодаря этому многообразию произведение и утверждает самое себя, прочно включаясь в традицию. Нагляднее всего нас учит этому, как показывает Гомбрих, культура Возрождения, где символ, ренессансное понимание которого в равной мере восходит к идее гармонического согласия противоположностей в метафоре (по Аристотелю) и к идее их контраста в символических «неподобных подобиях» (по Дионисию Ареопагиту) всегда так или иначе пребывал в состоянии многомерности, нередко многомерности причудливо-игровой. Семантико- стилистическим исследованиям Ренессанса, равно как и ренессансных традиций как таковых, посвящены сборники статей Гомбриха: «Норма и форма» (1966), «Символические образы» (1972) и «Наследие Апеллеса» (1976). Начиная со статьи «Статус истории искусств: призыв к плюрализму» (1971) ученый все чаще продвигался от искусствознания как такового к ретроспективным обзорам теорий культуры и подчеркивал насущную необходимость взаимодействия различных методологий, в совокупности своем обеспечивающих нормальную среду жизни гуманитарных наук. Вопросам истории и теории искусствознания и культуры как таковой посвящены его книги «Искусство и научные исследования» (1957), «Размышления по поводу любимого конька вкупе с другими очерками теории искусства» (1963), «В поисках истории культуры» (1969), «Аби Варбург. Интеллектуальная биография» (1970), «Идеалы и идолы. Этюды о ценностях истории и ценностях искусства» (1979), «Дань памяти: интерпретаторы нашей культурной традиции» (1984). В книгах «Дух порядка. Исследование психологии декоративных искусств» (1979) и «Пути использования образов. Очерки социальной функции искусства и визуальных коммуникаций» (1999) он вновь обращался к проблемам психологии творчества и визуального восприятия, но уже более широких психологических и социальных контекстах. Постулируя свое кредо историка и философа, Гомбрих выражал симпатии к антиисторицизму К. Поппера. Резко критикуя, подобно последнему, исторические концепции, претендующие на исчерпывающую тотальность, он, в частности, дезавуировал (в работе «Стили искусства и стили жизни», 1991)

романтическое понятие «стиля эпохи» – именно за его мнимо тотальную универсальность. Автор многих радиопередач об искусстве, а также однотомной всеобщей «Истории искусства» (1950), выдержавшей рекордное для книг такого рода число переизданий и переводов (русский перевод вышел в 1998 г.), Гомбрих всегда уделял большое внимание вопросам популяризации и в конечном счете понимания ху дожественных произведений. В полемике с А. Мальро (статья «А. Мальро и кризис экспрессионизма», 1954) он выразил свое решительное несогласие с тем, что древние художественные традиции якобы умирают, воплощаясь впоследствии лишь в «мифе» или «воображаемом музее»; ведь на деле, по его словам, «мы вполне можем вообразить себя внутри различных стилей подобно тому как мы адаптируемся к разным художественным техникам и разным знаковым системам».

Помогая своим читателям реально постичь волнующее разнообразие эстетических традиций, Гомбрих не делал принципиального различия между «высоким» и «низким» слоями культуры, широко вводя примеры из карикатуры, плаката, различных массмедиаальных сфер. К тому же философия в его трудах никогда не представляла в прекраснотушной концептуальной отвлеченности, впрямую смыкаясь с массой конкретных, нередко поэтически-тонких историко-художественных наблюдений. Посмертно (в 2003 г.) была издана его книга «Пристрастие к примитиву (с подзаголовком «Эпизоды из истории западной торговли и искусства»), посвященная освоению внеевропейских художественных культур. Существует, надо признаться, определенная опасность, что иконология станет не тем, чем стала этнология по отношению к этнографии, а тем, чем стала астрология по отношению к астротуграфии.

Посреди Пиккадилли-Серкус, в центре Лондона, возвышается, отмечая собою кварталы, предназначенные для развлечений жителей столицы, статуя Эроса — излюбленное место свиданий. Во время войны памятник был спрятан и народное ве селье, отметившее в 1947 году возвращение бога любви и Церемониймейстера празднеств на свое прежнее место, показало, как много стал он значить для лондонцев.

Известно, однако же, что фигура крылатого юноши, пускающего с вершины фонтана свои невидимые стрелы, первоначально была призвана символизировать отнюдь не бога земной любви: фонтан был воздвигнут между 1886 и 1893 годами как памятник великому филантропу, седьмому графу Шефтсбери, чья деятельность в области социального законодательства сделала его, говоря надписанными на монументе словами Гладстона, «примером для его сословия, благословени- ем для народа, именем, которое всегда будет вспоминаться с благодарностью». В заявлении Мемориального Комитета говорится, что фонтан Альберта Гильберта «является чисто символическим и изображает христианское милосердие». Согласно словам самого скульптора, сказанным десять лет спустя, он действительно намеревался при создании памятника символизировать деятельность лорда Шефтсбери: «Незрячая Любовь, которая рассылает без разбора, но с целью

стрелы своей доброты, всегда — с той стремительностью, какую птице придают ее крылья, никогда не стремясь ни к передышке, ни к придирчивому рассмотрению — непрестанно устремляясь вперед, невзирая на риск и опасности для себя».

Однако же, спустя еще восемь лет, новое заявление скульптора показало, что он сделал шаг в сторону популярной интерпретации своего творения: «На сердце у графа была забота о благе масс, — писал он в 1911 году, — и я знаю, что он глубоко задумывался о женском населении, об их занятиях. Сочетая это с тем, что я вынес из знакомства с континентальными обычаями, я задумал фонтан таким образом, чтобы в безрадостном Лондоне могло появиться своего рода подражание иноземной веселости». Так, может быть, в конечном счете Эрос — это действительно Эрос? Но в любом случае остается еще одна загадка. Настойчивые слухи приписывали скульптору стремление намекнуть на имя Шефтсбери, изобразив лучника с нацеленным вниз луком — как если бы стрела была погребена в земле*. По крайней мере один свидетель утверждал (в 1947 году), что он слышал такое истолкование от самого скульптора непосредственно перед открытием монумента. Увы, однако, сам Гильберт в своем заявлении 1903 года причислил этот «дурацкий каламбур какого-то остроумца-Солона» к тем многочисленным оскорблениям, которые пришлось ему снести после открытия фонтана. Тут же, однако, Гильберт признавал, что рисунок цепей для крепления кружек (по первоначальному замыслу, это должен был быть фонтан для питья) был разработан им на основе инициалов Шефтсбери: надо полагать, эта выдумка казалась ему намного более возвышенной, чем та, причастность к которой он отвергал.

Как ни близка эта история к нашему времени (Гильберт умер в 1934 году), добросовестный автор «Обозрения Лондона», у которого мы заимствовали приведенные выше сведения, вынужден здесь смириться с известной долей неопределенности.

Но насколько велик вообще тот диапазон смыслов, который заботил скульптора? Мы знаем, что он был противником «школы брюк и пиджаков» в строительстве общественных памятников и стремился убедить Комитет в том, чтобы монументу был придан иной образ. Известность свою он стяжал скульптурами на мифологические темы, такими как «Икар», и, по-видимому, был весьма увлечен перспективой создания еще одной фигуры, требующей подобной легкости прикосновения; его Эрос, балансирующий на цыпочках, представляет собою вариацию известной скульптурной темы, столь блистательно представленной «Меркурием» Джованни да Болонья. Не должны ли мы сказать, что именно в этом и заключался для скульптора смысл работы — безотносительно к тем символическим связям и каламбурным намекам, которые заботят иконолога?

Но какими бы мотивами ни руководствовался Гильберт при выборе темы, ему нужно было также еще убедить Комитет, приспособив свои желания к ситуации и к конкретной задаче. Спор о том, кто именно ответственен за «подлинный» смысл статуи — автор ее или Комитет, —

ничего не даст нам. Единственное, к чему мы можем прийти в результате такого спора, — это вывод о том, что «смысл» есть понятие вообще весьма скользкое, в особенности же тогда, когда речь заходит не о высказываниях, а об образах. Действительно, иконолог может с завистью смотреть на процитированную выше надпись Гладстона: никто не сомневается в том, что она значит. Конечно, некоторые прохожие могут попросить разъяснить им слова о том, что Шефтсбери был «примером для своего сословия», — но никто не усомнится, что у этого высказывания, во-первых, есть смысл, и что, во-вторых, этот смысл может быть установлен.

По-видимому, образы занимают довольно странное промежуточное положение между языковыми высказываниями, предназначенными для передачи смысла, и объектами природы, которым определенный смысл придаем мы сами. При открытии фонтана на Пиккадилли один из ораторов назвал его «в высшей степени подходящим памятником для лорда Шефтсбери, ибо он всегда подает воду без разбору — и богатым, и бедным». Провести такое сравнение легко. В чем-то оно даже банально. Никто, однако, не сделает из него того вывода, что фонтаны означают филантропию (мы отвлекаемся сейчас от того факта, что подавать воду богатым — это вообще не подпадает под понятие филантропии).

Но как же обстоит дело со смыслом произведения искусства? С первого взгляда, кажется вполне разумным говорить о разных «уровнях смысла», например: что скульптура Гильберта имеет определенный изобразительный смысл (крылатый юноша), что это изображение может быть соотнесено с одним конкретным юношей — богом Эросом (превращаясь тем самым в иллюстрацию мифа) и что Эрос использован здесь как символ Милосердия

Но при более тщательном рассмотрении этот подход к смыслу на всех уровнях терпит крах. Как только мы задаемся вопросами более трудными, очевидная тривиальность изобразительного значения немедленно пропадает; и хочется даже спросить: а стоит ли вообще привязывать ко всякой созданной художником форме какие-то воображаемые значения? Спору нет, отдельные формы могут быть названы и классифицированы: нога, крыло, лук, — но многое и ускользает от классификационной сетки. Несомненно, например, что орнаментальные чудовища вокруг основания предназначены, в частности, для того, чтобы изображать собою животных моря; но где в такой композиции кончается смысл и начинается чисто декоративный орнамент? С другой стороны, интерпретация изобразительных условностей всегда включает в себя нечто большее, чем то, что в буквальном смысле слова «стоит перед глазами».

Художник зависит, и притом в значительно большей степени, чем писатель, от того, что я в работе «Искусство и иллюзия» называл «вкладом наблюдателя». Для изображения характерно, что его истолкование не может выйти за пределы определенного уровня обобщения: скульптура не только абстрагируется от цвета и фактуры — за ней не стоит и никакого масштаба.

Эрос в воображении Гильберта мог быть мальчишкой, а мог быть великаном — мы не в состоянии судить о том.

Если эти оговорки, касающиеся художественного образа, покажутся несущественными для того, кто жаждет скорее добрать ся до смысла целого, то ведь следующий уровень интерпретации ставит перед нами проблемы еще более серьезные. Несомненно, у изображения есть черты, предназначенные для того, чтобы облегчить идентификацию: в сознании образованного европейца крылатый юноша-лучник вызывает одну лишь ассоциацию — с Купидоном. Для изображения это верно в такой же точно степени, как и для языковых текстов. И все же между этими двумя случаями существует кардинальное различие: оно заключается в том, что никакое словесное описание не может быть столь подробно, как картина. Отсюда — любой текст открывает перед воображением иллюстратора самый широкий простор: он может быть проиллюстрирован бесчисленными способами. Отсюда же и то, что мы никогда не имеем возможности однозначно восстановить по данному нам произведению искусства иллюстрированный им текст; единственное, что мы можем знать наверняка, — это то, что не все черты его обязательно восходят к этому тексту. Какие восходят, а какие нет, может быть выяснено лишь тогда, когда текст уже установлен каким-либо иным способом.

Что касается третьей задачи интерпретатора — установления символических отсылок, — то сказанного выше уже достаточно, чтобы продемонстрировать всю неуловимость понятия «смысл». Для лондонских гуляк Эрос означал одно, для Мемориального комитета — другое. Кажется, что каламбур «Шефтс-бери» так замечательно подходит к ситуации, что это не может быть случайностью. Но, собственно говоря, а почему бы и нет? Ведь сущность остроумия в том-то и состоит, чтобы использовать подобные случайности и находить смысл там, где он не предполагался. А стоит ли, впрочем, вообще говорить об этом? Должен ли иконолог думать в первую очередь о сознательных намерениях творца? Стало уже почти что модным отрицать это, в особенности с тех пор, как открытие бессознательного и его роли в искусстве подорвало, как кажется, в корне само понятие «намерения».

Я должен все же заметить, что никакой суд — ни суд присяжных, ни суд критики — не был бы возможен, отвергни мы и в самом деле понятие «преднамеренного». К счастью, об этом уже писал, и с большим мастерством, Д.Е. Хирш в своей работе «Обоснованность в интерпретации» посвященной литературной критике. Главная цель этой отрезвляющей книги именно в том и состоит, чтобы оправдать и восстановить в правах старое убеждение, точку зрения здравого рассудка: смысл (meaning) произведения заключается в том, в чем он должен был заключаться согласно намерениям творца; эти намерения истолкователь и должен восстановить как можно точнее.

Чтобы сделать возможным такое сужение понятия смысла, Хирш предлагает ввести два других понятия, которые могут пригодиться интерпретатору в том или ином контексте: значение (significance) и скрытые

ассоциации (implications). Мы видели, скажем, что статуя Эроса до неузнаваемости изменила свое значение с тех пор, как была воздвигнута; но именно потому-то Хирш и отвергает ту простую, казалось бы, точку зрения, что смысл произведения есть то, что значит оно для нас. Смысл есть именно преднамеренный смысл: в данном случае — символизировать милосердие лорда Шефтсбери. Можно также сказать при этом, что выбор фигуры Эроса обладает, в частности, и скрытыми ассоциациями, которые имеют касательство как к первоначальному смыслу, так и к последующим переменам в значении. Но в то время как смысл может быть выражен одним простым утверждением — вроде того, которое исходило от Мемориального комитета, — вопрос о скрытых ассоциациях всегда остается до конца невыясненным. Мы видели, например, что Гильберт противопоставляет себя «школе брюк и пиджаков» и хочет, выбирая фигуру Эроса, принести нотку «иноземной веселости» в чопорную обстановку викторианской Англии. Для того, чтобы объяснить и истолковать такое намерение, потребовалось бы написать целую книгу, причем эта книга затронула бы лишь самую поверхность вопроса — и в том случае, если бы речь зашла о наследии пуританства в Англии, и в том случае, если бы речь зашла о распространенной в 1890-е годы идее «иноземной веселости». Но ведь с этой бесконечностью мы встречаемся отнюдь не только в случае произведения искусства. Так же обстоит дело и с любым вообще суждением, которое хоть как-то связано с историей.

Вспомним, что Гладстон в надписи на памятнике называл лорда Шефтсбери «примером для его сословия». Не всякий из наших современников поймет с первого взгляда смысл этой фразы, поскольку мы отвыкли думать о пэрах как о сословии; и все же ясно по крайней мере, что искомый смысл — это тот самый смысл, который Гладстон хотел вложить в свою надпись: превознести лорда Шефтсбери как человека, которому могут и должны подражать его собратья-пэры. Что же касается скрытых ассоциаций текста, то они в еще большей, пожалуй, степени, чем у произведения искусства, открыты для догадок и перетолкований. Был ли в именовании графа Шефтсбери «примером для его сословия» какой-то намек на политическую полемику? Хотел ли Гладстон сказать тем самым, что остальные члены данного сословия слишком мало интересуются социальным законодательством? Проследить и раскрыть эти скрытые ассоциации — задача, которая вновь уводит нас в бесконечность.

Несомненно, что попутно нам удастся наткнуться на в высшей степени любопытные сведения о Гладстоне, о положении дел в Англии, — но задача тем самым окажется намного шире, чем интерпретация надписи. Хирш, который имел дело скорее с литературой, чем с искусством, пришел, исходя из своего материала, к выводу о том, что преднамеренный смысл работы лишь тогда может быть правильно понят, когда мы уже определили, к какой именно категории литературы — или к какому именно жанру — должна была, согласно намерениям автора, принадлежать данная работа. Если же мы не постараемся установить сперва, было ли данное произведение задумано

как серьезная трагедия или как пародия, — наша интерпретация легко может оказаться ошибочной. Такая настойчивость и подчеркивание этого первого шага может вначале вызвать недоумение — но Хирш чрезвычайно убедительно показывает, как трудно исследователю взять назад свои предположения, коль скоро он уже вступил на ложный путь. Люди, как известно, смеялись над трагедиями, если принимали их за пародии.

Несмотря на то что как функции изобразительных искусств, так и их традиции значительно отличаются от функций и традиций литературных произведений — различение категорий и жанров и в том, и в другом случае одинаково существенно для интерпретатора. Если уж мы установили, что Эрос принадлежит традиции (или институту) мемориальных фонтанов — мы, скорее всего, не слишком уж сильно уклонимся от правильного пути в наших истолкованиях. Если же мы предположим, что перед нами реклама театра, мы никогда уже не придем к правильному пониманию того смысла, который Гильберт хотел вложить в свою статую.

Иконография и иконология

Могут возразить, что выводы, полученные при анализе образца поздневикторианского искусства, едва ли приложимы к находящемуся в совершенно иной ситуации искусству Ренессанса — а именно оно-то и является в конечном счете главным предметом наших исследований. Но ведь историк, пожалуй, поступит правильно, если будет идти от известного к неизвестному: он будет менее озадачен той неуловимостью смысла, с которой неизбежно сталкивается истолкователь ренессансного искусства, коль скоро он уже встречался с аналогичной же проблемой у собственного своего порога.

Более того: методологические принципы, выдвинутые Хиршем, в частности, принцип первоочередного значения жанра, применимы к искусству Ренессанса едва ли не в большей степени, чем к XIX веку. Не будь жанров в западных традициях, положение иконолога было бы поистине отчаянным. Если бы любой ренессансный образ мог быть иллюстрацией какого угодно текста, если бы, увидев изображение прекрасной женщины с ребенком на руках, мы не должны были бы предполагать априори, что речь идет о Пресвятой Деве с Младенцем-Христом, но допускали бы, что это может быть иллюстрацией к какой угодно истории, где фигурирует новорожденный младенец — или же попросту к книге о том, как растить ребенка, — тогда картины Ренессанса вообще не поддавались бы интерпретации. Именно в силу того что существуют жанры — такие как алтарная живопись, и наборы сюжетов — такие как сюжеты легендарные, мифологические, аллегорические, — определение сюжетов вообще становится возможным. И здесь, как и в литературе, изначальная ошибка в отнесении работы к той или иной категории (или, что еще хуже, — незнание этих категорий) неизбежно собьет с пути самого талантливого исследователя. Я знал одного одаренного студента, чья приверженность к иконологии была столь велика, что он истолковал изображение св. Екатерины с колесом как образ Фортуны. Поскольку же святая была изображена на створке алтаря,

посвященного Богоявлению, он углубился в рассуждения о значении Судьбы в истории Спасения. Это, пожалуй, легко могло бы привести его к мысли о какой-то еретической секте — не будь ему указана изначальная его ошибка.

Определение текста, иллюстрацией к которому является данная картина (на светский или на религиозный сюжет), считается обычно делом иконографии. Подобно любой историко-детективной работе, разрешение иконографических загадок требует и знаний, и везения. Но при всем при том, в удачном случае результаты иконографических исследований могут подчас удовлетворить самым суровым критериям надежности. Если сложная иллюстрация соотнесена с текстом, который объясняет все ее важнейшие черты, иконограф, можно сказать, сделал свое дело.

Если же перед нами некая последовательность иллюстраций, которым соответствует аналогичная же последовательность в тексте — возможность случайности практически близка к нулю. Я полагаю, что в этой книге* имеются три примера идентификаций, удовлетворяющих этому «стандарту надежности»: 1) Определение астрологического текста или текстов, проиллюстрированных росписью Sala dei Venti в Palazzo del Te; 2) Объяснение той версии истории о Венере и Марсе, которая представлена росписью Джулио Романо в Palazzo del Te; 3) Сопоставление «Ориона» работы Пуссена с неким текстом, который не только излагает, но и поясняет историю Ориона — пояснения, которые Пуссен воплотил в своей картине.

Остальные исследования сборника посвящены интерпретациям более проблематичным; впрочем, в этих случаях речь идет скорее уже не об иконографии, а об иконологии. Не то чтобы различие между этими двумя дисциплинами было столь уж явным, не то чтобы было так уж важно сделать его явным, — но все же, после основополагающих в этой области работ Панофского, там, где дело касается скорее восстановления программы, чем

* Имеется в виду сборник статей «Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance» (Oxford, 1978), в котором переводимая статья играет роль введения. Определения конкретного иллюстрированного текста, мы говорим уже об иконологии.

Для того чтобы продемонстрировать одновременно и всю привлекательность той задачи, о которой мы сейчас упомянули, и всю ее рискованность, достаточно пояснить, в чем состоит ее суть. В искусстве итальянского Возрождения существует множество отдельных изображений и целых циклов, которые не могут быть истолкованы напрямую как иллюстрации некоего реально существующего текста. Более того, нам хорошо известно, что заказчики иногда либо сами изобретали сюжеты, которые художник должен был изобразить, либо (что бывало чаще) нанимали какого-нибудь образованного человека, чтобы дать художнику то, что мы назвали программой. Была ли эта манера, действительно, столь частой (особенно, что касается XV века), как это предполагается в новейших работах, сказать трудно. Несомненно, однако, что начиная со второй половины XVI столетия «либретто» такого рода доходят до нас в значительном количестве. Если бы, однако, эти программы содержали в себе

оригинальные нововведения или фантазии, задача восстановить утраченную программу, исходя из картины, была бы опять-таки совершенно невозможной. К счастью, это не так. В основе жанра программ лежали определенные условности, коренящиеся в почтительном отношении Ренессанса к каноническим текстам— церковными античным. Зная эти тексты и зная картину, иконолог приступает с обеих сторон к наведению моста между образом и известным ему сюжетным материалом.

Интерпретация превращается в реконструкцию утерянного свидетельства. Но это свидетельство должно не просто помочь иконологу определить сюжет, для которого исследуемая картина могла бы служить иллюстрацией, — он стремится к тому, чтобы уловить смысл данного сюжета в данном конкретном контексте, восстановить — в терминах нашего примера — что должен был означать Эрос на фонтане Гильберта. Едва ли, впрочем, иконологу удастся это сделать, если он не чувствует, какого рода программу мог предложить художнику викторианский Мемориальный комитет: ведь рассматривая это произведение как таковое, мы могли бы вычитать в нем бесчисленное множество значений. Скажем, рыбообразные фигуры вокруг фонтана мы назвали орнаментальными — но почему бы им не намекать на рыбу как на символ Христа? или напротив, не олицетворять собою чудовищ, над которыми торжествует Эрос-Милосердие? Одна из статей сборника посвящена как раз проб леме, возникающей из этой неясности метода, — речь идет о том, не были ли рафаэлевые Станца дела Сеньятура слишком уж «за-интерпретированы». Хотя конкретные тезисы этой статьи вряд ли встретят всеобщее согласие — все же в книге, посвященной символике ренессансного искусства, не может быть опущен вопрос о границах интерпретации. Ибо всякое иконологическое исследование зависит от наших исходных представлений о том, что же можно искать в данном случае, или, иными словами, — от нашего чутья: что является возможным, а что невозможным для данного периода и для данной среды.

Теория декорума

Мы вновь возвращаемся к принципу первоочередного значения жанра. Спору нет — здесь не место перечислять все категории и функции искусства, какие могут быть засвидетельствованы в эпоху Ренессанса. Не потому, что такой обзор был бы обречен на неудачу: работы Эмиля Маля являют пример принципов, следуя которым мы можем решить эту задачу для религиозного искусства, а А.Пиглер и Раймонд ван Марль положили по меньшей мере начало в области искусства светского. Дело просто в том, что подобное исчисление потенциального сюжетного материала пригодно скорее для иконографа, чем для иконолога.

К счастью, ренессансные авторы не всегда молчали о тех принципах, которыми следует руководствоваться при выборе сюжетов для использования их в том или ином контексте. Они явно опирались при этом на важнейшее положение всей классической традиции: на понятие декорума. Область применения этого термина* была в прошлом значительно шире, чем сейчас: он означал все то, что было «подходящим», «приличествующим»; как

можно говорить о поведении, приличествующем для данных обстоятельств, — так и о стиле речи, приличествующем для данного повода, и, конечно же, и о подходящих для данного контекста сюжетах.

Ломаццо в шестой книге своего трактата дает перечень сюжетов, предлагаемых им для разного рода мест; довольно странным образом он начинает свой перечень с кладбищ, вспоминая при этом множество библейских эпизодов, так или иначе относящихся к теме смерти: Успение Девы Марии, смерть Лазаря, снятие со Креста, погребение Сарры, предсмертное пророчество Иакова, похороны Иосифа и «подобные плачевные истории, примеры которых во множестве мы можем найти в Писании» (Гл. XXII). С другой стороны, для залов Совета, используемых «мирскими князьями и господами», рекомендуются такие темы, как Цицерон, произносящий перед Сенатом свою речь против Катилины, совет греков перед отплытием в Трою, события из жизни военных вождей и мудрецов — таких как Ликург, Платон и Демосфен * Англ. decorum означает «приличие», «этикет». Среди греков, Брут, Катон, Помпей и Цезарь среди римлян или же, наконец, спор между Аяксом и Улиссом об оружии Ахилла. Затем следуют еще более длинные списки: библейских и античных сюжетов для зданий суда, воинских подвигов для дворцов; сады же и фонтаны в свою очередь требуют «историй о любви богов», историй, в которых участвуют «вода, деревья и прочие приятные и увеселяющие вещи», сюжетов таких, как Диана и Актеон, Пегас, высекающий из земли Кастальский ключ, Грации, умывающиеся в ручье, Нарцисс у источника и т. п.

Эти и подобные им истории были, очевидно, «разложены по полочкам» в сознании ренессансных людей — так, что они легко могли перечислить, скажем, библейские рассказы, в которых упоминается огонь, или рассказы из Овидия, в которых упоминается вода. «Принцип декорума» не оставался мертвой буквой. Фонтан Ориона в Мессине работы Монторсоли прекрасно иллюстрирует его в действии: описанные Вазари мраморные рельефы фонтана представляют нам двадцать мифологических эпизодов, в которых так или иначе принимает участие вода: Европа, переплывающая море, Икар, падающий в море, Аретуза, превращающаяся в источник, Ясон, переплывающий море, — и так далее, не говоря уже о многочисленных нимфах, речных божках и морских чудовищах, дополняющих украшение фонтана в соответствии с правилами «декорума».

Эти примеры наводят нас на мысль о простом и легко распознаваемом принципе отбора сюжетов; мы можем назвать его «принципом пересечения», намекая на то совместное использование букв и цифр, размещенных по краям шахматной доски или географической карты, которое служит для обозначения определенного квадрата. Ренессансный художник (или советник художника) имел в уме ряд таких карт, где, скажем, отложены истории из Овидия по одной стороне и типовые задачи по другой.

Подобно тому как буква Б на карте означает не квадрат, но полосу, сводящуюся к квадрату лишь после того, как мы учтем цифру при букве, — так и история, скажем, Икара, обладает не одним смыслом, но целым

набором смыслов, из которых нужный выбирается обращением к контексту. Ломаццо вспомнил об этой теме в связи с водой, а тот гуманист, который был советчиком у художника Амстердамской ратуши, избрал ее для зала суда по делам о несостоятельности — как предостережение против слишком высоко залетевших амбиций. История же спасения Ариона дельфином олицетворяет у него не воду, но страховку от кораблекрушения. Далеко не всегда, впрочем, пересечение двух таких координат будет удовлетворять ренессансного заказчика. Значительно более сложный пример являет нам резьба на камине работы Бенедетто да Ровеццано. Естественно, что сюжет, в котором бы принимал участие огонь, был для каминщика, так сказать, *de rigueur*, наиболее подходящим было бы изображение кузницы Вулкана.

В данном случае, однако, мы имеем дело с историей Креза и Кира: если пламя костра удовлетворяет одному из требований к сюжету, то предупреждение Солона о том, что должно «помнить о конце», соответствует другому, притом не менее важному требованию — изображать истории с нравоучительным содержанием.

Следует принимать во внимание и другие требования; не последнее место среди них занимают предпочтения и способности самого художника. Часто считается само собой разумеющимся, что ренессансная программа не обращала ни малейшего внимания на его творческие склонности, это не всегда так. Репертуар был столь богат и разнообразен, что окончательный выбор легко мог быть приспособлен одновременно и к требованиям «декорума», и к склонностям творца. Не всегда даже легко понять, чему же все-таки принадлежит первенство в этих пересечениях. Описывая Аретино свои фрески из жизни Цезаря, Вазари начинает с того, что его заказчик питал слабость к этому герою — что и заставило его заполнить весь дворец историями из жизни Цезаря. Вазари начал с бегства Цезаря от Птолемея, когда ему пришлось плыть преследуемому солдатами: «Как ты видишь, я создал здесь схватку сражающихся нагих фигур, в первую очередь, чтобы продемонстрировать мастерство, затем же, чтобы было сообразно с историей».

Впрочем, тут, возможно, Вазари был сам себе господин и потому мог позволить себе пойти навстречу своим желаниям; но мы знаем, что и вообще художники не так-то уж были склонны к тому, чтобы кротко подчиняться любым фантазиям, какие бы ни возникали у заказчиков. В этом отношении, равно как и во многих других, программы, которые составил Аннибале Каро для работ Таддео Цуккарро в Палаццо Капрарола, заслуживают изучения как образцовые. Одна из программ, а именно программа для спальни (мифологические фигуры, связанные с ночью и сном) доступна читателям в составленной Вазари «Жизни Таддео Цуккарро». Другая, для рабочего кабинета князя, пожалуй, в еще большей степени заслуживает внимания к себе ввиду особого значения ее для иконологии **12**. К несчастью, надо сказать, у этих ученых гуманистов было много свободного времени и к тому же они любили показать свою эрудицию; и то и другое делает их сочинения настоящим испытанием для терпения современного читателя. Мы можем,

однако, рассмотреть отдельные пассажи в качестве образцов. «Темы, которые следует живописать в кабинете сиятельного Монсиньора Фарнези, должны, с необходимостью, быть приноровлены к расположению художника — либо же он сам должен приноровить свое расположение к Вашей теме. Поскольку же ясно, что он не желает к Вам приноровиться, то мы вынуждены сами приноровиться к нему во избежание беспорядка и смятения.

Сюжеты связаны с темами, приличествующими уединению. Он разделяет свод на две главные части: поля для сцен и орнамент, идущий вокруг». Далее, Каро предлагает для центрального поля «наивысший и наиболее достохвальный вид уединения, свойственный нашей религии и отличающий ее от уединения язычников, ибо наши покидают свое уединение, чтобы служить людям, меж тем как язычники уходят в уединение от людей». Поэтому середина должна быть отведена Христу, а затем ап. Павлу, св. Иоанну Крестителю, св. Иерониму и другим — если только для них будет место. В числе язычников, уходящих в уединение, он называет неких платоников, выдавливавших себе глаза, чтобы зрение не отвлекло их от философии, Тимона, кидавшего в людей камнями, и тех, кто передавал людям свои писания, но избегал общения с ними. Два поля должны быть посвящены тому, как в уединении рождается закон: Нума в долине Эгерии и Минос, выходящий из пещеры. Углы должны быть заполнены четырьмя группами отшельников: индийские гимнософисты, поклоняющиеся Солнцу, гипербореи с мешками съестных припасов, друиды «в дубравах, которым они поклоняются... одеты они пусть будут как угодно художнику, лишь бы они носили одно и то же», наконец, ессеи, «иудейская секта, всецело погруженная в созерцание вещей божественных и нравственных... они могут быть показаны рядом с вместилищем одеяний, которыми пользовались сообща». Десять прямоугольных полей Каро предлагает заполнить полулежащими фигурами философов и святых, каждый — с собственным девизом; семь вертикальных полей меньшего размера дают приют ушедшим в уединение историческим лицам (в том числе папе Целестину, Карлу V и Диогену). «Остается двадцать малых полей, и поскольку они не могут вместить человеческой фигуры, я желал бы там изобразить неких животных, одновременно и в качестве гротесков, и как символы уединения. Угловые поля будут занимать Пегас, грифон, слон, обращенный к Луне, и орел, схвативший Ганимеда; они будут означать возношение ума к созерцанию. В двух малых квад-ратах, находящихся друг напротив друга, я размещаю одинокого орла, глядящего на Солнце (который в этом случае символизирует умозрение, да, впрочем, и само по себе ведь это создание склонно к одиночеству, ибо выращивая одного из своих трех птенцов, остальных орел выбрасывает), — в другом же я помещаю феникса, также обращенного к Солнцу, который должен означать возвышенность и утонченность понятий, а также опять уединение (ибо он одинок)».

Из числа остальных шести полей, небольших и круглых, одно приютило змею, которая олицетворяет пронизательность, пыл и благоразумие созерцания и потому была дана Минерве, другое — одинокого

воробья, третье – сову, также птицу Минервы, четвертое — «эритакуса», птицу, о которой известно, что она ищет одиночества и не терпит сообщества. «Я не выяснил еще, как она выглядит, – пишет Каро, — но предоставляю художнику написать ее, как он это сочтет удобным. Пятое животное - пеликан, которому Давид уподобил себя в одиночестве своем, когда бежал от Саула; пусть это будет белая птица, худая от того, что питает птенцов собственной кровью... Наконец, заяц, ибо написано, что это животное настолько жаждет одиночества, что лишь в уединении и отдыхает... » «Остается орнамент, который я предоставляю воображению живописца, но неплохо подать ему мысль приспособляться, если он может, к теме, и выбирать для гротесков те инструменты, которыми пользуются люди одинокие и усердные: глобусы, астролья бии, армиллярные сферы, квадранты, секстанты... лавры, мирты... » За исключением этого пункта, художник действительно следовал Каро, который, возможно, добавил впоследствии еще надписи и картины, потребовавшие некоторых изменений в первоначальном плане.

Чтение такой программы неизбежно вызывает у нас два вопроса, связанных, впрочем, друг с другом. Могли ли мы дойти до смысла картины, не будь у нас под рукой этого текста? Или, другими словами — удалось бы нам реконструировать эту программу, исходя из самих изображений? Если ответ отрицательный (я полагаю, что он таким и был бы), то тем важнее понять, почему эта попытка потерпела бы неудачу в данном конкретном случае и какие вообще существуют препятствия для работы по переводу картины в программу.

Природа некоторых из трудностей случайна и в то же время характерна. Каро не притязает на то, чтобы знать, как одеть друидов, и потому предоставляет этот вопрос фантазии живописца. Очевидно, нужно было бы просто уметь читать мысли, чтобы угадать в этих жрецах именно друидов. Так же обстоит дело с птицей «эритакус», о которой Каро прочел у Плиния, описывавшего ее любовь к уединению. Мы по сю пору не знаем, какая птица имеется в виду (и существует ли такая вообще), — поэтому Каро и здесь предоставляет художнику свободно рисовать сообразно с тем, как подскажет ему воображение. Мы же опять-таки не могли бы тут ни узнать ничего, ни угадать.

Впрочем, и в других пунктах программа Каро требует подчас от художника столь причудливых сцен, что нелегко было изобразить их понятными; как могли бы мы догадаться, что один из платоновских философов изображен выдавливающим себе глаза или что показавшаяся из леса табличка предназначена для того, чтобы избавить своего хозяина от общения с людьми? Разве мог бы иконолог, пусть самый эрудированный, вспомнить эти истории и их связь с платоновской школой?

Вазари, по крайней мере, не смог. Хотя он исключитель но хорошо осведомлен о работах в Капрароле и был другом Аннибале Каро, хотя он и знал, что основная тема цикла есть уединение, хотя он правильно передал многие надписи и идентифицировал султана Сулеймана, он неправильно

интерпретировал некоторые сюжеты данной картины, описав ее как «множество людей, обитающих в лесу, чтобы избежать пустой болтовни, которых другие пытаются обеспокоить, бросая камни, в то время как некоторые выдавливают себе глаза, чтобы не видеть».

Но даже там, где трудности в определении сюжетов и символов не столь устрашающи, как здесь, не дойди до нас текст Каро, мы могли бы испытывать затруднения в том, какой именно смысл следует приписать тому или иному символу. Ведь несмотря на то, что все они отобраны здесь по ассоциации с уединением, почти каждый символ обладает еще и другими коннотациями. Образ слона, поклоняющегося Луне, использован самим же Каро в соседней спальняй комнате по ассоциации с ночью; Пегас, как мы уже видели, ввиду связи его с Кастальским источником может украшать собою фонтан (мы даже и не говорим, что он к тому же ассоциируется с Поэзией и с Добродетелью). Феникс, как правило, означает бессмертие, пеликан — милосердие. Интерпретация этих символов как означающих уединение показалась бы натяжкой — не располагай мы подлинными словами Каро.

«Словарная» иллюзия

Анализируемая программа лишь подтверждает то, о чем мы говорили с самого начала: нет таких образов, которые могут быть правильно интерпретированы, если вырвать их из контекста. Этот вывод не несет в себе ничего удивительного, в конце концов ведь даже о словах надписи справедливо будет сказать, что они бретают свой смысл лишь в составе фразы. Хотя нам и понятно, что имел в виду Гладстон, назвав Шефтсбери «примером для его сословия» (example to his order), но не надо забывать, что лишь с учетом конкретного контекста надписи английское слово order может быть прочтено в значении «сословие». В другом контексте оно могло бы означать «приказ», «порядок» или «орден». Изучающие язык находятся во власти иллюзии, будто «смысл» слова может быть просто найден в словаре, и редко замечают, что даже здесь на самом-то деле имеет место как раз то, что я назвал «принципом пересечения». Словарь лишь предлагает диапазон возможных смыслов, а пользующийся им уже сам выбирает тот смысл, который удовлетворяет контексту. Если бы лорд Шефтсбери был монахом, то слова his order в применении к нему означали бы не «сословие», а «орден». Изучение образов в их контекстах говорит нам о том, что множественность смыслов еще существеннее для изучения символов, чем для повседневной речи. Однако же именно этот важнейший факт иконологии подчас оставляют в тени, подавая свои интерпретации определенным образом. Документация, содержащаяся в их текстах и в примечаниях к ним, дает обычно точную ссылку на источник для выяснения смысла данного символа — смысла, подтверждающего их интерпретации. Как и в случае с языком, у неосторожных возникает впечатление, будто символы представляют собой сорт кода с однозначным соответствием между знаком и означаемым. Это впечатление усиливается из-за того, что, как известно, существует некоторое количество средневековых и ренессансных текстов, посвященных интерпретации символов, на которые ссылаются как на словари.

Чаще всего из числа таких «словарей» встречаются ссылки на «Иконологию» Чезаре Рипа (1593), где в алфавитном порядке перечисляются персонифицированные понятия и предписывается, какими символическими атрибутами следует их при этом наделять. У тех, кто использует эту книгу как словарь, не читая ни введения, ни замечаний Чезаре Рипа, — а в мировой литературе есть, без сомнения, книги и поинтереснее, — легко создается впечатление, будто Рипа дает им в руки нечто вроде пиктографического кода для распознавания образов. Но потратить они на книгу чуть больше времени, они увидели бы, что намерения автора заключались совсем не в том. Выясняется, что на деле тот же самый «принцип пересечения», который выводится из таких программ, как программа Каро, применим и к технике использования символов у Чезаре Рипа. В его список входит, между прочим, и понятие Уединения — причем его описание звучит как сокращенное изложение более пространного описания Каро. Аллегория Уединения должна изображаться как «женщина, одетая в белое, с одиноким воробьем на голове, держащая под правой рукой зайца, а в левой книгу». Оба — и заяц, и воробей — фигурируют и среди символов Каро; и хотя мы не привыкли считать воробья созданием уединенным, но Рипа цитирует 102 псалом, где сказано: «Я стал подобен одинокому воробью на кровле»*. Если бы тем не менее кто-нибудь захотел истолковать любого воробья или любого зайца в ренессансной живописи как означающего одиночество — он жестоко ошибся бы.

Рипа вполне наглядно разъясняет, что символы, использованные им как атрибуты, суть иллюстративные метафоры. Метафоры необратимы. Заяц и воробей могут быть использованы в определенном контексте в связи с темой уединения, но они обладают ведь и другими качествами. Заяц, например, может быть ассоциирован с трусостью. Рипа прекрасно осознавал, что этот метод может работать, лишь будучи поддержан языком: «Пока нам не известно имя, мы не можем достичь знания о значении, разве что в случае самых тривиальных образов, которые стали, благодаря привычному их употреблению, распознаваемыми для всех». Если, однако, мы спросим, зачем же тогда вообще Рипа взял на себя труд приводить эти неузнаваемые персонификации, то ответ нужно будет искать в общей теории символов, а это выходит уже далеко за пределы непосредственной задачи их дешифровки.

Философия символа

Проблемам философии символа посвящена самая большая из статей настоящего сборника, *Icones Symbolicae* — «Символические образы», где речь идет о различении двух традиций в отношении к символу — но ни одна, заметим, из этих традиций не рассматривала символы как конвенциональный код. Традиция, к которой принадлежат и Каро, и Рипа (которую я назвал аристотелевской), основывается фактически на теории метафоры и стремится прийти, опираясь на эту теорию, к тому, что можно было бы назвать методом изобразительного определения (*visual definition*).

Мы распознаем уединение по его ассоциациям. Другая традиция, которую я назвал неоплатонической, или мистической интерпретацией символа, противоположна идее конвенционального языка знаков еще более радикально и непримиримо. Ибо и в этой традиции смысл знака не есть нечто, получившееся в результате соглашения, — смысл просто спрятан, и надо знать, где искать его. В этом понимании, которое в конечном счете восходит скорее к религии, чем к общению между людьми, символ рассматривается как язык божества. Авгур, толкующий предзнаменование, мистагог, объясняющий заповеданный божеством ритуал, священник, разъясняющий народу смысл иконы в храме, иудейский или христианский учитель, рассуждающий о смысле Слова Божьего, имеют по меньшей мере то общее, что они думают о символе как о таинстве, которое можно постигнуть лишь отчасти.

Эта концепция «языка божества», разработанная в традиции библейской экзегезы, находит свое наиболее, пожалуй, рационалистическое выражение в известном месте св. Фомы Аквинского: «Всякая истина может быть явлена двумя путями: вещами или словами. Слова означают вещи, и одна вещь может означать другую. Творец вещей не только может обозначать что-либо словом, но может и заставить одну вещь означать другую. Вот почему Писание содержит двоякую истину. Одна — заключена в вещах, обозначенных словами, это буквальный смысл. Другая — в том, как вещи становятся образами других вещей, и в этом заключается духовный смысл». Речь идет о событиях Священной Истории, которые рассматриваются как знаки или предзнаменования грядущего. Если Писание говорит нам о том, что жезл Ааронов «пустил почки, дал цвет и принес миндали» (Числ. 17, 8), то это может быть истолковано как предзнаменование Креста, причем миндаль также является символом, ибо скорлупа его горька, как Страсти, зерно же сладко, как победа Искупления.

Но св. Фома предупреждает нас, чтобы мы не расценивали эту технику как метод перевода недвусмысленных якобы знаков в дискурсивную речь. Нет такого авторитетного словаря, который мог бы определять значение «вещей», в отличие от слов. Более того, по его мнению, такого словаря и не может быть. «Тот факт, что духовный смысл Писания не может быть привлечен для бесспорной аргументации, связан именно с природой подобия, на котором основан духовный смысл. Ибо одна вещь может быть подобна многим; по этой-то причине и не может быть такого, чтобы мы прямо от всякой вещи, упоминаемой в Писании, переходили к единственному ее значению. Лев, например, может обозначать Господа в силу одного подобия и дьявола — в силу другого подобия».

Св. Фома, как мы видим, опять-таки связывает это отсутствие у «вещей» определенного значения с учением о метафоре. Но в том случае, когда метафоры понимаются как имеющие божественное происхождение, сама их неоднозначность становится для читающего Священное Писание вызовом и призывом. Он ощущает, что человеческий интеллект никогда не

сможет исчерпать смысл или смыслы, заложенные в языке Божества. Каждый символ раскрывает перед нами множество значений, которые как исследование, так и медитация могут постичь лишь отчасти. Мы хорошо сделаем, если вспомним о той роли, которую играли некогда такого рода изучение и медитация в жизни образованных людей. У монаха в его келье было совсем немного текстов, которые он читал и перечитывал, которые были материалом для умозрения и истолкования; нахождение смыслов было одним из самых плодотворных способов использовать эти часы ученых занятий. Не то чтобы это было просто упражнением праздного ума, ищущего применения своим способностям. Коль скоро было известно, что откровение говорит с человеком на языке притч, эти притчи, скрытые в Писании (но также и в языческой мифологии), требовали того, чтобы их раскрывали снова и снова — для обретения в них ответов на вопросы о природе или об истории. Техника нахождения смыслов помогала священнику составлять день ото дня свои проповеди на заранее данные тексты — проповеди, которые должны были быть соотнесены с непрестанно меняющимися событиями общественной жизни. Эта техника давала санкцию на чтение языческих поэтов, которые иначе должны были быть вычищены с полок монастырских библиотек; она придавала дополнительное значение установлениям церкви и исполнению священных обрядов. Всякий, кто знаком со средневековыми и ренессансными текстами, касающимися проблем символизма, неминуемо будет одновременно и впечатлен и подавлен тем, сколько же учености и дарований было затрачено на задачу применения этой экзегетической техники к самому широкому диапазону текстов, образов и событий. Иконолог и впрямь стоит перед соблазном подражания этой технике, перед соблазном применить ее самому к памятникам искусства прошлого.

Уровни смысла?

Все же, прежде чем мы уступим этому искушению, мы должны по меньшей мере остановиться и спросить себя самих: насколько подходит такой путь для интерпретации картин и образов прошлого. Пусть эти образы обладают всевозможными скрытыми ассоциациями (используем термин Хирша), но были ли они задуманы как несущие более одного смысла? Были ли они задуманы (что подчас предполагается) как носители тех самых четырех различных смыслов, которые экзегеты приписывали Св. писанию и которые не кто иной, как сам Данте, хотел применить к прочтению своей поэмы?

Мне неизвестен ни один средневековый или ренессансный текст, который прилагал бы эту доктрину к произведениям живописи. Хотя такого рода *argumentum ex silentio* никогда не может быть окончательно убедительным, он говорит о том, что вопрос требует более пристального изучения. Это изучение может начаться, например, с проведенного св. Фомой и цитированного нами различия того, что мы понимаем под словом «означать» применительно к словам, с одной стороны, и к вещам — с другой. Современная иконологическая литература уделяла (что безусловно

вполне оправдано) большое внимание символическому потенциалу вещей, представленных на религиозных картинах, в особенности же — позднесредневековых. Панофский, в частности, подчеркивал важность того, что он называет «скрытым символизмом» для раннего искусства Нидерландов. «Вещи», представленные на некоторых религиозных картинах, — иногда сохраняют свой смысл, иногда развивают его. Свет, падающий сквозь церковное окно в Благовещении Фридзама, есть метафора Непорочного Зачатия, а два различных архитектурных стиля здания суть метафоры Ветхого и Нового Заветов. Хотя можно было бы, конечно, пожелать и более явных свидетельств в пользу того, что эти символы и метафоры было, действительно, заказано написать, — несомненно, что религиозные картины включают в себя вещи как символы. Что-то ведь да значит, что Боттичелли заставляет младенца Христа благословлять зерно и гроздь винограда — символы Евхаристии; а то, что деревья, служащие фоном для Берлинской Мадонны, были задуманы именно как символы, подтверждается свитками с цитатой из св. Писания:

Я возвысилась как кедр на Ливане
и как кипарис на горах Ермонских,
Я возвысилась как пальма на морском берегу
и как розовые кусты в Иерихоне,
Я как красивая маслина в долине
и как платан возвысилась.

(Сирах 24, 14—16)

Способность придавать значения «вещам» не утратилась и у таких мастеров, как Леонардо: он изображает младенца Христа, играющим с веретеном, которое по форме своей напоминает нам крест. Но при всем том мы не можем не задаться вопросом: в какой степени можно считать, что эти и подобные примеры суть иллюстрации «нескольких смыслов»? Иллюстрируется событие, а окружающие предметы — всего лишь отзвук и развитие этого события. Такой символизм может работать лишь в поддержку того, что я называю доминирующим смыслом картины, преднамеренным смыслом или первоочередной задачей.

Если картина изображает не Благовещение, то окна сами по себе не суть знаки, хлебные колосья и виноградные гроздья — если они не указывают на благословение в картине, изображающей Мадонну, — не могут сами по себе стать символом Евхаристии. Символ — и здесь, и вообще — функционирует как метафора, получающая свой специфический смысл лишь в подходящем контексте. А если так, то сама картина имеет не несколько значений, но лишь одно.

По-моему, этому не противоречит и наиболее достоверное из свидетельств применения экзегетической техники к живописи Ренессанса — я имею в виду знаменитое описание Фра Пьетро да Новелларо «Святой Анны» Леонардо: «Картина изображает ребенка Христа, в возрасте около года, словно бы ускользающего из рук Матери, схватив ягненка и, как кажется, обняв его.

Мать, словно бы готовая подняться с колен св. Анны, хватается дитя, чтобы убрать его прочь от ягненка, от жертвенного животного, означающего Страсти. Св. Анна, слегка приподнявшись с сиденья, хочет, как кажется, удержать свою дочь, чтобы она не убирала дитя прочь от ягненка; это, возможно, символизирует Церковь, которая не желает, чтобы страсти Христа были пред отвращены».

Ученый брат, вице-генерал кармелитского ордена, был, вероятно, озадачен обилием движения, которое ввел Леонардо в сюжет, традиционно представляемый в виде иератической группы. Быть может, у художника был наготове ответ для тех, кто спрашивал объяснений. Но истолковать взаимоотношение фигур в терминах грядущей драмы Спасения не значит еще само по себе введение нового смыслового уровня. Традиционная группа, такая, скажем, как на алтаре XIV века из Съены, никогда и не осмыслялась как реалистическое изображение. Не предполагалось, чтобы кто-нибудь действительно верил, что Дева Мария сидела когда-то на коленях у матери, держа в руках младенца Христа. Младенец есть символический атрибут Девы Марии, а Дева Мария в свою очередь есть атрибут Св. Анны. Это тот самый тип символической связи (symbolic nexus), который рассматривается в одной из статей сборника, посвященной Товию и ангелу. Символизм здесь не спрятан, но открыт. Гипотетическое отождествление св. Анны с Церковью, проведенное Фра Пьетро да Новелларой, вносит, по общему признанию, некий посторонний элемент, чуждый, возможно, намерениям самого Леонардо.

В этом отношении интерпретация Новеллары существенно отличается от той, которая дана в сонете Джироламо Касьо на ту же картину Леонардо. Последние строки сонета гласят:

Святая Анна, знавшая одна,
Что Он воспринял наше естество
Дабы была искуплена вина
Адама — и воскресло, что мертво, —
Марии говорит: «Принесена
Должна быть Жертва. Не держи Его».

В этой интерпретации, обратим внимание, нет ни малейшего намека на два смысла. Просто подразумевается, что св. Анна имела дар пророчества и правильно истолковала предзнаменование «вещей». В таком прочтении картина вполне может рассматриваться как иллюстрация в полном смысле слова, а не как аллегория.

Психоаналитический подход

Наш пример является хрестоматийным также и для психоаналитического подхода к искусству. В своей знаменитой работе о Леонардо Фрейд усмотрел в «Св. Анне» воспоминание о детстве художника: внебрачный ребенок принят в семью, у него было «две матери» и у одной из них была, пожалуй, причина таить горечь за вынужденной улыбкой. Можно показать, что в своей интерпретации детства Леонардо Фрейд был вдохновлен историческим романом Д. С. Мережковского, можно показать и то, что он был совершенно

не осведомлен о той иконографической традиции, к которой принадлежит работа Леонардо. Но слишком уж акцентировать эти причины его ошибки значило бы отодвинуть в сторону пункт, значительно более важный методологически: что включается в истолкование образа, а что нет. Ибо даже если бы Фрейд основывался на более надежном свидетельстве, даже если бы психоаналитик поймал Леонардо на том, что он ассоциирует историю своего детства с рассматриваемой картиной, все равно остается непровержимым, что смысл картины не в том, чтобы намекнуть на мать и приемную мать, а в том, чтобы изобразить св. Анну и Деву Марию. Этот момент должен быть разъяснен, ибо открытия психоанализа немало способствовали возникновению привычки находить в каждой работе множество «смысловых уровней». Такой подход страдает тем, что смешивает причину с намерением. Всякое человеческое действие, включая написание картины, есть результат взаимовлияния множества, даже бесконечного множества причин. Психоанализ говорит в таких случаях о «сверхдетерминации», и ценность этого понятия в том, что оно напоминает нам о множестве причин, наслаивающихся друг на друга, при мотивации всего, что бы мы ни говорили, всего, что бы мы ни делали, всего, что бы мы ни видели во сне. Ведь строго говоря, всякое событие является «сверхдетерминированным», если мы дадим себе труд проследить все причинные цепочки, все законы природы, которые привели к его появлению. Даже если детские воспоминания Леонардо действительно были одной из причин, заставивших его принять заказ на изображение св. Анны и Девы Марии, то, как можно предполагать, были и другие причины, которые в принципе могли бы быть прослежены. Быть может, задача привлекала его своей сложностью, быть может, ему нужны были деньги.

Во всех этих случаях существенно лишь то, что бесчисленные причинные цепочки, которые в конце концов привели к появлению этой картины, никоим образом не должно смешивать с ее смыслом. Дело иконолога — заниматься смыслом, насколько только он может быть определен; дело историка — быть начеку, помня о сложности и неуловимости причин.

Быть может, мы лучше всего избежим трудностей, возникающих при столкновении с проблемой преднамеренности, если будем настаивать, еще строже, чем это делал Хирш, на том, что преднамеренный смысл не есть вообще психологическая категория. Если бы это было так, то предложение, написанное компьютером, было бы бессмысленным. Мы имеем дело скорее с категориями социального порядка (что, впрочем, верно вообще для всех символических и знаковых систем) — именно они-то и важны для иконолога, сколь бы ни были они, неизбежно, окутаны полумраком неопределенности.

Этот момент может быть прекрасно проиллюстрирован описанием «Солонки» Бенвенуто Челлини, которое оставил нам сам ее создатель. Описание это представляет собой вполне недвусмысленный и типичный пример «принципа декорума» в действии. Поскольку предмет предназначен

для соли и перца, продуктов земли и моря, то уместно украсить его фигурой Нептуна и персонификацией Земли. Но описывая свой шедевр, Челлини подчеркивает, что это еще не все. «Я позаботился о том, чтобы ноги мужской и женской фигур были грациозно и искусно переплетены: одна вытянута, другая подогнута, что означает горы и долины земли». Тщетно пытаться понять, предполагалась ли эта маленькая фантазия изначально; неразумно задаваться вопросом, не означают ли в свою очередь колени Нептуна морские волны. У художника, несомненно, есть право развивать свои первоначальные замыслы и переосмыслять то, что он сделал, в рамках подобных разъяснений. Что здесь существенно, так это то, что работа не сопротивляется такому расширению смысла. Цитированная выше интерпретация не приводит ни к малейшему противоречию, ни к малейшей дисгармонии. Глядя на произведение искусства, нам всегда хочется придать ему некое дополнительное значение, отсутствующее на самом деле, — и конечно же, так оно и должно быть, чтобы работа ожила для нас. Полумрак «недоопределенности», «открытость» символа есть важнейшая составляющая любого подлинного произведения искусства. Но и историк перед лицом очевидных фактов должен помнить о смирении — о невозможности провести точную демаркационную линию между элементами значащими и незначащими. Искусство всегда открыто для последующих переосмыслений, и если они действительно оказываются подходящими, мы никогда не можем сказать наверняка, было ли то частью первоначального замысла. Вспомним, как противоречили друг другу свидетельства о каламбуре «Шефтс-бери», который то ли был задним числом приписан Эроту Гильберта, то ли входил в его первоначальный замысел.

Коды и намеки

Как это ни странно, но даже этому каламбуру можно найти параллель в искусстве Ренессанса. Вазари сообщает нам, что Винченцо да Сан Джиминьяно выполнил по проекту Рафаэля фасадную роспись, изобразив циклопов, кующих молнии для Юпитера, и Вулкана, изготовляющего стрелы для Купидона. Это, читаем мы, были намеки на имя владельца того дома в римском Борго, который должен был быть украшен упомянутой росписью, — некоего Баттиферро (что значит «кующий железо»). Если это правда, то предмет росписи был избран в качестве того, что зовется в геральдике *canting device*. Дошедшие до нас повествования о таких намеках — материал для иконолога попросту спасительный, ибо мы вынуждены вновь признать, что иначе никак не могли бы догадаться о них. Вазари описывает также праздничный декор, выполненный по приказу Аристотиле да Сан Галло по случаю бракосочетания в 1539 году герцога Козимо Медичи и Элеоноры Толедской.

Живопись, изобиловавшая историей, геральдикой и символикой, иллюстрировала отдельные эпизоды возвышения фамилии Медичи и самого герцога. Но между изображением возведения Козимо в герцогское достоинство и завоевания им Монте Мурло была представлена история из

XII книги Тита Ливия — о трех посланцах из Кампаньи, которые были изгнаны из римского Сената за слишком дерзкие требования, — намек, как поясняет Вазари, на трех кардиналов, тщетно пытавшихся вывести герцога Козимо из состава правительства. Это безусловно есть «аллегорическое» прочтение истории — ведь «аллегория» и значит буквально «иносказание». И опять-таки вряд ли кто-нибудь мог бы догадаться о смысле картины, дойди она до нас в отрыве от контекста. Но даже и в столь необычном случае было бы заблуждением вести речь о разных смысловых уровнях. Изображенная на картине история из Тита Ливия говорит нам о некоем событии XVI века — подобно тому как Эрос — о милосердии графа Шефтс-бери. В данном Контексте картина имеет ровно один преднамеренный смысл, хотя этот смысл таков, что сочтено было более благоразумным не делать его слишком уж эксплицитным, дабы не подвергать кардиналов публичному осмеянию. Характерно, впрочем, что это обращение за помощью к своего рода коду имело место в контексте праздничной декорации, существующей лишь недолгое время. В тех же произведениях искусства, которым предназначалось остаться навсегда на своих местах, подобные намеки и тайные коды играли уже гораздо меньшую роль.

Для того чтобы раскрыть код, недостаточно одних только способностей. Напротив, профессионального дешифровщика подстерегает опасность увидеть код там, где его нет в помине.

Как-то раз, в дни второй мировой войны один английский ученый получил телеграмму от великого датского физика Нильса Бора. Бор спрашивал, «как идут дела у Мод (Maud)». Поскольку Бор был одним из первых, кто заговорил о возможности использования ядерного распада для создания сверхбомбы, ученый был убежден, что телеграмма кодированная: Бор, видимо, употребил слово Maud как аббревиатуру M-A-U-D (Military application of uranium desintegration) — «военное применение уранового распада». Это показалось столь удачно, что слово Maud действительно стало впоследствии кодовым обозначением работ над атомной бомбой. Но на самом деле прочтение было ложным: Бор хотел узнать, как идут дела у его старой няни по имени Мод, которая проживала тогда в Южной Англии. Конечно же, всегда есть возможность пойти еще дальше и предположить, что Нильс Бор имел в виду одновременно и няню, и атомную бомбу. Опровергнуть такие истолкования нелегко, ното касается иконологии, они должны безжалостно исключаться — до тех пор, пока не появится документированное подтверждение.

Насколько мне известно, ни Вазари, ни какой-либо иной автор XV—XVI веков не говорит о том, что произведение живописи или скульптуры было задумано как имеющее два различных значения или изображающее посредством одной и той же группы фигур два разных события²⁸. Отсутствие таких свидетельств кажется мне тем убедительнее, что Вазари, по-видимому, имел пристрастие к подобным изыскам — как в собственном творчестве, так и в работах коллег.

В самом деле, трудно себе представить, каково могло бы быть назначение подобного «двойного» образа в системе конкретного декора или конкретного цикла. Именно в том-то и заключались упражнения в остроумии, столь смаковавшиеся в эпоху Ренессанса, чтобы приписывать некий смысл таким образам, на которые можно было взглянуть под неожиданным углом зрения.

Жанры

Мы снова возвращаемся к вопросу о декоруме и о свойственных рассматриваемой эпохе функциях художественного образа. Ибо демонстрация двусмысленности образа и полноты его значений действительно имела место в ренессансной культуре — но это касается лишь специфической ветви ренессансного искусства — жанра *impresa*. Сочетание образа с девизом, выбранное кем-то из числа нобилитета, не столь часто было остроумно само по себе, сколь часто будило остроумие в других. Философская подоплека этой традиции обсуждалась мною в статье *Icones Symbolicae**. Но надо отметить, что свободный символ или метафора, которым можно легко — и со вкусом — приписывать самые различные значения, отличаются от работы, аттестованной мастером, как по форме своей, так и по своему назначению. Максимум, на что они могли рассчитывать, это занять центральное место в посвященном им фресковом цикле.

Если иконолог должен уделять внимание жанру *impresa* и области применения этой техники, то он не должен забывать и о противоположном полюсе ренессансного искусства — о свободной игре форм и о гротеске (которые, впрочем, тоже вполне могут найти свое место в рамках «теории декорума»).

В противоположность парадным покоям, коридор и в особенности садовая лоджия не должны были быть до конца серьезными. Здесь был простор для буйства веселящего глаз гротеска, здесь художнику не только позволяется, но и рекомендуется такими ренессансными авторами, как Вазари, дать себе полную свободу и проявить свою фантазию и изобретательность в этой «живописи без правил». Загадочные рисунки, чудища и гибриды в гротесках являются, как это открыто признается, плодом необузданного воображения на досуге. Если взять любой из этих образов в изолированном виде и поместить его на видном месте в торжественном помещении, каждый счел бы себя вправе искать здесь глубокое символическое значение. Гротески превратились бы в иероглифы, требующие дешифровки. Правда, уже в эпоху Ренессанса некоторые писатели умело использовали сходство между гротесками и священными символами античных мистерий, но это имело целью лишь защитить данный вид искусства, столь мало уважаемый, «теорией декорума». В отличие от серьезных *letterati*, простые люди радовались рождавшейся здесь игре форм и непоследовательности смыслов, похожей на сновидения. Я не знаю более впечатляющей иллюстрации той свободы от всяческих ограничений, которая имела место в ренессансных садах, чем то, как описывает Джованни

Руччелай фигурно подстриженные кусты на своей Вилла ди Кваракки: там можно было видеть «корабли, галеры, храмы, колонны, столпы... великанов, мужчин, женщин, геральдических животных с гербами городов, обезьян, драконов, кентавров, верблюдов, алмазы, маленьких духов с луками и стрелами, кубки, лошадей, ослов, коров, собак, оленей, птиц, медведей, кабанов, дельфинов, сражающихся рыцарей, стрелков из лука, гарпий, философов, Папу, кардиналов, Цицерона и многие подобные вещи».

Неудивительно, что владелец этой выставки сообщает нам, что нет никого, кто, проходя мимо нее, не задерживался бы на четверть часа, глядя на то, что открывается его глазам. Очевидно тем не менее, что попадись нам этот список образов в любом другом контексте, а не в контексте сада, он поставил бы серьезную задачу перед способностями иконолога: каков же смысл этого сопоставления Папы и кардиналов с Цицероном и философами, с великанами, верблюдами и гарпиями? Вновь и вновь встречаемся мы с подтверждениями столь акцентированного Хиршем методологического правила: истолкование должно продвигаться вперед шаг за шагом и первый шаг, от которого будет зависеть все последующее, есть решение отнести данную работу к тому или иному жанру. История интерпретаций испещрена примерами неудач, связанных с ошибкой на этом первом этапе. Если принять водяные знаки в книгах XVI века за код секретной секты, то в свете этой гипотезы чтение водяных знаков покажется возможным и даже легким³². Не будем, впрочем, умножать примеры; не будем и смеяться над та кими неудачами. В конце концов, не знаем мы из независимого источника, что фресковый цикл Таддео Цуккаро, созданный по цитированной выше программе Каро, предназначался для простого *studiolo*, где князь мог бы скрываться от шума придворной жизни и который поэтому был посвящен теме уединения, — мы, пожалуй, могли бы истолковать эту комнату как место богослужений синкретической секты.

Иконология должна начинать скорее не с изучения символов, а с изучения институтов. Конечно же, читать или писать детективные истории — дело более захватывающее, чем чтение кулинарной книги, но именно кулинарная книга подсказывает нам, из чего обычно состоит трапеза и можно ли ожидать, что сладкое подадут перед супом. Мы не можем, конечно же, исключать возможность такой причудливой рапезы, где перевернут весь обычный порядок и которая ответственна тем самым за заданную нам загадку. Но если уж мы предположили столь редкое событие, то и мы, и наши читатели должны отдавать себе отчет в том, что мы делаем. По крайней мере одно методологическое правило должно — мы выставить как неперемное в этой игре разгадывания тайн прошлого. Сколь бы ни были мы смелы в своих предположениях — а как удержать дерзновенного? — ни одно предположение такого рода не должно использоваться как трамплин для предположений еще более смелых. Мы всегда должны требовать от иконолога, чтобы он после каждого из полетов своей мысли возвращался к исходной точке, чтобы он всегда держал нас в курсе того, можно ли подтвердить существование программ реконструируемого им типа, исходя из

самых источников, или же только на основании работ его товарищей-иконологов. В противном случае мы рискуем «реконструировать» совершенно мифический тип символизма, наподобие того, как сам Ренессанс выстроил фиктивную науку об иероглифах, которая базировалась на фундаментальном непонимании природы египетского письма.

В состав данного сборника входит по меньшей мере одна статья, к которой применимо это предостережение. Истолкование мифологических картин Боттичелли в свете неоплатонической философии остается настолько проблематичным, что, конечно же, никакие дальнейшие интерпретации в духе неоплатонизма, если только они не будут правдоподобны сами по себе, не должны ссылаться на него как на аргумент в свою пользу. В новом кратком введении к статье я объясню причины, по которым я включил ее в сборник, несмотря на рискованность излагаемой гипотезы. Впрочем, эта гипотеза может получить некоторую поддержку с стороны тех общих соображений, которые я высказываю в разделе *Icones Symbolicae* — но, к счастью, не наоборот: выводы, сделанные в *Icones Symbolicae*, не зависят от того, принимать или не принимать мое истолкование данной группы картин. Даже если «Maud» и в самом деле значило просто «Мод» — все же были ведь во время войны такие телеграммы, смысл которых был больше, чем то, что в них говорилось.

Тема 5: Естетика Відродження.

Тормахова А. М. Музична естетика доби відродження: теорія та практика // Гуманітарний часопис. - 2008, N 1, С.124-129

У сучасному суспільстві однією з найважливіших є проблема самореалізації людини. Музика від початку існування людства відіграла важливе значення у формуванні людської особистості. Одним із найцікавіших і найяскравіших періодів розвитку західноєвропейської музичної культури була епоха Відродження, коли якнайбільше поцінювали творчу діяльність. Ця епоха стала часом піднесення людського духу, часом, коли людина усвідомила себе творцем своєї долі.

Ілюстрацією цього можуть слугувати такі рядки з трактату Піко делла Мірандола «Про гідність людини»: «Я створив тебе істотою не небесною, але і не земною, не смертною, але і не безсмертною, для того, щоб ти, не маючи притиснення, сам зробив себе творцем і сам викарбував остаточно свій образ. Тобі надана можливість . . . занести до ступеня тварини, але також є можливість піднятися до ступеня істоти богоподібної - виключно завдяки твоїй внутрішній волі».

Предметом нашого аналізу є філософсько-естетичні погляди на музичне мистецтво доби Відродження (Ренесансу). Це був період значних досягнень у сфері музичного мистецтва, в образному плані музики, в урізноманітненні форм та жанрів і його дослідження. Дослідження доби Відродження дає змогу краще осягнути стан сучасної музичної культури. Музичну культуру та естетику доби Відродження вивчали Золтан Денеш, о. Ф. Лосев, В. п. Шестаков та ін. У роботах цих авторів дано розгорнуту характеристика всієї доби Відродження, її періодизацію, визначено характерні принципи доби, розглянуто основні філософські течії, проаналізовано естетику та творчість головних її представників у добу Відродження. Об'єктом мистецтва вперше виступає окрема людська особистість з її власними потребами як внутрішнього, так і зовнішнього характеру.

Коли людина доби Ренесансу розглядає світ у світлі власного самоствердження, то їй вже не потрібні боги, демони або герої в природі й у житті. У своїх творах вона прагне відкрити ту красу, що міститься в таємних місцях природи. Тому митець тут не натураліст, він вважає, що мистецтво вище, ніж природа, і є засобом пізнання істини. Художник на основі власного естетичного смаку обирає якусь частину природи, а потім художньо оброблює її.

Однією з важливих характеристик цієї доби був бурхливий розвиток майже всіх різновидів мистецтва, у той час як теоретичне осмислення цих досягнень відбулось у більш пізній період. Так само і музична естетика доби Відродження мала набагато менше якісних змін у теоретичній галузі порівняно зі змінами в добу середньовіччя. В теоретичних дослідженнях цієї

доби мало уваги було звернуто на музичне мистецтво, у той час як практика цього періоду демонструє значний прорив у музичних стилях, музичній мові, у розвитку світських жанрів.

Новим явищем у добу Відродження став рух гуманізму. Гуманісти виступали за звільнення людської особистості від церковно-середньовічного світосприйняття, за захист прав та гідності особистості. Цей рух мав велике значення для розвитку музики доби Відродження, а саме в XIV-XVI століттях відбувається розвиток світського мистецтва. Музика починає звільнятися від обов'язково-практичного призначення. На перший план виступають її естетичні й пізнавальні функції, здатність відобразити внутрішній світ людини і навколишню дійсність. Становлення ренесансної стадії в розвитку мистецтв було пов'язане з появою вільного міського населення: торговців, міняйл, банкірів, ремісників та інших, які стали носіями й творцями цієї культури. У зв'язку з виникненням бюргерської культури в суспільстві у музиці вижіляється індивідуальне, вона урізноманітнюється.

Дуже важливим явищем цього часу стало поступове відокремлення сприйняття від творчості й виконавства та формування публіки як самостійного компонента музичної культури. Якщо порівняти з періодом середньовіччя, то до епохи Відродження професійну музичну культуру можна було спостерігати лише в церковних осередках, що було пов'язане з відсутністю визнаного авторства як такого та з великим впливом традиційних канонічних настанов. Від ренесансного періоду закладається сучасна модель існування музичного твору, що проходить три необхідні етапи: творення (композитор) - виконання (виконавець) - сприймання (публіка).

Яскравим прикладом підкреслення особливого значення авторства в музичній культурі є творчість нідерландського композитора Жоскена Дебре, який творив ефектну музику, що підкорювалася творчому задуму автора. Мартін Лютер стосовно творчості композитора зазначав: «Жоскен - господар нот, які необхідно роблять те, чого він хотів - інші ж майстри співу чинять так, як того потребують ноту» [1, с. 165].

Світська музика в добу Відродження отримує визнання в житті суспільства (хоча в Німеччині й деяких інших країнах важливе значення зберігає ще церковна музика). Зміст світської музики охоплює широке коло тем й образів, зокрема філософських, історичних. Інтенсивно розгортається публічне музичне життя, центрами якого стають музичні заклади відкритого характеру - оперні театри. Сучасної форми набувають струнні смичкові інструменти (скрипка, віолончель й ін.). Розвивається друкування нотних текстів, розповсюджується музична асвіта (з'являються консерваторії в Італії).

Розвивається інструментальне аматорство (лютнева музика) та побутове вокальне виконавство. Більшість шанованих осіб мали володіти якимось музичним інструментом, переважно струнним. Причому традиційно від доби античності через середньовіччя до Відродження існувала тенденція, що кіфару та ліру вважали більш гідними, а авлетичні - флейти - через велику роль чуттєвості – низькими інструментами, що притаманні нижчим верствам

суспільства. Для домашнього вокального виконавства створюють прості багатоголосні пісні - віланели і фротоло (Італія), шансони (Франція), а також більш складні для виконання і більш вишукані за стилем (з рисами хроматики) чотирьох- або п'ятиголосні мадригали (Лука Маренціо, Карло Джезуальдо ді Веноза).

У професійній музиці сягає вершини хорове багатоголосся а капела (поліфонія «строного стилю»), діатонічного складу, у жанрах меси, мотету або світської багатоголосної пісні, з використанням складних ІМІТАЦІЙНИХ форм (канон). Основними композиторськими школами доби Відродження були такі школи: франкофламандська, або нідерландська (Гійом Дюфаї, Іоханнес Окегем, Якоб Обрехт, Жоскен Дебре, Орландо Ласо), римська (Палестріна), венеціанська (Андреа і Джованні Габріелі). З'являються майстри хорової творчості в Польщі, Чехії. Інструментальна музика, у якій також розвивається імітаційне багатоголосся, стає самостійним видом музичного мистецтва.

Серед нових музичних форм, що з'являються в цей час, можна назвати оперу (К Монтеверді), камерний ансамбль (Дж. Віталі), музику для органа (Дж. Фрескобальді), клавесину (У. Берд). Таким чином, у добу Ренесансу в музиці, як і в образотворчому мистецтві, відбулись революційні зміни.

У добу Відродження традиційно від доби середньовіччя була розвинена концепція етосу в музиці. Еразм Роттердамський та Пилип Меланхтон часто повторювали середньовічні судження про музику як про засіб виховання благочестя й любові до Бога. Мартін Лютер відродив стародавню ідею батьків церкви про магічну дію музики, відповідно до якої вона нібито лякає диявола й відгороджує людину від дії злого духу. Він неодноразово зазначав, що якби не був вченим, то обов'язково став би музикантом. Визначний представник північного Відродження фламандський теоретик Іоанн Тінкторіс, традиційно запозичуючи від середньовіччя ідею тлумачення музики як найвищого з мистецтв, казав, що вона веде до Бога, сприяє очищенню душі від темних бажань, звільненню від злих духів і збільшенню моральних чеснот. Для реформації і протестантської теології музика мала ключове значення, бо підкреслювала значення особистої віри в Бога і робила непотрібними схоластичні докази його буття. Торкаючись засобів музичного вираження, Тінкторіс робив висновок, що зміст музичного етосу залежить не тільки від ритму й розміру твору, але й від стилю, манери виконання, особливостей інструментування твору. Тінкторіс вважав пісенний жанр більш низьким порівняно з творами, що побудовані на різноманітних складних контрапунктичних принципах (мотет, меса). На його думку, метою музичного твору є вдосконалення індивідуальної внутрішньої сутності незалежної самостійної людини.

У добу Ренесансу концепція етосу в музиці зазнала змін. У суспільстві з'являються думки про обмеженість впливу музики на особистість. Німецький композитор та філософ Кунау хоча і вважав, що музика завдяки афективному змісту може позитивно або негативно впливати на внутрішнє пробудження душі й на людську особистість, але в той же час у сатиричному

романі «Der Musikalische Quacksalber» висміяв уявлення про необмеженість впливу музики на пробудження конкретних почуттів. Кунау надає важливого значення наявності програм музичних творів, які б мали зробити його сонати зрозумілішими, вважаючи, що тільки таким чином музична дія може бути сконцентрована у конкретно визначеному напрямку.

Крім неоплатонізму та теорії етосу, наступним напрямом античної філософії, до якого звернулись в епоху Відродження, став піфагореїзм. І. Кеплер у музичнотеоретичних працях зробив спробу модернізувати релігійний антропоморфізм, відродивши уявлення про *musica mundana* та доповнивши його ідеєю, що рух планет з необхідністю породжує поліфонічне звучання. Прихильником піфагореїзму був також Міхаель Преторіус, який, захищаючи старий стиль мотету, повторював: «Співати без закону та міри - означає шкодити самому Богу, який упорядкував все згідно з числом, вагою та мірою, як казав Платон» [1, с. 205]. Для Пилипа Меланхтона музика була рівноцінна фізиці, яка також вивчає математичні пропорції в природі. У творі «Про користь музики» він розвиває ідею про те, що сутністю музики є пропорція, але ця пропорція є не арифметичною, а гармонічною. Г. Лейбніц визначав, що музика по суті є несвідомим рахуванням; Кунау в передмові до «Біблійних сонат», шанобливо згадуючи про математику, зазначав, що у сфері мистецтв їй має належати підпорядкована роль.

Важливим і цікавим був розгляд емоційного впливу музики на людину. Від початку доби Відродження був поширений принцип автономії музичного мистецтва та демонстрації всієї гамми почуттів, що їх передає музика. Музичну естетику цієї доби неоднотайно зараховували до нової художньої практики прояву афектів.

Бенедетто Марчелло вбачав у розповсюдженні емоційності в операх ознаку деградації та занепаду. Швейцарський музичний теоретик Глареан (справжнє ім'я Глареанус, Лоріс Генріх), який був у дружніх стосунках з Еразмом Роттердамським, пропонував протилежну позицію, зокрема вимагав від музики втілення почуттєвого багатоманіття барв світу й природних афектів. Глареан виступав передвісником Камерати й засуджував складність нідерландської поліфонії, схвалюючи нововведення Жоскена Депре - спрощення засобів виразності, зримість композиції. Музичним ідеалом Г. Лоріса Глареана був природний одноголосний наспів, що може бути представлений як григоріанським хоралом, давньогрецькою мелодією або навіть народною піснею.

Головною умовою має бути вираз почуттів і протиставлення математизованій музиці. В епоху Ренесансу музика починає виступати джерелом естетичної насолоди, яка надає людині чисту й безкорисливу радість. Лоренцо Валла у трактаті «Про насолоду» пише, що «музика не дає нічого, крім насолоди, і цілком належить до насолод слуху» [5, с. 75]. Сам принцип насолоди трактують у цей час дуже широко, пов'язуючи його з користю, честю, розвитком відчуття краси. Глареан проголошує музику «матір'ю насолоди», вбачаючи в насолоді естетичний критерій. Філософ

зазначає, що корисним є те, що слугує для насолоди багатьох, ніж те, що придатне для насолоди декількох.

У добу Відродження було розроблено декілька різноманітних класифікацій музичних творів. Микола К узанський розрізняє в музиці три типи: «... мистецтво розумне, найпрозоріше, найясніше і найабстрактніше, потім більш низька, більш затемнена, і середня». «Якщо ти побажаєш більше дізнатись про музику, уяви, що коло універсуму відображає музичні предмети, і побачиш в ньому одну музику ніби розумну (*intellectualis*) і більш абстрактну, другу ніби чуттєву і третю (що перебуває поміж ними) ніби розумову (*rationalis*)» [4, с. 362]. Іспанський теоретик Франсіско Салінас запропонував класифікацію музики, згідно з якою останню можна ПОДІЛити на три види: музику, що звертається до почуттів (природні звуки - спів птахів, шум води), музику, що апелює до розуму (має справу зі сполученнями чисел, а не звуків), музику, що звертається і до почуттів і до розуму одночасно, де за допомогою почуттів людина отримує насолоду, а за допомогою розуму вона робить оцінки й виносить судження. На його думку, музика одночасно виконує функцію естетичної насолоди і пізнавальну функцію.

Задля кращого розуміння та сприйняття публікою нових музичних форм та жанрів виникає потреба систематизувати музичні поняття. Її було задоволено після створення тлумачного музичного словника - «Тлумачення музичних термінів» («*TerMinorum musicae diffinitorum*», 1475) Іоанна Тінкторіса. Учений систематизував музичну теорію, узагальнив і переробив традиції минулого. Вивчаючи математичні основи музики, він підкреслював почуттєве значення музики, поєднуючи «рацію»

Піфагора із «*sensus*» Аристотеля. Особливістю поглядів Тінкторіса є те, що він вже визначав музику не як чисту науку, а як художню практику. В еволюції поглядів філософа можна спостерігати зростання прихильності до емоційного боку музики.

Автор прагнув відкинути ту частину середньовічних поглядів на музику, що включала алегоризм та символіку чисел, ідею гармонії сфер.

У культурі Відродження можна виділити таку тенденцію, як наслідування природі та античності; згодом вони об'єднались таким чином, що класичне (античне) мистецтво стали вважати справжнім наслідуванням природі. Теорія наслідування в добу Відродження відрізняється тим, що на першому місці виступає вже не природа, а сам митець.

Епоха Відродження висунула ідеал всебічно гармонійно розвиненої людини. Базисом культури була калокагативність як принцип світорозуміння. Основу гармонії естетика Відродження бачила в ідеальній пластичній організації людського тіла, узвзаємопроникненні зовнішнього і внутрішнього, у погодженості частин і цілого, світла і тіні, у математичній точності законів перспективи. Гармонію вважали важливою ознакою і навіть джерелом прекрасного. На думку Леонардо да Вінчі, . . .

гармонія є універсальним законом природи, але музика не володіє достатньою кількістю засобів виразності для того, щоб повністю виразити та

відображати гармонію [3, с. 76]. Композитор та теоретик музики Джозефо Царліно вбачає пантеїстичну сутність у гармонії. В його теорії розвинуто ідею про домірність об'єктивної гармонії світу і гармонії суб'єктивної, властивої людській душі. На думку Царліно, людські пристрасті також подібні до гармонії музичних творів. Він зазначав, що світова гармонія стає внутрішньою гармонією людини, урівноважує її пристрасті і викликає в ній почуття радості та естетичного задоволення. Ученому належить ідея подвійності природи гармонійного ладу, згідно з якою терцію він називає органічною частиною тризвуку, що стало основою для музично-теоретичних досягнень XVI століття [1, с. 176]. Царліно засвідчує початок нового етапу музичного мислення, а саме його обґрунтування, теоретичний доробок. Починається формування нового ладового мислення на основі урізноманітнення гармонічно-акордової основи. Відбувається розрізнення мажорної та мінорної терції і відповідно мажорного та мінорного акордів, а це означає початок гомофонно-гармонічної музики та відхід від поліфонічної.

Отже, естетичні погляди на музичне мистецтво Відродження мають багато спільного з попередніми та наступними епохами, причому в країнах півночі Європи спостерігалось більше рис, які пов'язані із середньовіччям, ніж в Італії – країні, де риси культури Ренесансу проявилися найбільш рельєфно. Значна неоднорідність і розшарування музичних поглядів у цю епоху була обумовлена нерівномірністю історичного й культурного розвитку країн, що переживали добу Ренесансу.

Наслідування античності в музичній естетиці проявилось не тільки у відтворенні зразків античної музики, але й у наслідуванні інтонацій людської мови. Перенесення античного поняття гармонії на музичне мистецтво стало початком виникнення розділу теорії, що викладає побудову, класифікацію і споріднення акордів, правила сполучення їх між собою.

Література:

1. *Денеш Золтаи*. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. – М., 1977.
2. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. – М., 2004.
3. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. – Т. 2. – М., 1995.
4. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1982.
5. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. текстов В. П. Шестаков. – М., 1966.

Тема 6: Естетика Класицизму та Просвітництва.

Софія Варецька. Типологічна спорідненість барокої Просвітництва в Німеччині // Вісник Львівського національного університету. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, - 2009, № 16

Розглянуто типологічну спорідненість бароко й Просвітництва в Німеччині у XVIII ст. Особливу увагу звернено на перехідний етап від барокко до Просвітництва, який хоча й відбувався доволі складно, та різкого протистояння між окремими художніми напрямками не відбувалося.

Ключові слова: бароко, Просвітництво, культура, світоглядна система.

У XVIII ст. у Німеччині не існувало єдиного політичного, економічного та культурного центру, що передусім було наслідком важких Тридцятилітньої (1618-1648) та Семилітньої (1756-1763) воєн. Очевидно, що цим значною мірою зумовлена специфіка німецького Просвітництва – могутнього ідейного руху, який відзначився низкою геніальних митців і мислителів, однак не спричинився до єдиної художньої системи. Відтак його характерними ознаками протистояння та взаємодія різних художніх напрямів і течій. До того ж, заснований на засадах раціоналізму, новий світогляд залишався тісно пов'язаним із попередніми світоглядними системами. “Нова епоха не різко пориває з минулим, а поступово визріває всередині цього минулого й еволюціонує у процесі власного розвитку”, – пояснює літературознавець Н. Пахсар'ян. Найяскравіше це засвідчує перехідний етап від бароко до Просвітництва, який хоча й відбувався доволі складно, та різкого протистояння між окремими художніми напрямками не продемонстрував: “Злам XVII і XVIII ст. є зразком “переходу”: зрушення, які відбувалися у світосприйнятті людини у той час, кардинально не міняють картини світу, Новий час продовжує своє становлення, філософська і художня еволюція будуються на компромісному усуненні суперечностей поміж старим і новим”. Тому епоха бароко із притаманною їй стрижневою ідеєю внутрішньої послідовності спричинилася до поліфонічності, багатоликості свого відтворення у пізніших художніх напрямках.

Філософи XVII ст. (Бекон, Декарт, Спіноза, Гоббс, Локк, Фонтанель, Лейбніц та ін.) усвідомили необхідність видозмінення світу – незважаючи на те, що людина не всесильна перед природою, вона й не безпорадна, отож можна збільшити її владу над природою на основі розуму й удосконалити суспільство на основі наукових знань. Це ті теоретичні витоки, які створили ідейне підґрунтя для філософії XVIII ст. Скажімо, філософія Готфріда Вільгельма Лейбніца (1646 – 1716) суттєво вплинула на світосприйняття багатьох просвітителів, “вона відіграла роль евристичного принципу для штюрмерів і була вихідним пунктом для Канта”. Ідеї Лейбніца “духовної монади” та “монадичного” героя активно використовували письменники у своїй творчості.

Власне “концепція монадичного “героя” допомагала відкинути бароковий фаталізм, тобто жорстку детермінованість людської волі

зовнішніми обставинами (сенсуалістичний раціоналізм просвітителів можна розглядати як пережиток барокового раціоналізму, адже фактично у них свідомість фатально залежала від зовнішньої субстанції і механічно її копіювала)”, – стверджує український літературознавець Б. Шалагінов. Отож, починаючи з XVII ст. світоглядна система людини ускладнюється розумінням особистості у співвідношенні з деякими універсальними початками, зокрема Богом, вічністю, природою, буттям. У системі філософської думки просвітителів центральними були поняття “розуму” і “природи”, які вони зуміли поєднати. Однак зазначимо, що до них зверталися і раніше, ці поняття існували в етиці та естетиці попередніх епох, проте просвітителі надали цим категоріям нового значення, зробили їх головними критеріями для оцінки минулого й утвердження ідеалів майбутнього.

Вагомим є те, що література Просвітництва розвивалася, конфронтуючи передусім із бароко. “XVII ст. не приходить до жодного визначального рішення та із полегшенням передає естафету культурі Просвітництва, яка й знаходить ці рішення у Французькій енциклопедії й англійській політичній економії, у філософії Канта й культурології Гердера, у раціоналістично-сцієнтичній педагогіці й “романі виховання”, у побутових трагедіях Лессінга й комедіографії Бомарше, у “реалістичному класицизмові” живопису Давида й симфонізмі Моцарта та Бетховена. Коріння всіх цих відкриттів перебувають у попередньому столітті, яке знало великих мислителів, учених, письменників, однак вони залишалися поодиноким явищем, а перетворення принципів їхньої творчості у широкий культурний рух відбулося лише у XVIII ст.”, – стверджує літературознавець М. С. Каган. Отже, перехід від бароко до Просвітництва у Німеччині відбувався складно й неоднозначно.

Деякі теоретики літератури вважають, що Просвітництво кардинально відходить від принципів і головних постулатів бароко й змальовують зіставлення XVII ст. і XVIII ст. як різкий та виразний контраст. Зокрема, французький вчений П. Азар констатує: “Яка раптова зміна! Ієрархія, дисципліна, порядок, які забезпечує влада, догми, що міцно регулюють життя – ось цінності, важливі для людей XVII ст. Примус, догми, влада – ось те, чого не терплять їхні безпосередні наступники, люди XVIII ст. Одні є добродіями християнами, інші – невіруючими; одні вірять у Божественне право, інші – у право природне; одні спокійно живуть у суспільстві, що розділене на нерівноправні класи, інші – мріють про рівноправність”. Та загалом сучасні літературознавці прагнуть уникати таких категоричних й однозначних поглядів на літературний процес. Скажімо, вчений Б. Шалагінов зауважує, що перехід до просвітницьких ідей зумовлений власне прогресивним розвитком філософських поглядів саме епохи бароко, які просвітники, розвинувши далі, переносять на соціальну сферу: “На загал німецька культура тяжіла до бароко, вплив якого простежується до кінця століття. Цим пояснюється сильний інтерес до творчості Шекспіра, Сервантеса, Кальдерона, Мільтона та інших поетів перед бароко і бароко”. Часто увагу фокусують на тому, що просвітницький

рух, відмовляючись від барокових переконань, наслідує французький класицизм. Цю тенденцію у XVIII ст. засвідчує так званий “просвітницький класицизм”. Зокрема, показовими є погляди відомого теоретика літератури й критика раннього Просвітництва Йогана Готшеда, який виступав проти простонародної культури бароко у всіх її проявах, а також: “проти надмірної розкоші придворних спектаклів і зовнішньої зацікавленості народного фарсу, проти “безформного зображення найнезвичнішої плутанини”, – як він писав у передмові до своєї драми “Помираючий Катон” (1732). Заперечуючи надмірність барокового стилю, Й. Готшед водночас схилився перед відомим мовознавцем та поетом XVII ст. – Мартіном Опіцом. У 1739 р. він пише промову в пам’ять М. Опіца. “Готшед проектує на М. Опіца зв’язок з власною робочою програмою, тобто об’єднання поетів і ораторів, теоретиків мови і мистецтвознавців з метою дослідження національних мовних пам’яток попередніх століть”, – наголошує у своєму дослідженні В. Кюльманн. Однак відновлення Готшедом об’єднань поетів минулого сторіччя полягало насамперед у створенні аналогічного товариства, яке існувало тоді в Парижі й було засноване французькою Академією: “відомий приклад давно заснованого у Парижі мовного товариства навів нас на думку, що й наше суспільство цілком слушно може створити подібне Німецьке товариство”, – заявляє Й. Готшед. Результатом цього товариства було дослідження “Питання критичної історії німецької мови й красномовства” (“Beiträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache und Beredsamkeit”, 1732-44), яке своїми численними статтями про авторів XVII ст. та їхні твори розпочинає літературознавче й мовно-історичне дослідження епохи бароко. Продовжуючи традиції М. Опіца та опираючись на працю відомого французького теоретика Н. Буало, Й. Готшед пропонує реформувати німецьку літературу й театр у дусі настанов французького класицизму, які оголошує обов’язковими для всіх митців.

Саме у XVIII ст. продовжуються активні дослідження мовної картини Німеччини, започатковані ще Опіцом. Зокрема, і Лессінг, і Гердер, вивчаючи національну літературу минулого століття, використовують певні вирази й словосполучення запозичені в барокових письменників. Хоча вони й неодноразово зауважують, що мова барокових поетів складна та заплутана. Лессінг, досліджуючи творчість Фрідріха фон Логау, стверджує, що той доволі часто любить вживати “міценьких виразів”, а деякі його афоризми народжуються “зі середини серця”, адже перебуваючи у важких перипетіях Тридцятилітньої війни, було доволі складно передати високоліричною мовою свої почуття та переживання. Реформатор мови Гердер, вивчаючи мовні особливості Німеччини, у своїй праці “Фрагменти” (“Fragmente”) радить: “ще від часів майстерзангу, Опіца, Логау і Лютера необхідно збирати діалектизми, а особливо повчитися у Клопштока”. Власне Гердер одним із перших звернувся до німецького фольклору, а саме – до народної пісні, “народна поезія, на його переконання, не тільки допомагає виробити здоровий літературний смак, а й взагалі сприяє відродженню нації. Душа народу

відбивається в його фольклорі, а сам поет – творець свого народу”. Стосовно перекладів, то дослідник вважав, що необхідно ретельно зберігати національний колорит та старанно передавати мовні особливості. У 1779 р. Гердер видав збірку “Народні пісні”, у якій представлено не лише німецькі пісні, але й англійські, іспанські, італійські, сербські, литовські та ін. Власне наукові дослідження німецької мови відкривали для просвітителів імена таких барокових письменників як Флемінг, Шернінг, Бухнер, Логау, Дах та ін. Отож в епоху Просвітництва спостерігаємо активні наукові дослідження у царині німецької мови, адже лише з XVII ст. у Німеччині в літературних творах починають використовувати національну мову, тобто численні її діалекти.

Якщо аналізувати вплив барокових тенденцій на творчість окремих персоналій, то варто згадати одного із найвизначніших представників XVIII ст. Фрідріха Шіллера (1759 – 1805), який активно послуговується багатим арсеналом попередньої епохи. Зокрема, спостерігаємо не лише використання сюжетного матеріалу як, скажімо, тематичний матеріал про Агріппіну, запозичений у Лоенштейна, пізньобарокові зразки у драмі “Дон Карлос”, неодноразові звернення до драматургії А. Гріфіуса, переосмислення історичного минулого, а саме Тридцятилітньої війни у трилогії “Валленштайн”, але й також застосування мовного, образного, емблематичного діапазону. “Барокові прийоми Шіллер використовує значною мірою у ліриці, філософських дискурсах у листах, або ж у фундаментальній праці “Валленштайн”, він самостійно засвоїв їх у своєму поетичному методі”, – стверджує німецький дослідник К. Мангер.

Наприкінці XVII – на початку XVIII ст. значного розквіту набув роман, виникають різні жанрові модифікації: філософський, сатиричний, алегоричний, “політичний”, епістолярний роман, роман виховання, роман становлення та ін.

Окрім того, з’являються літературознавчі дослідження теорії роману, зокрема – розвідки німецького ученого Х. Томазіуса (1655 – 1728) та швейцарського теолога Г. Гайдегера (1666 – 1711), хоча їхні дослідження базувалися лише на основі “галантного” роману. Томазіус не надавав романові високої оцінки, вважав його як “нічого високого” і який призначений насамперед для “передачі філософських тлумачень народним масам”. Учений критикував любовні романи, вважав їх непотрібними, оскільки гадав, що почуття необхідно зображати раціоналістично, а не чуттєво. Водночас він підтримував твори, в яких викладено політичні знання і практичні настанови, адже такі романи призначалися для розумового розвитку молодих людей при дворах. Зокрема, Х. Томазіус високо цінував роман “Армініус” (“Arminius”) Д. К. фон Лоентейна, вважаючи його зразком цього жанру. Учений Г. Гайдегер у своєму дослідженні “Mythosopia Romantica” також різко критикував романи, оскільки вважав, що такі твори розбещують розум і віру людей. Зазначимо, що значний вплив на розвиток цього жанру здійснив саме бароковий роман: “високий” і “низовий”. Наприкінці XVII ст. “високий”

роман частково видозмінився, наслідком чого став порівняно невеликий за обсягом “талантний” роман.

Власне цей роман, незважаючи на певну обмеженість світоглядних концепцій і соціальних позицій, був першим суто світським жанром, що відповідав високим етичним і естетичним вимогам просвітницької епохи. “Талантний” роман слугував невичерпним джерелом мотивів, сюжетних ліній, образів для романістів XVIII і XIX ст.

Зауважимо, що в літературних колах XVIII ст. цінували й рецензували лише “високі”, придворно-історичні романи, в яких зображалося життя дворянства; “низькі” романи розцінювали як тривіальні, сатиричні і не варті читання. “Що ж тоді читає неосвічена голота? Очевидно робінзонади, пікарески й еротику”, – стверджує німецький дослідник Г. Гойт. Хоча офіційно і твори були заборонені священиками й зневажалися ранніми просвітителями за їхню ненауковість і недидактичність. “Однак читачі охоче сприймали так звані “історичні” романи, робінзонади, пригодницькі й шахрайські романи. Проте для багатьох, особливо для тих, хто був сповнений ідеями Просвітництва, у такій літературі містилося мало повчального, потрібного, такого, що людину облагороджує й морально спонукає до доброго, оскільки необхідно наслідувати позитивні, а не негативні приклади”. Отже, ранні просвітелі культивували науковість, освіченість й зневажали натуралістичні картини реального життя, відкриті почуття, притаманні простим людям, зображені в “низькому” романі.

Отож популярністю користувалися такі барокові романи, як “Адріатична Роземунда” (“Adriatische Rosemund”) Ф. фон Цезена, “Армініус” (“Arminius”) Д. К. фон Лоентейна, “Освітлена сирійка Арамена” (“Die Durchleuchtige Syrerinn Aramena”) А. Ульріха та ін.

Один із найвідоміших барокових романів “Сімпліцій Сімпліссімум” Г. Я. К. фон Гріммельсгаузена справляв двоє враження на ранніх просвітелів. Деякі теоретики літератури зачисляють цей твір до так званої “золотої середини”, адже роман є гостро сатиричним, однак тут поєднуються елементи і “високого”, і “низького” романів. Про те, що цей роман читали, свідчать їхні висловлювання. Наприклад, Лейбніц, який поцінував придворно-історичні романи, у 1688 р. у листі до герцогині Софії Шарлотти ГанOVERської зазначав, що чув на одній із проповідей у церкві, як пастор вставив у свою проповідь задля гумору “великодню казку” із “Сімпліссімуму”.

Лейбніц прагне розтлумачити герцогині, про який роман йдеться, однак виявляється, що та була добре знайома із творчістю Гріммельсгаузена і читала не лише “Сімпліція”, але й “Кураже”. Найбільшою популярністю бароковий роман користувався серед бюргерства й освіченого селянства. Послідовники Готшеда до певної міри зневажали твір за його фантазмагоричність, “неправдивість”, вигадані картини, як, наприклад, політ відьми на шабаш чи утопічне царство Муммельзее. Заплутаність сюжетної лінії, використання простонародних виразів – усе це видавалося їм грубим, смішним і

недоладним, оскільки вони проповідували ясність стилю, чіткість і прозорість думки. На противагу до цього, Лессінг, який вважав, що потрібно використовувати насамперед надбання національної літератури, перебував у великому захопленні від твору й навіть мав намір опрацювати його для перевидання. Письменник написав замітку про автора роману, яку у незавершеному стані вміщено у доповненнях до “Загального лексикону вчених” (1751) Йохера. Вплив “Сімпліція” можна відстежити і в інших національних літературах Просвітництва: поява роману “Робінзон Крузо” Д. Дефо, а пізніше масове захоплення робінзонадами наштовхує на чітку альянцію із бароковим твором.

Значним явищем в історії німецької літератури кінця XVII ст. був роман К. Рейтера “Шельмувський” (1696). Роман-пародія з’являється саме на межі двох літературних епох і звернений до нового руху Просвітництва. Просвітники високо цінували твір за його потужну сатиричну силу, що була спрямованою проти старого світу, а також за вплив на формування самосвідомості німецького бюргерства. Герой роману К. Рейтера слугував прототипом барона Мюнхаузена, якого його автор, відомий просвітник Г. А. Бюргер, провів, на зразок Шельмувського, через надзвичайні блукання, подорожі та веселі пригоди.

Важливим є те, що рецепція просвітниками епохи бароко не могла бути здійсненою на високому науковому чи естетичному рівнях, оскільки “наступництво підпадає під закони попереднього часового періоду. Якщо відстежувати його перебіг, то народжується внутрішнє відчуття, що людським віком обчислювати не можна – хіба що принаймні сторіччями. Потрібні дуже довгі відрізки часу, щоб долати епохи млявості й огрубіння”, – зауважує німецький історик літератури Е. Р. Курціус. Для аналізу й засвоєння певних стильових тенденцій необхідна більша часова дистанція, аніж людський вік.

Отож можна стверджувати, що поступово рухаючись назустріч новій епосі, бароко стає вагомим чинником формування якісно іншого світосприйняття й нової поетології.

1. *Каган М. С.* XVII век в его отношении к прошлому и будущему европейской культуры // XVII век в диалоге эпох культур: материалы Международной научной конференции «Шестые Лафонтеновские чтения» (14-16 апреля 2000 г.). – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2000. – С. 9-10.

2. *Курціус Е. Р.* Європейська література і латинське середньовіччя. – Львів: Літопис, 2007. – 752 с.

3. *Пахсарьян Н. Т.* “Ирония судьбы” века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая “Исчерпанность старого”? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 / Андреев Л. Г. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 69-116.

4. *Пахсарьян Н. Т.* К проблеме изучения литературных эпох: понятия рубежа, перехода и перелома // <http://natara.msk.ru/biblio/works/epoque.htm>.

5. *Тураев С. В.* Раннее Просвещение в Германии // История всемирной литературы: в 9 томах. – М.: Наука, 1988 – С. 193-196.
6. *Шалагінов Б. Б.* Зарубіжна література: Від античності до початку ХІХ ст.: Іст.-естет. нарис. – Київ: Вид. дім “КМ Академія”, 2004. – 360 с.
7. *Шалагінов Б. Б.* “Фауст” Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст. – К.: Вежа, 2002. – 280 с.
8. *Barner W.* Das europäische 17. Jahrhundert bei Lessing und Herder // Europäische Barock-Rezeption / Klaus Garber. – Otto Harassowitz: Wiesbaden, 1991. – Teil 1. – S. 397-417.
9. *Hoyt G. R.* Rezeption des Barockromans in der frühen Aufklärung // Europäische Barock-Rezeption / Klaus Garber. – Otto Harassowitz: Wiesbaden, 1991. – Teil 1. – S. 351-364.
10. *Kühlmann W.* Frühaufklärung und Barock. Traditionsbruch-Rückgriff-Kontinuität // Europäische Barock-Rezeption / Klaus Garber. – Otto Harassowitz: Wiesbaden, 1991. – Teil 1. – S. 187-214.
11. *Manger K.* Schillers gebrauchter Barock // Europäische Barock-Rezeption / Klaus Garber. – Otto Harassowitz: Wiesbaden, 1991. – Teil 1. – S. 419-434.
12. *Schadow M.* Rolle und Bedeutung des Romans bei Christian Thomasius und Gotthard Heidegger. Ein Vergleich zweier romantheoretischer Positionen des 17. Jahrhunderts // <http://www.grin.com/de/preview/83517.html>

Тема 7: Німецька класична естетика.

І.П. Бірюкова. Естетика в німецькій філософській думці // Духовність особистості: методологія, теорія і практика 3 (50)-2012 С. 10-16

Стаття присвячена огляду наукового доробку з проблеми естетичного виховання людини з точки зору німецької класичної філософії.

Ключові слова: естетика, естетичне виховання, особистість. Серед питань, які не втрачають своєї актуальності впродовж тривалого часу, одне з чільних місць належить естетичному вихованню, яке спрямоване на формування здатності сприймати та перетворювати дійсність на засадах краси в усіх сферах діяльності людини. Особливого значення для наряду естетичного виховання в умовах незалежної України набуває урахування кращого культурно-мистецького досвіду минулого, його використання в новий період історії нашої держави.

Загальний аналіз наукових досліджень питань естетичного виховання дали змогу з'ясувати, що ця проблема була і є предметом вітчизняної та зарубіжної історичної, філософської, психологічної, педагогічної та історичної науки. Проблема естетичного виховання присвячені праці багатьох німецьких вчених, педагогів, мистецтвознавців Х. Вайкerta, Ф. Кюне, Д. Ленцена, К. Мантея, К. Пфаффа, В. Шлімма та ін., а також праці В. Асмуса, М. Берковського, А. Бойко, С. Гончаренка, М. Євтуха, І. Іваньо, О. Ростовського, О. Савченко, О. Сухомлинської та ін. Філософські проблеми естетичного виховання особистості дослідили Ж. Масенко, В. Кудін, Л. Левчук, В. Мазепа, О. Семашко та ін.

Метою статті є аналіз поглядів німецьких філософів на проблему естетичного виховання особистості.

Німецька класична естетика XVIII-XIX ст. – найважливіший етап у розвитку світової естетичної думки. Найвидатнішими її представниками були І. Кант, І.Г. Фіхте, Ф. Шиллер, Г.В. Ф.Гегель, Л. Фейєрбах. Їхнім головним здобутком є те, що вони розглядали естетичну науку як органічну та невідокремлену частину філософії та залучали її до своїх філософських систем. Класики німецької філософії пов'язували естетичні проблеми та мистецтво з найважливішими завданнями цього історичного періоду та підкреслювали їхній тісний взаємозв'язок з життям суспільства та людства. В основі естетичних концепцій покладено гуманістичні тенденції та розглянута художня культура в історичному аспекті. Німецька класична естетика значно вплинуло на розвиток естетичних теорій Англії, Франції, Італії та Росії. Просвітницький рух у Німеччині мав велике значення для піднесення філософської думки. Класична німецька філософія, в тому числі філософія її родоначальника І. Канта, значною мірою спиралася на здобутки таких видатних просвітників, як І. Гердер, Г. Лессінг та ін.

Важливим досягненням німецького просвітництва стає те, що філософія поступово долає свій натуралізм, звертаючись до історії, досліджуючи такі культурні феномени, як мова, художня творчість, мораль.

Представники німецької класичної філософії були переконані, що поширення освіти й науки допоможе розв'язати нагальні проблеми суспільного життя.

І. Кант є засновником німецької класичної філософії. До І. Канта вважалось, що естетичне має особливі якості, і його неможливо пристосувати ні до знання, ні до моралі. На відміну від своїх попередників, Кант пов'язує естетичне з моральним. В своїй праці «Критика спроможності судження» І. Кант розглядає естетику у зв'язку із особливою спроможністю людини – спроможністю судження і використовує для позначення естетичного смаку як критичне дослідження прекрасного та піднесеного. Прекрасне він розглядає як те, що спрямоване здебільшого до знання, піднесене – до моралі. І. Канта цікавить не стільки сама естетика як її опосередкована роль. До нього вважалось, що краса надається людині безпосередньо за допомогою почуттів. Достатньо володіти естетичним смаком, вміти сприймати гарне. Проте естетичне почуття є складною інтелектуальною спроможністю. Щоб вміти насолодитися красою певної речі, оцінити її принади, треба надати певних інтелектуальних зусиль та використати час. До того ж чим складніше річ, тим складніше, специфічніше його естетична оцінка. Але будь-яка людина спроможна дійти до категорії естетичного судження, якщо застосує сили та час. Естетичне почуття, як і художня культура, не завжди надаються людині від народження, а частіше виховуються [1, с.80].

Ідеал краси І. Кант бачить у «вираженні морального». Красою взагалі він називає вираження естетичних ідей. Естетична ідея є уявленням, яке спонукає до мислення. Краса у І. Канта невідокремлена від істини, але це різні речі [1, с. 83].

Єдність істини, добра і краси знаходить додаткове обґрунтування у вченні про мистецтво. Мистецтво, за І. Кантом, може бути механічним та естетичним. Останнє поділяється на приємне та вишукане. Приємні мистецтва призначені для розваг та проведення часу (наприклад, мистецтво невимушеної розмови, сервіровки столу та ін.). Вишукані сприяють «культурі здібностей душі», вони надають особливого «задоволення рефлексії», приближуючи сферу естетичного до сфери пізнання [3, с. 162]. І. Кант аналізує також особливості художньої діяльності (вчення про генія) та види мистецтва. В класифікації мистецтва він виділяє поезію як найвищу серед усіх видів мистецтв, тому що вона «зміцнює душу» людини, тоді як мистецтва в цілому сприяють «культурі здібностей душі для спілкування між людьми»[1, с.86].

На друге місце після поезії за силою впливу на душу людини І. Кант ставить музику. Музика, на відміну від поезії, не залишає місця для роздумів, враження від музики швидкоплинне. Поєднання головних видів мистецтва створює нові види художньої творчості: красномовність у поєднанні з живописом – драму, поезія з музикою – спів та ін.

Мистецтво, на думку І. Канта, може дуже гарно описувати речі, які в природі є потворними, але мова йде не про милування потворним. Головною є не форма, а зміст, позиція митця, його ставлення до життя [1, с. 90].

В «Критиці спроможності судження» художня творчість розглядається як особливий дар, який неможливо порівняти ні з яким іншим видом діяльності, а носій цього дару як геній [3, с. 173].

В «Антропології» сфера генія охоплює і науку. Мова йде вже про зближення наукового та творчості, естетичного та пізнавального начал. Те й інше спираються на уявлення. Але Кант, як і раніше, відстоює ідею специфічності естетичного: воно є дещо іншим, ніж пізнання та моральність, тобто своєрідний «міст» між ними. Кант вводить поняття «естетичного пізнання» – особливої сфери між чуттєвістю та розумом. Єдність естетичного та пізнання надає чуттєвості здатності уникнути зверхності, одиничності знань, а розуму – сухості та абстрактності [3, с. 190].

Одна з головних категорій естетики Канта – «відчуття задоволення» – лежить в основі здібності судження. На відміну від тваринного інстинкту людське задоволення стримується моральністю та культурою. «Один засіб задоволення є в той же час культура, а саме збільшення здатності відчувати ще більше задоволення; таким є задоволення від наук та вишуканих мистецтв. Інший засіб – виснаження яке робить нас все менш здатними до подальшої насолоди» На думку філософа, «... праця – найкращій спосіб насолоджуватися життям» [1, с. 92]. Єдиний засіб бути задоволеним судьбою – наповнити своє життя діяльністю. Чим більше ти зробив, тим більше ти жив [1, с. 104].

Мета та ідеал мистецтва, за І. Кантом, є зосередження морального духовного світу, тобто людська особистість. Тільки людина може бути ідеалом краси, маючи на увазі перед усім красу духа [3, с. 162]. І. Кант прагнув піднести мистецтво шляхом його поєднання з моральними ідеалами, його надихає думка, що останньою метою світової гармонії є Людина [3, с. 169]. Він вважає, що моральне виховання саме складається з того, щоб відновити добрі задатки для того, щоб вони перемогли у боротьбі із людською схильністю до злого.

Така перемога можлива лише як «революція» у вигляді думок та почуттів. За думкою І. Канта, докорінне моральне оновлення, свого роду друге народження є обов'язковою умовою формування людини та людства. Але найвище моральне благо не може бути здійснено лише шляхом прагнення окремої людини до її власного морального вдосконалення, а потребує об'єднання людей в одне ціле задля цієї ж цілі. Благо (добро) – це суспільна потреба та породження суспільства [1, с. 91].

Позицію І. Канта щодо філософії мистецтва розділяє Ф. Шиллер. Його «Листи про естетичне виховання людини» (1793) є одним з найвидатніших творів в історії естетики. Головна теза цього твору «...тільки шляхом краси можна досягти свободи» [5, с. 203]. Що має на увазі Ф.Шиллер? Він розділяє точку зору І. Канта щодо суперечного розвитку культури та підкреслює, що людство на своєму шляху до досконалості втрачає гармонію. Прогрес диктує свої правила гри: розподіл праці, самообмеження у певній сфері робить з людини майстра, але в той же час призводить до того, що зветься

«професійним кретинізмом». Відновити гармонію закликає мистецтво. Митець може й має виховувати красою [5, с. 205].

Краса має ті ж самі складові, як і сама людина. Людиною керують два протилежні спонукання: чуттєве, пов'язане з фізичною природою, та духовне, моральне та розумне. Але існує й щось середнє, особливий настрій, в якому дух не зазнає ні фізичного, ні морального спонукання, але діє і тим, і іншим засобом. Цей стан Ф. Шиллер називає естетичним [5, с. 226].

Щодо естетичного виховання Ф. Шиллер говорить не про необхідність формування здібностей розуміти мистецтво, а про формування всебічно розвинутої людини. Гарний смак лише один з компонентів особистості. Він також скептично відноситься до виховання смаку шляхом демонстрації готових художніх образів. Зв'язок між красою та моральністю має опосередкований характер. Пряме наслідування минає інтелект та естетичне переживання. Естетичне виховання передбачає формування всебічно розвинутої особистості, «цілісної людини», яка здатна до творчості. Краса при цьому лише готує умови для діяльності, але сама по собі не дає нічого ні розуму, ні волі, не впливає на процес мислення та прийняття рішення, краса лише робить людину здатною до користування тим та іншим [5, с. 267]. Ф. Шиллер виділяє три ступеня в розвитку окремої людини та всього людства: у фізичному стані людина відкривається своїй матеріальній природі, в естетичному – вивільняється від цієї сили, в моральному – опановує її. Естетичне – це перехідний ступінь, тільки краса породжує свободу. Свобода в красі гармонійно поєднується з необхідністю [5, с. 273].

Завдання мистецтва Ф. Шиллер бачив у створенні царства «прекрасної уяви» як єдиного місця, де людина може бути вільною від примушення та набути гармонійності. Завданням мистецтва є, на думку Ф. Шиллера, формування особистостей, в яких духовне існує в гармонійній єдності з фізичним. Примноження таких особистостей є передумовою всебічної свободи людського буття. Таким чином, шлях до свободи йде через «красу» [5, с. 280].

Ф. Шеллінг надає мистецтву першорядне ціннісне значення. Мистецтво вище за мораль, практичну користь. Мистецтво трактується як вища форма осягнення абсолюта, завдяки чому мистецтву належить бути прообразом науки, і наука лише поспішає за тим, що вже виявилось доступним мистецтву [3, с. 196].

Погляди І. Гете на виховання гармонійної особистості значно впливали на розвиток педагогіки Німеччини. Він відкидає ворожнече ставлення до культури та вважає працю тою умовою, за якою має відбуватися виховання особистості. Духовний зріст людини І. Гете бачить в його ділах. Діло, за І. Гете, є боротьба, а в педагогіці – боротьба за кращі якості людини. З цієї філософської концепції виходить теза, яка характеризує його погляди на виховання: «Якщо ми беремо людину такою, якою вона є, ми робимо її гірше; якщо ми ставимося до неї так, як якщо б вона була такою, якою вона має бути, ми допомагаємо їй стати краще, наскільки це є для неї можливим» [4, с. 26].

Естетика Г. Гегеля – вершина буржуазної естетичної думки. Він не тільки узагальнив та систематизував ідеї своїх попередників, але і долучив до розгляду естетичних проблем історизм і діалектику. В своїй праці «Естетика» Г. Гегель розглядає мистецтво згідно з історичним принципом та підкреслює його величезне соціальне значення.

Естетика Г. Гегеля включає в себе і історію мистецтв, і теорію цієї історії. Він дає картину всесвітнього розвитку художньої свідомості людства.

На думку Г. Гегеля, еволюція мистецтва є реалізацією мистецтвом його головної соціальної функції – пізнавальної. «Саме мистецтво, – наголошував Г. Гегель, – доводить до свідомості істину у вигляді чуттєвого образу, який має в собі вищий, більш глибокий сенс та значення» [3, с. 303]. Мистецтво виражає склад психології нації, специфіку її художнього мислення. В мистецтві виробляється та виховується ставлення суб'єкта до пізнавального змісту: «художній твір є по суті питанням, яке звернуто до серця, що на нього відгукується, зверненням до душ та умів» [3, с. 417]. Важливим висновком Г. Гегеля є також думка, що головним фактором в мистецтві є не форма, а зміст [3, с. 423].

Г. Гегель визнає моральний параметр змісту та вплив мистецтва: мистецтво є дещо вищим, ніж тільки знаряддя моральності, але через соціальний зміст, пізнавальне в творах мистецтва воно, справді, може здійснювати сильний моральний вплив [3, с. 418].

Щодо категорії прекрасного Г. Гегель розцінює прекрасне в природі значно нижче, ніж прекрасне в мистецтві: «Прекрасне в природі є тільки рефлексом краси, що належить духові» [3, с. 432]. Справжня краса знаходиться в мистецтві. Він позначає її як «ідеал». Це гармонія змісту та художньої форми. Справжній зміст мистецтва з'являється тоді, коли воно занурюється у відношення між людьми, у протиріччя усередині суспільства, а також між ним та державою. З іншого боку, класичне мистецтво створило образ гармонійної, досконалої людини, та взагалі, «з усіх форм людська є найвищою та істинною» [3, с. 420].

Мистецтво, за думкою Г. Гегеля, конкретизує моральні відношення, воно є новим етапом самовиробництва людини, подальше укріплення духа через духовну працю [3, с. 392].

Німецька класична естетика кінця XVIII – початку XIX ст. зробила значний внесок у розвиток світової естетичної думки. Її головними досягненнями є прагнення піднести мистецтво шляхом його поєднання з моральними ідеалами, піднесення ролі людини як завершальної мети світової гармонії та здатності людини до самовиховання та самовдосконалення шляхом самодисципліни, культури та цивілізації.

Література

1. Гулыга А. В. Немецкая классическая философия / А. В. Гулыга. – М.: Высшая школа, 1986. – 334 с.
2. Естетика. – К. : Вища школа, 2005. – 208 с.

3. Нарский И. С. Западно-европейская философия XVIII века / И. С. Нарский. – М.: Высшая школа, 1976. – 583 с.
4. Пистер А. Я. Гете о воспитании личности // Материалы республиканской межвузовской конференции по вопросам методики преподавания и теории иностранного языка. – Алма-Ата, 1969. – 95 с.
5. Шиллер Ф. Сборник статей по эстетике / Ф. Шиллер. – М. – Л., 1953. – 456 с.

Тема 8: Эстетика XIX-XX ст. (4 год.)

Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия / Отв. ред Н.А. Хренов, А.С. Мигунов , М.: Прогресс-Традиция, - 2007.- 689 с. - С. 243-262

Торетическое исследование Вальтера Беньямина «Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1892–1940) с течением времени стало более известным, нежели при жизни философа. Более того, первая ее публикация натолкнулась на трудности. Намерение В. Беньямина опубликовать ее в эмигрантском журнале на немецком языке не осуществилась. Один из членов редакции, а именно Б. Брехт, суждения которого В. Беньямин часто цитирует, не только не поддержал философа, но и обвинил его в пристрастии к мистическому истолкованию истории. На немецком языке статья впервые была опубликована лишь в 1955 году. Трудности с ее публикацией объясняются и тем, что В. Беньямин одним из первых начал размышлять над процессами, спровоцированными вторжением техники, или, как выражается Н. Бердяев, всферу искусства. Предмет его размышлений – изменения под воздействием новых технологий социальных функций искусства и, как следствие этого, возникновение новой эстетики. Не случайно эпиграфом статьи служит цитата из П. Валерии, утверждающего, что новые технологии изменяют само понятие искусства. Более всего становление новой эстетики можно проследить на примере фотографии и кино, которым философ уделяет значительное внимание. Однако причина кардинальных изменений в эстетике связана не только с вторжением в искусство техники и, соответственно, с его последствиями. Эти изменения, в свою очередь, подготовлены социальными и даже экономическими факторами, точнее тем, что Х. Ортега-и-Гассет назовет «восстанием масс». Такая мотивировка не может удивлять, ведь В. Беньямин часто ссылается на К. Маркса и близок неомарксизму. Не случайна близость его идей философии Франкфуртской школы. Впрочем, с 1935 года В. Беньямин был сотрудником парижского отделения Франкфуртского института социальных исследований, продолжавшего свою деятельность в эмиграции. Представителями этого института были такие известные философы, как М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Г. Маркузе и другие. Однако было бы неверно утверждать, что марксистский подход исчерпывает рефлексию В. Беньямина. В его сочинениях ощущается влияние психоанализа. Так, З. Фрейд позволяет философу выявить в зафиксированной фотокамерой и кинокамерой визуальной реальности то, что заслуживает внимания не только со стороны художника, но и ученого. Собственно, новая эстетика у В. Беньямина представлена фотографией и кино, которые постоянно оказываются в поле его зрения.

Иначе говоря, новая эстетика, представленная В. Бенямином фотографией и кино, и отделила искусство от традиционной эстетики и в то же время приблизила его к науке. Это важный нюанс в новой эстетике, какой она представляется В. Беняминому. Опираясь на психоанализ, В. Бенямин фиксирует, как визуальное содержание фильма напоминает то, что З. Фрейд назвал «оговоркой», к которой оказался столь внимательным основатель психоанализа, ведь именно оговорка явилась той дверью, которая приоткрыта для того, чтобы войти в сферу бессознательного. Вот это нагромождение физической реальности в фотографии и кино делает их, по сравнению с театром и живописью, необычайно притягательными для психоанализа.

Пожалуй, самым известным положением, высказанным В. Бенямином в данной статье, явилось положение об утрате искусством нашего времени того, что философ обозначает понятием «аура». В истории теории искусства существует множество известных понятий, которые сохраняют некоторую непроясненность, даже загадочность. Например, понятие «художественной воли» А. Ригля или понятие «фотогения» Л. Деллюка. К таким загадочным понятиям относится и понятие ауры, что не мешает ему сегодня быть одним из самых популярных. В статье «Краткая история фотографии» В. Бенямин задает вопрос: «Что такое, собственно говоря, аура?» – и отвечает на него совершенно поэтически: это «странное сплетение места и времени» (с. 81). Точнее, аура – это то, что делает произведение искусства уникальным и подлинным, но что в современном искусстве совершенно утрачивается. Это привязанность произведения искусства к определенному географическому пространству и историческому времени, его включенность в эти явления. Иначе говоря, это включенность в неповторимый культурный контекст. Если иметь в виду современное искусство, то аура – это то, чем оно больше не обладает. Не обладает же оно аурой потому, что технологии принесли с собой в искусство революцию.

С помощью техники уникальные произведения могут быть размножаемы, т. е. растрежированными в каких угодно количествах и тем приближены к массовой аудитории. Это копии и ли репродукции уникальных явлений. Их функционирование в обществе делает существование оригиналов необязательным.

Если с этим согласиться, то, по существу, В. Бенямин уже открывает одно из ключевых явлений постмодернизма, обозначаемое понятием «симулякр», смысл которого, как известно, связан с отсутствием оригинала, подлинника, реального означаемого. Иначе говоря, симулякр – образ или знак отсутствующей реальности. Правда, В. Бенямин говорит об отсутствующем контексте, а не о реальности.

Но, может быть, он фиксирует лишь одну из первых фаз в истории становления симулякра. И выражением такой фазы является разрыв функционирующего произведения с культурно-историческим контекстом, а точнее, разрыв произведения с породившим его уникальным историческим и

географическим контекстом, а именно с традиций. Распадауры– оборотная сторона утраты традиции. Благодаря технической воспроизводимости архитектурные сооружения и картинные галереи оказываются приближенными к массе. Репродукция функционирует по логике, для самого оригинала недоступной. Однако разрыв с традицией, имеющей пространственно-временные признаки, по сути дела, означает разрыв с культом, а соответственно, и с утратой искусства его культовой или ритуальной функции, сопровождающей искусство на протяжении веков и являющейся одной из его главных функций. Такой разрыв особенно очевиден в фотографии и кино, возникающих уже в секулярной культуре, утверждающей разрыв искусства с культом. Тем не менее, учитывая закономерности секулярной культуры, фотография и кино все еще пытаются сохранять ауру, пусть и в измененных, т. е. секулярных, формах, или компенсировать ее в тех случаях, когда ее сохранить невозможно. Это особенно заметно в дагерротипии, т. е. в фотографии. Здесь ритуальная функция еще имеет место, отвечая потребности сохранять лица умерших близких и родных людей, вообще предков. Поэтому фотография хотя и способствует угасанию в искусстве сакрального, но, с другой стороны, она своими специфическими средствами старается ее сотворить на новой основе. Что касается кино, то радикальная утрата здесь ауры обернулась возникновением целого института, заменяющего ауру в ее классической форме компенсацией. Таким компенсаторным институтом оказался в кино институт звезд. Актер, который с помощью массовой публики трансформируется в звезду, наделяется сакральными и мифологическими коннотациями.

Последние создают контекст, смысл которого далеко превосходит семантические границы конкретного произведения. Однако, несмотря на необходимость сохранять связь с аурой даже в самых радикальных, т. е. технических, искусствах, тем не менее новые искусства уже не могут соответствовать классической эстетике, и их культовое значение, т. е. ритуальная функция, уступает экспозиционной сущности искусства, соответствующей эпохе массовления.

Смена ритуальной функции экспозиционной как ответ на процесс массовления искусства в современном мире касается в том числе и качественных изменений в его восприятии. Пожалуй, с наибольшей остротой это обстоятельство дает ощутить не столько сам В. Беньямин, сколько его великий соотечественник М. Хайдеггер, касающийся в работе усиления в современном искусстве его экспозиционной сущности. М. Хайдеггер точнее и глубже представляет процесс угасания ауры в связи с расширением выставочной ценности искусства, и под контекстом он понимает уже не просто пространственно-временные особенности бытия произведения, а его сакральный смысл. Чем больше угасает в искусстве его ритуальный смысл, тем очевидней становится развлекательная его функция, соответствующая в секулярной культуре массовым вкусам и потребностям. Так, если иметь в виду пластический комплекс искусств, то оптическая сторона этих искусств, столь разившаяся с эпохи Ренессанс, что так фундаментально

проанализировал Г. Вельфлин, уступает взрыву в современном искусстве феномена тактильности. Позднее этот тезис будет развивать в своих книгах М. Маклюен. Такова логика переломных исторических эпох с присущим им кризисом созерцания и устоявшихся оптических форм.

В такие эпохи классическая живопись утрачивает культивирование принципа созерцательности, что отличает эпохи ее шедевров и включается в процессы массового функционирования с присущим ему культивированием коллективного способа восприятия. С точки зрения этого последнего даже шедевры, созданные великими индивидуальностями, воспринимаются в соответствии с фольклорными стереотипами. Так изменение социальной среды функционирования искусства радикально изменяет и процесс его восприятия.

Однако сколь бы ни углублялся в культуре XX века процесс угасания ауры, история свидетельствует о стремлении искусства ее постоянно воссоздавать, пусть на новой основе. Но расхождение между художественным и сакральным, т. е. между искусством и религией, породило в культуре XX века парадоксальный феномен, который В. Беньямин констатирует. Его исследование заканчивается тезисом о политизации искусства в России и эстетизации политики в Германии. По сути дела, он говорит о воссоздании ауры искусства, его социального смысла, но уже не на религиозной, а на политической основе. Здесь, несомненно, есть смысл, ибо в тоталитарных государствах вместо сакрализации и ритуализации политики, что и стало точкой отправления для восстановления ауры искусства на новой основе.

I

(...) Производство искусства в принципе всегда поддавалось воспроизведению. То, что было создано людьми, всегда могло быть повторено другими. Подобным копированием занимались ученики для совершенствования мастерства, мастера — для более широкого распространения своих произведений, наконец третьи лица с целью наживы. По сравнению с этой деятельностью техническое репродуцирование произведения искусства представляет собой новое явление, которое, пусть и не непрерывно, а разделенными большими временными интервалами рывками, приобретает все большее историческое значение. Греки знали лишь два способа технического воспроизведения произведений искусства: **литье и штамповка**. Бронзовые статуи, терракотовые фигурки и монеты были единственными произведениями искусства, которые они могли тиражировать. Все прочие были уникальны и не поддавались техническому репродуцированию. С появлением гравюры на дереве впервые стала технически репродуцируема графика; прошло еще достаточно долгое время, прежде чем благодаря появлению книгопечатания то же самое стало возможно и для текстов. Те огромные изменения, которые вызвало в литературе книгопечатание, то есть техническая возможность воспроизведения текста, известны. Однако они составляют лишь один частный, хотя и особенно важный случай того явления, которое

рассматривается здесь во всемирно-историческом масштабе. К гравюре на дереве в течение средних веков добавляются гравюра резцом на меди и офорт, а в начале девятнадцатого века — литография.

С появлением литографии репродукционная техника поднимается на принципиально новую ступень. Гораздо более простой способ перевода рисунка на камень, отличающий литографию от вырезания изображения на дереве или его травления на металлической пластинке, впервые дал графике возможность выходить на рынок не только достаточно большими тиражами (как до того), но и ежедневно варьируя изображение. Благодаря литографии графика смогла стать иллюстративной спутницей повседневных событий. Она начала идти в ногу с типографской техникой. В этом отношении литографию уже несколько десятилетий спустя обошла фотография. Фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу. Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рисует рука, процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью. Кинооператор фиксирует во время съемок в студии события с той же скоростью, с которой говорит актер. Если литография несла в себе потенциальную возможность иллюстрированной газеты, то появление фотографии означало возможность звукового кино. К решению задачи технического звуковоспроизведения приступили в конце прошлого века. Эти сходящиеся усилия позволили прогнозировать ситуацию, которую Валери охарактеризовал фразой: «Подобно тому как вода, газ и электричество, повинувшись почти незаметному движению руки, приходят издалека в наш дом, чтобы служить нам, так и зрительные и звуковые образы будут доставляться нам, появляясь и исчезая по велению незначительного движения, почти что знака» 1. На рубеже XIX и XX веков средства технической репродукции достигли уровня, находясь на котором они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности. Для изучения достигнутого уровня нет ничего плодотворнее анализа того, каким образом два характерных для него явления — художественная репродукция и киноискусство — оказывают обратное воздействие на искусство в его традиционной форме.

II

Даже в самой совершенной репродукции отсутствует один момент: здесь и сейчас произведения искусства — его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании. Сюда включаются как изменения, которые с течением времени претерпевала его физическая структура, так и смена имущественных отношений, в которые оно оказывалось вовлеченным. Следы физических изменений можно обнаружить только с помощью химического или физического анализа, который не может быть применен к репродукции; что же касается следов

второго рода, то они являются предметом традиции, в изучении которой за исходную точку следует принимать место нахождения оригинала.

Здесь и сейчас оригинала определяют понятие его подлинности. Химический анализ патины бронзовой скульптуры может быть полезен для определения ее подлинности; соответственно свидетельство, что определенная средневековая рукопись происходит из собрания пятнадцатого века, может быть полезно для определения ее подлинности. Все, что связано с подлинностью, недоступно технической — и, разумеется, не только технической — репродукции. Но если по отношению к ручной репродукции — которая квалифицируется в этом случае как подделка — подлинность сохраняет свой авторитет, то по отношению к технической репродукции этого не происходит. Причина тому двоякая. Во-первых, техническая репродукция оказывается более самостоятельной по отношению к оригиналу, чем ручная. Если речь идет, например, о фотографии, то она в состоянии высветить такие оптические аспекты оригинала, которые доступны только произвольно меняющему свое положение в пространстве объективу, но не человеческому глазу, или может с помощью определенных методов, таких как увеличение или ускоренная съемка, зафиксировать изображения, просто недоступные обычному взгляду. Это первое. И, к тому же, — и это во-вторых — она может перенести подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала недоступную. Прежде всего она позволяет оригиналу сделать движение навстречу публике, будь то в виде фотографии, будь то в виде грампластинки. Собор покидает площадь, на которой он находится, чтобы попасть в кабинет ценителя искусства; хоровое произведение, прозвучавшее в зале или под открытым небом, можно прослушать в комнате.

Обстоятельства, в которые может быть помещена техническая репродукция произведения искусства, даже если и не затрагивают во всем остальном качества произведения — в любом случае они обесценивают его здесь и сейчас. Хотя это касается не только произведений искусства, но и, например, пейзажа, проплывающего в кино перед глазами зрителя, однако в предмете искусства этот процесс поражает его наиболее чувствительную сердцевину, ничего похожего по уязвимости у природных предметов нет. Это его подлинность. Подлинность какой-либо вещи — это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности.

Поскольку первое составляет основу второго, то в репродукции, где материальный возраст становится неуловимым, поколебленной оказывается и историческая ценность. И хотя затронута только она, поколебленным оказывается и авторитет вещи. То, что при этом исчезает, может быть суммировано с помощью понятия ауры: в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А

позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей — потрясение самой традиции, представляющее обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления. Они находятся в теснейшей связи с массовыми движениями наших дней.

Их наиболее могущественным представителем является кино. Его общественное значение даже и в его наиболее позитивном проявлении, и именно в нем, не мыслимо без этой деструктивной, вызывающей катарсис составляющей: ликвидации традиционной ценности в составе культурного наследия. Это явление наиболее очевидно в больших исторических фильмах. Оно все больше расширяет свою сферу. И когда Абель Ганс в 1927 году с энтузиазмом восклицал: «Шекспир, Рембрандт, Бетховен будут снимать кино...

Все легенды, все мифологии, все религиозные деятели да и все религии... ждут экранного воскрешения, и герои нетерпеливо толпятся у дверей»², он — очевидно, сам того не сознавая, — приглашал к массовой ликвидации.

III

В течение значительных исторических временных периодов вместе с общим образом жизни человеческой общности меняется также и чувственное восприятие человека. Способ и образ организации чувственного восприятия человека — средства, которыми оно обеспечивается — обусловлены не только природными, но и историческими факторами. Эпоха великого переселения народов, в которую возникла позднеримская художественная индустрия и миниатюры венской книги Бытия, породила не только иное, нежели в античности, искусство, но и иное восприятие. Ученым венской школы Риглю и Викхофу, сдвинувшим махину классической традиции, под которой было погребено это искусство, впервые пришла в голову мысль воссоздать по нему структуру восприятия человека того времени. Как ни велико было значение их исследований, ограниченность их заключалась в том, что ученые посчитали достаточным выявить формальные черты, характерные для восприятия в позднеримскую эпоху. Они не пытались — и, возможно, не могли считать это возможным — показать общественные преобразования, которые нашли выражение в этом изменении восприятия. Что же касается современности, то здесь условия для подобного открытия более благоприятны. И если изменения в способах восприятия, свидетелями которых мы являемся, могут быть поняты как распад ауры, то существует возможность выявления общественных условий этого процесса.

Было бы полезно проиллюстрировать предложенное выше для исторических объектов понятие ауры с помощью понятия ауры природных объектов. Эту ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего послеполуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, под сенью которой проходит отдых, — это значит вдыхать ауру этих гор,

этой ветви. С помощью этой картины нетрудно увидеть социальную обусловленность проходящего в наше время распада ауры. В основе его два обстоятельства, оба связанные со все возрастающим значением масс в современной жизни. А именно: страстное стремление «приблизить» к себе вещи как в пространственном, так и человеческом отношении так же характерно для современных масс, как и тенденция преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции.

Изо дня в день проявляется неодолимая потребность овладения предметом в непосредственной близости через его образ, точнее — отображение, репродукцию. При этом репродукция в том виде, в каком ее можно встретить в иллюстрированном журнале или кинохронике, совершенно очевидно отличается от картины. Уникальность и постоянство спаяны в картине так же тесно, как мимолетность и повторимость в репродукции.

Освобождение предмета от его оболочки, разрушение ауры — характерная черта восприятия, чей «вкус к однотипному в мире» усилился настолько, что оно с помощью репродукции выжимает эту однотипность даже из уникальных явлений. Так в области наглядного восприятия находит отражение то, что в области теории проявляется как усиливающееся значение статистики. Ориентация реальности на массы и масс на реальность — процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично.

Единственность произведения искусства тождественна его впаянности в непрерывность традиции. В то же время сама эта традиция — явление вполне живое и чрезвычайно подвижное. Например, античная статуя Венеры существовала для греков, для которых она была предметом поклонения, в ином традиционном контексте, чем для средневековых клерикалов, которые видели в ней ужасного идола. Что было в равной степени значимо и для тех, и для других, так это ее единственность, иначе говоря: ее аура.

Первоначальный способ помещения произведения искусства в традиционный контекст нашел выражение в культе. Древнейшие произведения искусства возникли, как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному. Решающим значением обладает обстоятельство, что этот вызывающий ауру образ существования произведения искусства никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения.

Иными словами: уникальная ценность «подлинного» произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение. Эта основа может быть многократно опосредована, однако и в самых профанных формах служения красоте она проглядывает как секуляризованный ритуал. Профанный культ служения прекрасному, возникший в эпоху Возрождения и просуществовавший три столетия, со всей очевидностью открыл, испытав по истечении этого срока первые серьезные потрясения, свои ритуальные основания. А именно, когда с появлением первого действительно революционного репродуцирующего средства, фотографии (одновременно с возникновением социализма)

искусство начинает ощущать приближение кризиса, который столетие спустя становится совершенно очевидным, оно в качестве ответной реакции выдвигает учение о *l'art pour l'art*, представляющее собой теологию искусства. Из него затем вышла прямо-таки негативная теология в образе идеи «чистого» искусства, отвергающей не только всякую социальную функцию, но и всякую зависимость от какой бы то ни было материальной основы. (В поэзии этой позиции первым достиг Малларме.) Выявить эти связи для рассмотрения произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости совершенно необходимо. Поскольку они подготавливают к пониманию положения, имеющего решающий характер: техническая репродуцируемость произведения искусства впервые в мировой истории освобождает его от паразитарного существования на ритуале.

Репродуцированное произведение искусства во все большей мере становится репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость. Например, с фотонегатива можно сделать множество отпечатков; вопрос о подлинном отпечатке не имеет смысла. Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразуется вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая.

V

В восприятии произведений искусства возможны различные акценты, среди которых выделяются два полюса. Один из этих акцентов приходится на произведение искусства, другой — на его экспозиционную ценность. Деятельность художника начинается с произведений, состоящих на службе культа. Для этих произведений, как можно предположить, важнее, чтобы они имелись в наличии, чем то, чтобы их видели. Лось, которого человек каменного века изображал на стенах своей пещеры, был магическим инструментом. Хотя он и доступен для взора его соплеменников, однако в первую очередь он предназначен для духов. Культовая ценность как таковая прямо-таки принуждает, как это представляется сегодня, скрывать произведение искусства: некоторые статуи античных божеств находились в святилище и были доступны только жрецу, некоторые изображения богородицы остаются почти весь год занавешенными, некоторые скульптурные изображения средневековых соборов не видны наблюдателю, находящемуся на земле.

С высвобождением отдельных видов художественной практики из лона ритуала растут возможности выставлять ее результаты на публике. Экспозиционные возможности портретного бюста, который можно располагать в разных местах, гораздо больше, чем у статуи божества, которая должна находиться внутри храма. Экспозиционные возможности станковой живописи больше, чем у мозаики и фрески, которые ей предшествовали. И если экспозиционные возможности мессы в принципе не ниже, чем у симфонии, то все же симфония возникла в тот момент, когда ее экспозиционные возможности представлялись более перспективными, чем у мессы.

С появлением различных методов технической репродукции произведения искусства его экспозиционные возможности выросли в таком огромном объеме, что количественный сдвиг в балансе его полюсов переходит, как в первобытную эпоху, в качественное изменение его природы. Подобно тому как в первобытную эпоху произведение искусства из-за абсолютного преобладания его культовой функции было в первую очередь инструментом магии, который лишь позднее был, так сказать, опознан как произведение искусства, так и сегодня произведение искусства становится, из-за абсолютного преобладания его экспозиционной ценности, новым явлением с совершенно новыми функциями, из которых воспринимаемая нашим сознанием, эстетическая, выделяется как та, что впоследствии может быть признана сопутствующей. Во всяком случае ясно, что в настоящее время фотография, а затем кино дают наиболее значимые сведения для понимания ситуации.

VI

С появлением фотографии экспозиционное значение начинает теснить культовое значение по всей линии. Однако культовое значение не сдается без боя. Оно закрепляется на последнем рубеже, которым оказывается человеческое лицо. Совершенно не случайно портрет занимает центральное место в ранней фотографии. Культовая функция изображения находит свое последнее прибежище в культе памяти об отсутствующих или умерших близких. В схваченном на лету выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе. Именно в этом заключается их меланхоличная и ни с чем не сравнимая прелесть.

Там же, где человек уходит с фотографии, экспозиционная функция впервые пересиливает культовую. Этот процесс зафиксировал Атже, в чем и заключается уникальное значение этого фотографа, запечатлевшего на своих снимках безлюдные парижские улицы рубежа веков. С полным правом о нем говорили, что он снимал их, словно место преступления. Ведь и место преступления безлюдно. Его снимают ради улики. У Атже фотографические снимки начинают превращаться в доказательства, представляемые на процессе истории. В этом заключается их скрытое политическое значение. Они уже требуют восприятия в определенном смысле.

Свободно скользящий созерцающий взгляд здесь неуместен. Они выводят зрителя из равновесия; он чувствует: к ним нужно найти определенный подход. Указатели — как его найти — тут же выставляют ему иллюстрированы егазеты. Верные или ошибочные — все равно. В них впервые стали обязательными тексты к фотографиям.

И ясно, что характер их совершенно иной, чем у названий картин. Директивы, которые получает от надписей к фотографиям в иллюстрированном издании тот, кто их рассматривает, принимают вскоре еще более точный и императивный характер в кино, где восприятие каждого кадра предопределяется последовательностью всех предыдущих.

VII

Спор, который вели на протяжении девятнадцатого века живопись и фотография об эстетической ценности своих произведений, производит сегодня впечатление путанного и уводящего от сути дела. Это, однако, не отрицает его значения, скорее подчеркивает его. В действительности этот спор был выражением всемирно-исторического переворота, что, однако, не осознавала ни одна из сторон. В то время как эпоха технической воспроизводимости лишила искусство его культового основания, навсегда развеялась иллюзия его автономии. Однако изменение функции искусства, которое тем самым было задано, выпало из поля зрения столетия. Да и двадцатому столетию, пережившему развитие кино, оно долго не давалось.

Если до того впустую потратили немало умственных сил, пытаясь решить вопрос, является ли фотография искусством — не спросив себя прежде: не изменился ли с изобретением фотографии и весь характер искусства, — то вскоре теоретики кино подхватили ту же поспешно вызванную дилемму. Однако трудности, которые создала для традиционной эстетики фотография, были детской забавой по сравнению с теми, что приготовило ей кино. Отсюда слепая насильственность, характерная для зарождающейся теории кино. Так, Абель Ганс сравнивает кино с иероглифами: «И вот мы снова оказались, в результате чрезвычайно странного возвращения к тому, что уже однажды было, на уровне самовыражения древних египтян... Язык изображений еще не достиг своей зрелости, потому что наши глаза еще не привыкли к нему. Нет еще достаточного уважения, достаточного культового почтения к тому, что он высказывает»³. Или слова Северин-Марса: «Какому из искусств была уготована мечта... которая могла бы быть так поэтична и реальна одновременно! С этой точки зрения кино является ни с чем не сравнимым средством выражения, находится в атмосфере которого достойны лишь лица самого благородного образа мыслей в наиболее таинственные моменты их наивысшего совершенства»⁴. А Александр Арну прямо завершает свою фантазию о немом кино вопросом: «Не сводятся ли все смелые описания, которыми мы воспользовались, к дефиниции молитвы?»⁵ Чрезвычайно поучительно наблюдать, как стремление записать кино в «искусство» вынуждает этих теоретиков с несравненной бесцеремонностью приписывать ему культовые элементы. И это при том, что в то время, когда публиковались эти рассуждения, уже существовали такие фильмы, как «Парижанка» и «Золотая лихорадка». Это не мешает Абелью Гансу пользоваться сравнением с иероглифами, а Северин-Марс говорит о кино так, как можно было бы говорить о картинах Фра Анжелико. Характерно, что еще и сегодня особенно реакционные авторы ведут поиски значения кино в том же направлении, и если не прямо в сакральном, то по крайней мере в сверхъестественном. Верфель констатирует по поводу экранизации «Сна в летнюю ночь» Рейнхардтом, что до сих пор стерильное копирование внешнего мира с улицами, помещениями, вокзалами, ресторанами, автомобилями и пляжами как раз и было несомненным препятствием на пути кино в царство искусства. «Кино еще не уловило свое-

го истинного смысла, своих возможностей... Они заключаются в его уникальной способности выражать волшебное, чудесное, сверхъестественное естественными средствами и с несравненной убедительностью»⁶.

VIII

Художественное мастерство сценического актера доносит до публики сам актер собственной персоной; в то же время художественное мастерство киноактера доносит до публики соответствующая аппаратура. Следствие этого двоякое. Аппаратура, представляющая публике игру киноактера, не обязана фиксировать эту игру во всей ее полноте. Под руководством оператора она постоянно оценивает игру актера. Последовательность оценочных взглядов, созданная монтажером из полученного материала, образует готовый смонтированный фильм. Он включает определенное количество движений, которые должны быть опознаны как движения камеры — не говоря уже об особых ее положениях, как, например, крупный план. Таким образом, действия киноактера проходят через ряд оптических тестов. Это первое следствие того обстоятельства, что работа актера в кино опосредуется аппаратурой. Второе следствие обусловлено тем, что киноактер, поскольку он не сам осуществляет контакт с публикой, теряет имеющуюся у театрального актера возможность изменять игру в зависимости от реакции публики. Публика же из-за этого оказывается в положении эксперта, которому никак не мешает личный контакт с актером. Публика вживается в актера, лишь вживаясь в кинокамеру. То есть она встает на позицию камеры: она оценивает, тестирует. Это не та позиция, для которой значимы культовые ценности.

XII

Техническая воспроизводимость произведения искусства изменяет отношение масс к искусству. Из наиболее консервативного, например по отношению к Пикассо, оно превращается в самое прогрессивное, например по отношению к Чаплину. Для прогрессивного отношения характерно при этом тесное сплетение зрительского удовольствия, сопереживания с позицией экспертной оценки. Такое сплетение представляет собой важный социальный симптом. Чем сильнее утрата социального значения какого-либо искусства, тем больше — как это ясно на примере живописи — расходятся в публике критическая и гедонистическая установка. Привычное потребляется без всякой критики, действительно новое критикуется с отвращением. В кино критическая и гедонистическая установка совпадают. При этом решающим является следующее обстоятельство: в кино как нигде более реакция отдельного человека — сумма этих реакций составляет массовую реакцию публики — оказывается с самого начала обусловленной непосредственно предстоящим перерастанием в массовую реакцию. А проявление этой реакции оказывается одновременно ее самоконтролем. И в этом случае сравнение с живописью оказывается полезным. Картина всегда несла в себе подчеркнутое требование рассмотрения одними ли только несколькими зрителями.

Одновременное созерцание картин массовой публикой, появляющееся в девятнадцатом веке, -ранний симптом кризиса живописи, вызванный отнюдь не только одной фотографией, а относительно независимо от нее претензией произведения искусства на массовое признание.

Дело как раз в том, что живопись не в состоянии предложить предмет одновременного коллективного восприятия, как это было с древних времен с архитектурой, как это когда-то было с эпосом, а в наше время происходит с кино. И хотя это обстоятельство в принципе не дает особых оснований для выводов относительно социальной роли живописи, однако в настоящий момент оно оказывается серьезным тягчающим обстоятельством, так как живопись в силу особых обстоятельств и в определенном смысле вопреки своей природе вынуждена к прямому взаимодействию с массами. В средневековых церквях и монастырях и при дворе монархов до конца восемнадцатого века коллективное восприятие живописи происходило не одновременно, а постепенно, оно было опосредовано иерархическими структурами. Когда ситуация меняется, выявляется особый конфликт, в который живопись оказывается вовлеченной из-за технической репродуцируемости картины. И хотя через галереи и салоны была предпринята попытка представить ее массам, однако при этом отсутствовал путь, следуя которому массы могли бы организовать и контролировать себя для такого восприятия. Следовательно, та же публика, которая прогрессивным образом реагирует на гротескный фильм, с необходимостью превращается в реакционную перед картинами сюрреалистов.

XIII

Характерные черты кино заключаются не только в том, каким человек предстает перед кинокамерой, но и в том, каким представляет он себе с ее помощью окружающий мир. Взгляд на психологию актерского творчества открыл тестирующие возможности киноаппаратуры. Взгляд на психоанализ показывает ее с другой стороны. Кино действительно обогатило наш мир сознательного восприятия методами, которые могут быть проиллюстрированы методами теории Фрейда. Полвека назад оговорка в беседе оставалась скорее всего незамеченной. Возможность открыть с ее помощью глубинную перспективу в беседе, которая до того казалась одноплановой, была скорее исключением. После появления «Психопатологии обыденной жизни» положение изменилось. Эта работа выделила и сделала предметом анализа вещи, которые до того оставались незамеченными в общем потоке впечатлений. Кино вызвало во всем спектре оптического восприятия, а теперь и акустического, сходное углубление апперцепции. Не более как обратной стороной этого обстоятельства оказывается тот факт, что создаваемое кино изображение поддается более точному и гораздо более многоаспектному анализу, чем изображение на картине и представление на сцене. По сравнению с живописью это несравненно более точная характеристика ситуации, благодаря чему киноизображение поддается более детальному анализу. В сравнении со сценическим представлением углубление анализа обусловлено большей возможностью вычленения отде-

льных элементов. Это обстоятельство способствует — и в этом его главное значение — взаимному проникновению искусства и науки.

И в самом деле, трудно сказать о действии, которое может быть точно — подобно мускулу на теле — вычленено из определенной ситуации, чем оно больше завораживает: артистическим блеском или же возможностью научной интерпретации. Одна из наиболее революционных функций кино будет состоять в том, что оно позволит увидеть тождество художественного и научного использования фотографии, которые до того по большей части существовали раздельно.

С одной стороны кино своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных нам реквизитов, исследованием банальных ситуаций под гениальным руководством объектива умножает понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием, с другой стороны оно приходит к тому, что обеспечивает нам огромное и неожиданное свободное поле деятельности!

Наши пивные и городские улицы, наши конторы и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно замкнули нас в своем пространстве. Но тут пришло кино и взорвало этот каземат динамитом десятых долей секунд, и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие по гудам его обломков. Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки — время. И подобно тому как фотоувеличение не просто делает более ясным то, что «и так» можно разглядеть, а, напротив, вскрывает совершенно новые структуры организации материи, точно так же и ускоренная съемка показывает не только известные мотивы движения, но и открывает в этих знакомых движениях совершенно незнакомые, «производящие впечатление замедления быстрых движений, а движений, своеобразно скользящих, парящих, неземных». 7 В результате становится очевидным, что природа, открываемая камере — другая, чем та, что открывается глазу. Другая прежде всего потому, что место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство. И если вполне обычно, что в нашем сознании, пусть в самых грубых чертах, есть представление о человеческой походке, то сознанию определено ничего не известно о позе, занимаемой людьми в какую-либо долю секунды его шага. Пусть нам в общем знакомо движение, которым мы берем зажигалку или ложку, но мы едва ли что-нибудь знаем о том, что, собственно, происходит при этом между рукой и металлом, не говоря уже о том, что действие может варьироваться в зависимости от нашего состояния. Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъемами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение. Она открыла нам область визуально-бессознательного, подобно тому как психоанализ — область инстинктивно-бессознательного.

С древнейших времен одной из важнейших задач искусства было порождение потребности, для полного удовлетворения которой время еще не пришло. В истории каждой формы искусства есть критические моменты, когда она стремится к эффектам, которые без особых затруднений могут быть достигнуты лишь при изменении технического стандарта, т. е. в новой форме искусства. Возникающие подобным образом, в особенности в так называемые периоды декаданса, экстравагантные и неудобоваримые проявления искусства в действительности берут свое начало из его богатейшего исторического энергетического центра. Последним скопищем подобных варваризмов был дадаизм. Лишь сейчас становится ясным его движущее начало: дадаизм пытался достичь с помощью живописи (или литературы) эффекты, которые сегодня публика ищет в кино.

Каждое принципиально новое, пионерское действие, рождающее потребность, заходит слишком далеко. Дадаизм делает это в той степени, что жертвует рыночными ценностями, которые свойственны кино в столь высокой мере, ради более значимых целеполаганий — которые он, разумеется, не осознает так, как это описано здесь. Возможности меркантильного использования своих произведений дадаисты придавали гораздо меньшее значение, чем исключению возможности использовать их как предмет благоговейного созерцания. Не в последнюю очередь они пытались достичь этого исключения за счет принципиального лишения материала искусства возвышенности. Их стихотворения — это «словесный салат», содержащий непристойные выражения и всякий словесный мусор, какой только можно вообразить. Не лучше и их картины, в которые они вставляли пуговицы и проездные билеты.

Чего они достигали этими средствами, так это беспощадного уничтожения ауры творения, выжигая с помощью творческих методов на произведениях клеймо репродукции. Картина Арпа или стихотворение Аугуста Штрамма не дают, подобно картине Дерена или стихотворению Рильке, времени на то, чтобы собраться и прийти к какому-то мнению. В противоположность созерцательности, ставшей при вырождении буржуазии школой асоциального поведения, возникает развлечение как разновидность социального поведения.

Проявления дадаизма в искусстве и в самом деле были сильным развлечением, поскольку превращали произведение искусства в центр скандала. Оно должно было соответствовать прежде всего одному требованию: вызывать общественное раздражение. Из манящей оптической иллюзии или убедительного звукового образа произведение искусства превратилось у дадаистов в снаряд. Оно поражает зрителя. Оно приобрело тактильные свойства. Тем самым оно способствовало возникновению потребности в кино, развлекательная стихия которого в первую очередь также носит тактильный характер, а именно основывается на смене места действия и точки съемки, которые рывками обрушиваются на зрителя. Можно сравнить полотно экрана, на котором демонстрируется фильм, с полотном живописного изображения. Живописное полотно приглашает

зрителя к созерцанию; передним зритель может предаться сменяющим друг друга ассоциациям.

Перед кинокадром это невозможно. Едва он охватил его взглядом, как тот уже изменился. Он не поддается фиксации. Дюамель, ненавидящий кино и ничего не понявший в его значении, но кое-что в его структуре, характеризует это обстоятельство так: «Я больше не могу думать о том, о чем хочу. Место моих мыслей заняли движущиеся образы»⁸. Действительно, цепь ассоциаций зрителя этих образов тут же прерывается их изменением. На этом основывается шоковое воздействие кино, которое, как и всякое шоковое воздействие, требует для преодоления еще более высокой степени присутствия духа. В силу своей технической структуры кино высвободило физическое шоковое воздействие, которое дадаизм еще словно упаковывал в моральное, из этой обертки.

XV

Массы — это матрица, из которой в настоящий момент всякое привычное отношение к произведениям искусства выходит перерожденным. Количество перешло в качество: очень значительное приращение массы участников привело к изменению способа участия. Не следует смущаться тем, что первоначально это участие предстает в несколько дискредитированном образе. Однако было немало тех, кто страстно следовал именно этой внешней стороне предмета. Наиболее радикальным среди них был Дюамель. В чем он прежде всего упрекает кино, так это в форме участия, которое оно пробуждает в массах. Он называет кино «временепрепровождением для илотов, развлечением для необразованных, жалких, изнуренных трудом созданий, снедаемых заботами... зрелищем, не требующим никакой концентрации, не предполагающим никаких умственных способностей... не зажигающим в сердцах никакого света и не пробуждающим никаких других надежд кроме смешной надежды однажды стать «звездой» в Лос Анджелесе»⁹. Как видно, это в сущности старая жалоба, что массы ищут развлечения, в то время как искусство требует от зрителя концентрации. Это общее место. Следует однако проверить, можно ли на него опираться в изучении кино. — Тут требуется более пристальный взгляд. Развлечение и концентрация составляют противоположность, позволяющую сформулировать следующее положение: тот, кто концентрируется на произведении искусства, погружается в него; он входит в это произведение, подобно художнику-герою китайской легенды, созерцающему свое законченное произведение. В свою очередь развлекающиеся массы, напротив, погружают произведение искусства в себя. Наиболее очевидна в этом отношении архитектура. Она с давних времен представляла прототип произведения искусства, восприятие которого не требует концентрации и происходит в коллективных формах. Законы ее восприятия наиболее поучительны.

Архитектура сопровождает человечество с древнейших времен. Многие формы искусства возникли и ушли в небытие. Трагедия возникает у греков и исчезает вместе с ними, возрождаясь столетия спустя только в своих

«правилах». Эпос, истоки которого находятся в юности народов, угасает в Европе с концом Ренессанса. Станковая живопись была порождением Средневековья, и ничто не гарантирует ей постоянного существования. Однако потребность человека в помещении непрестанна. Зодчество никогда не прерывалось. Его история продолжительнее любого другого искусства, и осознание его воздействия значимо для каждой попытки понять отношение масс к производству искусства.

Архитектура воспринимается двояким образом: через использование и восприятие. Или, точнее говоря: тактильно и оптически. Для такого восприятия не существует понятия, если представлять его себе по образцу концентрированного, собранного восприятия, которое характерно, например, для туристов, рассматривающих знаменитые сооружения. Дело в том, что в тактильной области отсутствует эквивалент того, чем в области оптической является созерцание. Тактильное восприятие проходит не столько через внимание, сколько через привычку. По отношению к архитектуре она в значительной степени определяет даже оптическое восприятие. Ведь и оно в своей основе осуществляется гораздо больше походя, а не как напряженное всматривание. Однако это выработанное архитектурой восприятие в определенных условиях приобретает каноническое значение. Ибо задачи, которые ставят перед человеческим восприятием переломные исторические эпохи, вообще не могут быть решены на пути чистой оптики, то есть созерцания. С ними можно справиться постепенно, опираясь на тактильное восприятие, через привыкание.

Привыкнуть может и несобранный. Более того: способность решения некоторых задач в расслабленном состоянии как раз и доказывает, что их решение стало привычкой. Развлекательное, расслабляющее искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия. Поскольку единичный человек вообще-то испытывает искушение избегать подобных задач, искусство будет выхватывать сложнейшие и важнейшие из них там, где оно может мобилизовать массы. Сегодня оно делает это в кино. Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино. Своим шоковым воздействием кино отвечает этой форме восприятия. Кино вытесняет культовое значение не только тем, что помещает публику в оценивающую позицию, но тем, что эта оценивающая позиция в кино не требует внимания. Публика оказывается экзаменатором, но рассеянным.

(Перевод С.А. Ромашко)

Примечания

1. Paul Valery. *Pieces sur l'art*. Paris. P. 105 («La conquete de l'ubiquite»).
2. Abel Gance. *Le temps de l'image est venue*, in: *L'art cinematographique* II. Paris, 1927. P. 94–96.
3. Abel Gance, I. с. P. 100–101.
4. cit. Abel Gance, I. с. P. 100.
5. Alexandre Arnoux: *Cinema*. Paris, 1929. P. 28.

6. Franz Werfel. Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. „Neues Wiener Journal«, cit. Lu, 15 novembre 1935.
7. Rudolf Arnheim. Film als Kunst. Berlin, 1932. S. 138.
8. Georges Dulamel. Scenes de la vie future. 2e ed., Paris, 1930. P. 52.
9. Dulamel. S. 58. __