

ФИЛОСОФСКИЙ ПОЕДИНОК

ХОСЕ
ОРТЕГА-И-ГАССЕТ

УХОДЯЩИЙ
АРОМАТ
КУЛЬТУРЫ



ЭСТЕТИКА
РАСПАДА

МОРИС
БЛАНШО

ФИЛОСОФСКИЙ ПОЕДИНОК

Хосе Ортега-и-Гассет
Морис Бланшо
Уходящий аромат
культуры. Эстетика распада
Серия «Философский поединок»

Busya

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=43373451

*Х. Ортега-и-Гассет, М. Бланшо "Уходящий аромат культуры.
Эстетика распада": Родина; Москва; 2019
ISBN 978-5-907149-61-8*

Аннотация

Как писал испанский философ, социолог и эссеист Хосе Ортега-и-Гассет, «от культуры в современном мире остался лишь легкий аромат, – уходящий и уже трудноуловимый». Цивилизация, основанная на потреблении и эгоистическом гедонизме, порождает деградацию общественных и культурных идеалов, вырождение искусства. В то же время Гассет пытается найти особую эстетику распада, которую он видит в модерне. Эту тему продолжает Морис Бланшо, французский писатель, мыслитель-эссеист, пытаясь найти антитезу массовой культуре.

Произведения Гассета и Бланшо отличаются не только философской глубиной и содержательностью, но и прекрасным

литературным стилем, что всегда привлекало к ним читательский интерес.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

Содержание

Предисловие	5
Хосе Ортега-и-Гасет	13
Дегуманизация искусства	13
Непопулярность нового искусства	13
Художественное искусство	19
Немного феноменологии	27
Начинается дегуманизация искусства	34
Призыв к пониманию	39
Конец ознакомительного фрагмента.	41

Х. Ортега-и- Гассет, М. Бланшо Уходящий аромат культуры Эстетика распада

Предисловие

«Поразмыслите над тем, что значит любить искусство или родину: это значит ни на одно мгновение не сомневаться в их праве на существование; это значит осознавать и ежесекундно подтверждать их право на существование. Не так, впрочем, как это делает судья, знающий законы, приговоры которого поэтому бесстрастны, а так, чтобы оправдательный приговор был одновременно и поиском и итогом» – эти слова великого мыслителя XX века Хосе Ортеги-и-Гассета могли бы стать девизом всего его творчества.

Ортега жил в переломную эпоху развития цивилизации, когда научно-технический прогресс достиг невиданных ранее высот, и вместе с тем подверглись самой основательной ревизии все предыдущие достижения человечества в области культуры. Глобализация политических процессов привела к пренебрежению национальными особенностями отдель-

ных стран; утверждение потребительских норм жизни стало причиной деградации общественных идеалов, вызвало подмену высоких этических мотивов поведения человека низменными эгоистическими инстинктами. Искусство потеряло свое облагораживающее значение, впервые за всю свою историю утратило сакральный смысл и превратилось в одну из форм делового предпринимательства, направленного на удовлетворение спроса унифицированного потребителя. Почти все ценности прежнего общества, выработанные на протяжении многих веков, были отброшены и подвергнуты осмеянию.

Ортега-и-Гассет отчетливо осознавал «сущностную противоречивость цивилизации», которая, «будучи творением человеческого гения... оказалась его ошибкой, стала дорогой, ведущей в никуда». Как следствие этой ошибки, Ортега отмечал растущую озлобленность и тревожность в людях, оказавшихся на распутье исторического пути: «Мы видим городских жителей, одолеваемых треволнениями, которые рождаются из повседневности их существования, – неудовлетворенными амбициями, чувством постоянной лишенности чего-то, отсутствием уверенности в себе, мучительными переживаниями безысходности. Случайно ли, что они глядят друг на друга злыми глазами...»

Он снова и снова возвращается к теме ошибочного пути развития цивилизации, пишет о последствиях отказа от лучших традиций предыдущих поколений: «Радикальнейший

отрыв прошлого от настоящего есть факт, который суммарно характеризует наше время, возбуждая при этом смутное подозрение, что именно он повинен в каком-то особенном чувстве тревоги, переживаемом нами в эти годы. Неожиданно мы ощутили себя еще более одинокими на нашей земле; мертвые умерли не в шутку, а всерьез и окончательно, и больше они ничем не смогут помочь нам. Улетучились последние остатки духа преемственности, традиции. Модели, нормы и правила нам больше не служат. Мы принуждены решать свои проблемы без активной помощи прошлого, в абсолютном актуализме, будь то проблемы искусства, науки или политики».

В своих философских разработках Ортега-и-Гассет так или иначе касался всех этих проблем, в том числе много внимания он уделял и вопросам эстетики. Он очень точно подметил черты деградации культуры, – вот что Ортега говорил, в частности, об упадке литературы: «Художественное творчество перестало быть насущной потребностью, расцветом сил, избытком высоких устремлений, бастионом духа и превратилось в заурядное, благоприобретенное, признанное обществом ремесло; писать стали ради привлечения читателей... Стали писать, чтобы заработать, зарабатывали тем больше, чем большее число сограждан читало написанное. Сочинитель достигал этого, льстя большинству читателей, «служа им идеалом», для них привлекательным; но ведь и сам писатель был создан публикой. И служение литературе

стало необременительным, общедоступным».

Категорически отвергая бессмыслицу и бессодержательность в современном ему искусстве, он в то же время пытался понять сущность творческих поисков модернизма и выделить в нем положительные начала. «Наиболее чуткие молодые люди... неожиданно для себя открыли, что традиционное искусство их совсем не интересует, более того, оно с неизбежностью их отталкивает. С этими молодыми людьми можно сделать одно из двух: расстрелять их или попробовать понять. Я решительным образом предпочел вторую возможность», – писал Ортега.

В новом искусстве его прежде всего привлекало то, что не укладывалось в рамки массовой культуры, бросало ей вызов, не потакало вкусам и запросам тщательно воспитываемого этой культурой «типичного потребителя». Одним из главных орудий модернизма в борьбе с пошлостью и безвкусицей массовой культуры Ортега-и-Гассет считал иронию: «Новое искусство высмеивает само искусство. И, пожалуйста, слыша это, не горячитесь, если вы хотите еще в чем-то разобраться. Нигде искусство так явно не демонстрирует своего магического дара, как в этой насмешке над собой. Потому что в жесте самоуничижения оно как раз и остается искусством, и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф. Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество.

Все новое искусство будет понятным и приобретет определенную значительность, если его истолковать как опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире».

«Мальчишество», т. е. игра, по мнению Ортеги, является необходимой частью творческого процесса и человеческого существования в целом, ибо позволяет не только лучше познать мир, но и определить свою роль в этом мире. Творчество, основанное на игре, позволит человеку выйти из навязанных ему массовой культурой правил и создать новое возвышенное искусство.

Мечтая о возрождении культуры, Ортега написал, возможно, пророческие слова: «Могут сказать: новое искусство до сих пор не создало ничего такого, что стоило бы труда понимания; что же, я весьма близок к тому, чтобы так думать. Из новых произведений я стремился извлечь их интенцию как самое существенное в них, и меня не заботила ее реализация. Кто знает, что может вырасти из этого нарождающегося стиля! Чудесно уже то, за что теперь так рьяно взялись, – творить из ничего. Надеюсь, что позднее будут претендовать на меньшее и достигнут большего».

Темы, затронутые Гассетом, продолжает французский мыслитель Морис Бланшо. Он анализирует особенности литературного творчества в «эпоху распада», читательского

интереса, затрагивает тему пограничных состояний человеческой души, балансирующей между жизнью и смертью, между любовью и гибелью. Говоря о произведении литературы как о таковом, Бланшо отмечает, что «труд, созданный за счет одиночества и в среде одиночества, несет в себе взгляд на мир, интересующий всех, а также внутреннее суждение о других произведениях, о проблемах эпохи; становится причастным к тому, чем пренебрегает, враждебным тому, от чего отнекивается, – и безразличие его лицемерно смешивается с общей пристрастностью».

Примечательно, что ни один писатель, по мнению Бланшо, не знает заранее, какой эффект произведет его литературное детище, но «стоит только книге, возникшей случайно, созданной в наплыве небрежности и скуки, лишенной ценности и значения, вдруг быть превращенной обстоятельствами в шедевр, – какой писатель тогда в глубине души не припишет себе эту славу и не увидит в ней свою заслугу, в этом даре судьбы – плод своих усилий, работу своего ума в чудесном согласии с эпохой?».

Бланшо, оценивая состояние общества, которое он называет «продажным», пишет, что в таком обществе «между людьми могут существовать коммерческие связи, но никак не подлинная общность, никак не взаимопонимание, превосходящее любое использование «порядочных» приемов, будь они сколь угодно необычными». Далее следует вполне логичный вывод: извращенные отношения между

людьми непременно предполагают и спрос на соответствующую «непорядочную» литературу. На примере одного из литературных произведений Бланшо показывает, какие странные чувства порождает в главном герое вид любимой женщины: «И еще две особенности делают ее более реальной, чем сама реальность: она – существо до крайности незащищенное, слабое, хрупкое; и тело ее, и лицо, в зримых чертах которого таится его незримая суть, – все это словно бы вызывает к убийству, к удушению, насилию, диким выходкам, грязной брани, разгулу скотских, смертоносных страстей». И далее: «Вам ведома лишь красота мертвых тел, во всем подобных вам самим. И вдруг вы замечаете разницу между красотой мертвецов и красотой находящегося перед вами существа, столь хрупкого, что вы одним мизинцем можете раздавить все его царственное величие. И вы осознате, что здесь, в этом существе, вызревает болезнь смерти, что раскрывшаяся перед вами форма возвещает вам об этой болезни».

От таких чувств, – от любви, вызывающей желание убийства, от созерцания живой красоты, ассоциирующейся с заключенной в ней «болезнью смерти», – остается уже только один шаг до безумия, до маниакальных наклонностей. Бланшо прекрасно отображает это в следующем отрывке, в котором говорится о выборе, определяющем суть современного мира: «Если разум, власть мысли, исключает безумие как самую невозможность, то разве мысль, в сущности ставшая для себя безвластной властью, ставящая под сомнение свое

тождество с единственной возможностью, не должна как-то отойти от себя самой и от посреднической и терпеливой работы к бездейтельному, нетерпеливому, безрезультатному и тщетному поиску? Не могла ли она подойти к тому возможному крайнему измерению, именуемому безумием, и, проходя мимо, впасть в него?»

Безумие одиночки, безумие индивидуума Бланшо проектирует на проблему существования различных «сообществ», что вполне справедливо, поскольку, по его словам «обособленное существо – это индивид, а индивид – всего лишь абстракция, экзистенция в том виде, в каком представляет ее себе дебильное сознание заурядного либерализма». Любой индивид, хочет он того или нет, подвержен влиянию «животного царства духа», господствующему в современном обществе.

М. Петров

Хосе Ортега-и-Гасет **Уходящий аромат культуры**

Дегуманизация искусства

Непопулярность нового искусства

Среди многих гениальных, хотя и не получивших должного развития идей великого француза Гюйо следует отметить его попытку изучать искусство с социологической точки зрения. Сначала может показаться, что подобная затея бесплодна. Рассматривать искусство со стороны социального эффекта – это как бы разговор не по существу дела, что-то вроде попытки изучать человека по его тени. Социальная сторона искусства на первый взгляд вещь настолько внешняя, случайная, столь далекая от эстетического существа, что неясно, как, начав с нее, можно проникнуть внутрь стиля. Гюйо, конечно, не извлек из своей гениальной попытки «лучшего сока». Краткость жизни и трагическая скоропостижная смерть помешали его вдохновению отстояться, чтобы, освободившись от всего тривиального и поверхностного, оно могло бы дерзать в сфере глубинного и существенно-

го. Можно сказать, что из его книги «Искусство с социологической точки зрения» осуществилось только название, все остальное еще должно быть написано.

Живая сила социологии искусства открылась мне неожиданно, когда несколько лет назад довелось писать о новой музыкальной эпохе, начавшейся с Дебюсси. Я стремился определить с возможно большей точностью разницу в стиле новой и традиционной музыки. Проблема моя была чисто эстетическая, и тем не менее я нашел, что наиболее короткий путь к ее разрешению – это изучение феномена сугубо социологического, а именно непопулярности новой музыки. Сегодня я хотел бы высказаться в общем, предварительном плане, имея в виду все искусства, которые сохраняют еще в Европе какую-то жизненность: наряду с новой музыкой – новую живопись, новую поэзию, новый театр. Воистину поразительно и таинственно то тесное внутреннее единство, которое каждая историческая эпоха сохраняет во всех своих проявлениях. Единое вдохновение, один и тот же жизненный стиль пульсируют в искусствах, столь несходных между собою. Не отдавая себе в том отчета, молодой музыкант стремится воспроизвести в звуках в точности те же самые эстетические ценности, что и художник, поэт и драматург – его современники. И эта общность художественного чувства поневоле должна привести к одинаковым социологическим последствиям. В самом деле, непопулярности новой музыки соответствует такая же непопулярность и остальных муз. Все

молодое искусство непопулярно – и не случайно, но в силу его внутренней судьбы.

Мне могут возразить, что всякий только что появившийся стиль переживает «период карантина», и напомнить баталию вокруг «Эрнани»¹, а также и другие распри, начавшиеся на заре романтизма. И все-таки непопулярность нового искусства – явление совершенно иной природы. Полезно видеть разницу между тем, что непопулярно, и тем, что не народно.

Стиль, который вводит нечто новое, в течение какого-то времени просто не успевает стать народным; он непопулярен, но также и не ненароден. Вторжение романтизма, на которое можно сослаться в качестве примера, как социологический феномен совершенно противоположно тому, что являет искусство сегодня. Романтизму весьма скоро удалось завоевать «народ», никогда не воспринимавший старое классическое искусство как свое. Враг, с которым романтизму пришлось сражаться, представлял собой как раз избранное меньшинство, закостеневшее в архаических «старорежимных» формах поэзии. С тех пор как изобрели книгопечатание, романтические произведения стали первыми, получившими большие тиражи. Романтизм был народным стилем *par excellence*².

¹ «Эрнани» – пьеса Виктора Гюго, премьера которой в феврале 1830 г., в самый канун революции, послужила сигналом для «битвы романтиков с классиками», завершившейся победой романтизма.

² По преимуществу (*фр.*).

Первенец демократии, он был баловнем толпы. Напротив, новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно не народно по самому своему существу; более того, оно антинародно. Любая вещь, рожденная им, автоматически вызывает в публике курьезный социологический эффект. Публика разделяется на две части; одна часть, меньшая, состоит из людей, настроенных благосклонно; другая, гораздо большая, бесчисленная, держится враждебно. (Оставим в стороне капризную породу «снобов».) Значит, произведения искусства действуют подобно социальной силе, которая создает две антагонистические группы, разделяет бесформенную массу на два различных стана людей.

По какому же признаку различаются эти две касты? Каждое произведение искусства вызывает расхождения: одним нравится, другим – нет; одним нравится меньше, другим – больше. У такого разделения неорганический характер, оно непринципиально. Слепая прихоть нашего индивидуального вкуса может поместить нас и среди тех и среди других. Но в случае нового искусства размежевание это происходит на уровне более глубоком, чем прихоти нашего индивидуального вкуса. Дело здесь не в том, что большинству публики не нравится новая вещь, а меньшинству – нравится. Дело в том, что большинство, масса, просто не понимает ее. Старые хрычи, которые присутствовали на представлении «Эрнани», весьма хорошо понимали драму Виктора Гюго, и

именно потому что понимали, драма не нравилась им. Верные определенному типу эстетического восприятия, они испытывали отвращение к новым художественным ценностям, которые предлагал им романтик.

«С социологической точки зрения» для нового искусства, как мне думается, характерно именно то, что оно делит публику на два класса людей: тех, которые его понимают, и тех, которые не способны его понять. Как будто существуют две разновидности рода человеческого, из которых одна обладает неким органом восприятия, а другая его лишена. Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое: новое искусство обращается к особо одаренному меньшинству. Отсюда – раздражение в массе. Когда кому-то не нравится произведение искусства именно поскольку оно понятно, этот человек чувствует свое «превосходство» над ним, и тогда раздражению нет места. Но когда вещь не нравится потому, что не все понятно, человек ощущает себя униженным, начинает смутно подозревать свою несостоятельность, неполноценность, которую стремится компенсировать возмущенным, яростным самоутверждением перед лицом произведения. Едва появившись на свет, молодое искусство заставляет доброго буржуа чувствовать себя именно таким образом: добрый буржуа, существо, неспособное к восприятию тайн искусства, слеп и глух к любой бескорыстной красоте. И это не может пройти без последствий после сотни лет всеобщего заискивания пе-

ред массой и возвеличивания «народа». Привыкшая во всем господствовать, теперь масса почувствовала себя оскорбленной этим новым искусством в своих человеческих «правах», ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта. Повсюду, где появляются юные музы, масса преследует их.

В течение полутора веков «народ», масса претендовали на то, чтобы представлять «все общество». Музыка Стравинского или драма Пиранделло производят социологический эффект, заставляющий задуматься над этим и постараться понять, что же такое «народ», не является ли он просто одним из элементов социальной структуры, косной материей исторического процесса, второстепенным компонентом бытия. Со своей стороны новое искусство содействует тому, чтобы «лучшие» познавали самих себя, узнавали друг друга среди серой толпы и учились понимать свое предназначение: быть в меньшинстве и сражаться с большинством.

Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начнет складываться, как должно, в два ордена, или ранга – орден людей выдающихся и орден людей заурядных. Все недуги Европы будут исцелены и устранены благодаря этому новому спасительному разделению. Неопределенная общность, бесформенное, хаотическое, лишенное внутреннего строя объединение без какого-либо направляющего начала – то, что существовало на протяжении послед-

них полуторасти лет, – не может существовать далее. Под поверхностью всей современной жизни кроется глубочайшая и возмутительнейшая неправда – ложный постулат реального равенства людей. В общении с людьми на каждом шагу убеждаешься в противоположном, ибо каждый этот шаг оказывается прискорбным промахом.

Когда вопрос о неравенстве людей поднимается в политике, то при виде разгоревшихся страстей приходит в голову, что вряд ли уже наступил благоприятный момент для его постановки. К счастью, единство духа времени, о котором я говорил выше, позволяет спокойно, со всей ясностью констатировать в зарождающемся искусстве нашей эпохи те же самые симптомы и те же предвестия моральной реформы, которые в политике омрачены низменными страстями.

Евангелист пишет: «Nolite fieri sicut aquus et mulus quibus non est intellectus» – «Не будьте как конь, как лошак несмысленный». Масса брыкается и не понимает. Попробуем поступать наоборот. Извлечем из молодого искусства его сущностный принцип и посмотрим, в каком глубинном смысле оно непопулярно.

Художественное искусство

Если новое искусство понятно не всем, это значит, что средства его не являются общечеловеческими. Искусство предназначено не для всех людей вообще, а только для очень

немногочисленной категории людей, которые, быть может, и не значительнее других, но явно не похожи на других.

Прежде всего, есть одна вещь, которую полезно уточнить. Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например театральная постановка, «нравится» ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как если бы они были реальными, происходили в жизни. И зритель говорит, что пьеса «хорошая», когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зрителя привлекут только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми в известном смысле ему было бы интересно жить. Пейзаж покажется ему «милым», если он достаточно привлекателен как место для прогулки.

Это означает, что для большей части людей эстетическое наслаждение не отличается в принципе от тех переживаний, которые сопутствуют их повседневной жизни. Отличие — только в незначительных, второстепенных деталях: это эстетическое переживание, пожалуй, не так утилитарно, более насыщено и не влечет за собой каких-либо обременительных последствий. Но в конечном счете предмет, объект, на

который направлено искусство, а вместе с тем и прочие его черты, для большинства людей суть те же самые, что и в каждодневном существовании, — люди и людские страсти. И искусством назовут они ту совокупность средств, которыми достигается этот их контакт со всем, что есть интересного в человеческом бытии. Такие зрители смогут допустить чистые художественные формы, ирреальность, фантазию только в той мере, в какой эти формы не нарушают их привычного восприятия человеческих образов и судеб. Как только эти собственно эстетические элементы начинают преобладать и публика не узнает привычной для нее истории Хуана и Марии,³ она сбита с толку и не знает уже, как быть дальше с пьесой, книгой или картиной. И это понятно: им неведомо иное отношение к предметам, нежели практическое, то есть такое, которое вынуждает нас к переживанию и активному вмешательству в мир предметов. Произведение искусства, не побуждающее к такому вмешательству, оставляет их безучастными.

В этом пункте нужна полная ясность. Скажем сразу, что радоваться или сострадать человеческим судьбам, о которых повествует нам произведение искусства, есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения. Более того, в произведении искусства эта озабоченность собственно человеческим принципиально несовместима со строго эс-

³ Русский эквивалент — «про Ивана да Марью», то есть история, описывающая бытовые реалии повседневного существования.

тетическим удовольствием.

Речь идет, в сущности, об оптической проблеме. Чтобы видеть предмет, нужно известным образом приспособить наш зрительный аппарат. Если зрительная настройка неадекватна предмету, мы не увидим его или увидим расплывчатым. Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет – это сад и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем менее оно заметно. Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что остается от него, – это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло – это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации.

Соответственно тот, кто в произведении искусства ищет переживаний за судьбу Хуана и Марии или Тристана и Изольды и приспособливает свое духовное восприятие именно к этому, не увидит художественного произведения как такового, горе Тристана есть горе только Тристана и, стало быть, может волновать только в той мере, в какой мы принимаем его за реальность. Но все дело в том, что художествен-

ное творение является таковым лишь в той степени, в какой оно не реально. Только при одном условии мы можем наслаждаться Тициановым портретом Карла V, изображенного верхом на лошади: мы не должны смотреть на Карла V как на действительную, живую личность – вместо этого мы должны видеть только портрет, ирреальный образ, вымысел. Человек, изображенный на портрете, и сам портрет – вещи совершенно разные: или мы интересуемся одним, или другим. В первом случае мы «живем вместе» с Карлом V; во втором «созерцаем» художественное произведение как таковое.

Однако большинство людей не может приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, то есть ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства: вместо этого люди проходят мимо – или сквозь – не задерживаясь, предпочитая со всей страстью ухватиться за человеческую реальность, которая трепещет в произведении. Если им предложат оставить свою добычу и обратить внимание на само произведение искусства, они скажут, что не видят там ничего, поскольку и в самом деле не видят столь привычного им человеческого материала – ведь перед ними чистая художественность, чистая потенция.

На протяжении XIX века художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму строго эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия. Здесь следует заметить, что в основном искусство прошлого столетия

было, так или иначе, реалистическим. Реалистом были Бетховен и Вангер. Шатобриан – такой же реалист, как и Золя. Романтизм и натурализм, если посмотреть на них с высоты сегодняшнего дня, сближаются друг с другом, обнаруживая общие реалистические корни.

Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе не обязательно быть чувствительными к неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой восприимчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни. Вспомним, что во все времена, когда существовали два различных типа искусства, одно для меньшинства, другое для большинства. [Например, в Средние века. В соответствии с бинарной структурой общества, разделенного на два социальных слоя – знатных и плебеев, – существовало благородное искусство, которое было «условным», «идеалистическим», то есть художественным, и народное – реалистическое и сатирическое искусство], последнее всегда было реалистическим.

Не будем спорить сейчас, возможно ли чистое искусство. Очень вероятно, что и нет; но ход мысли, который приведет нас к подобному отрицанию, будет весьма длинным и слож-

ным. Поэтому лучше оставим эту тему в покое, тем более что, по существу, она не относится к тому, о чем мы сейчас говорим. Даже если чистое искусство и невозможно, нет сомнения в том, что возможна естественная тенденция к его очищению. Тенденция эта приведет к прогрессивному вытеснению элементов «человеческого, слишком человеческого», которые преобладали в романтической и натуралистической художественной продукции. И в ходе этого процесса наступает такой момент, когда «человеческое» содержание произведения станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса.

Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса – тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство – это чисто художественное искусство.

Я не собираюсь сейчас превозносить эту новую установку и тем более – поносить приемы, которыми пользовался прошлый век. Я ограничусь тем, что отмечу их особенности, как это делает зоолог с двумя отдаленными друг от друга видами фауны. Новое искусство – это универсальный фактор. Вот уже двадцать лет⁴ из двух сменяющихся поколений наи-

⁴ «Дегуманизация искусства» написана в 1925 году.

более чуткие молодые люди в Париже, в Берлине, в Лондоне, в Нью-Йорке, Риме, Мадриде неожиданно для себя открыли, что традиционное искусство их совсем не интересует, более того, оно с неизбежностью их отталкивает. С этими молодыми людьми можно сделать одно из двух: расстрелять их или попробовать понять. Я решительным образом предпочел вторую возможность. И вскоре я заметил, что в них зарождается новое восприятие искусства, новое художественное чувство, характеризующееся совершенной чистотой, строгостью и рациональностью. Далекое от того, чтобы быть причудой, это чувство являет собой неизбежный и плодотворный результат всего предыдущего художественного развития. Нечто капризное, необоснованное и в конечном счете бессмысленное заключается, напротив, именно в попытках сопротивляться новому стилю и упорно цепляться за формы уже архаические, бессильные и бесплодные. В искусстве, как и в морали, должное не зависит от нашего произвола; остается подчиниться тому императиву, который диктует нам эпоха. В покорности такому велению времени – единственная для индивида возможность устоять; он потерпит поражение, если будет упрямо изготавливать еще одну оперу в вагнеровском стиле или натуралистический роман.

В искусстве любое повторение бессмысленно. Каждый исторически возникающий стиль может породить определенное число различных форм в пределах одного общего типа. Но проходит время, и некогда великолепный родник исся-

кает. Это произошло, например, с романтически-натуралистическим романом и драмой. Наивное заблуждение полагать, что бесплодность обоих жанров в наши дни проистекает от отсутствия талантов. Просто наступила такая ситуация, что все возможные комбинации внутри этих жанров исчерпаны. Поэтому можно считать удачей, что одновременно с подобным оскудением нарождается новое восприятие, способствующее расцвету новых талантов.

Анализируя новый стиль, можно заметить в нем определенные взаимосвязанные тенденции, а именно: 1) тенденцию к дегуманизации искусства; 2) тенденцию избегать живых форм; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство как игру, и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тенденцию избегать всякой фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство, наконец; 7) искусство, согласно мнению молодых художников, безусловно чуждо какой-либо трансценденции.

Обрисуем кратко каждую из этих черт нового искусства.

Немного феноменологии

Умирает знаменитый человек. У его постели жена. Врач считает пульс умирающего. В глубине комнаты два других человека: газетчик, которого к этому смертному ложу привел долг службы, и художник, который оказался здесь слу-

чайно. Супруга, врач, газетчик и художник присутствуют при одном и том же событии. Однако это одно и то же событие – агония человека – для каждого из этих людей видится со своей точки зрения. И эти точки зрения столь различны, что едва ли у них есть что-нибудь общее. Разница между тем, как воспринимает происходящее убитая горем женщина и художник, бесстрастно наблюдающий эту сцену, такова, что, они, можно сказать, присутствуют при двух совершенно различных событиях.

Выходит, стало быть, что одна и та же реальность, рассматриваемая с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга реальностей. И приходится задаваться вопросом: какая же из этих многочисленных реальностей истинная, подлинная? Любое наше суждение будет произвольным. Наше предпочтение той или другой реальности может основываться только на личном вкусе. Все эти реальности равноценны, каждая подлинна с соответствующей точки зрения.

Единственное, что мы можем сделать, – это классифицировать точки зрения и выбрать среди них ту, которая покажется нам более достоверной или более близкой. Так мы придем к пониманию, хотя и не сулящему нам абсолютной истины, но по крайней мере практически удобному, упорядочивающему действительность.

Наиболее верное средство разграничить точки зрения четырех лиц, присутствующих при сцене смерти, – это сопоставить

ставить их по одному признаку, а именно рассмотреть ту духовную дистанцию, которая отделяет каждого из присутствующих от единого для всех события, то есть агонии больного. Для жены умирающего этой дистанции почти не существует, она минимальна.

Печальное событие так терзает сердце, так захватывает все существо, что она сливается с этим событием; образно говоря, жена включается в сцену, становясь частью ее. Чтобы увидеть событие в качестве созерцаемого объекта, необходимо отдалиться от него. Нужно, чтобы оно перестало задевать нас за живое. Жена присутствует при этой сцене не как свидетель, поскольку находится внутри нее; она не созерцает ее, но живет в ней.

Врач отстоит уже несколько дальше. Для него это – профессиональный случай. Он не переживает ситуацию с той мучительной и ослепляющей скорбью, которая переполняет душу несчастной женщины. Однако профессия обязывает со всей серьезностью отнестись к тому, что происходит; он несет определенную ответственность, и, быть может, на карту поставлен его престиж. Поэтому, хотя и менее бескорыстно и интимно, нежели женщина, он тоже принимает участие в происходящем и сцена захватывает его, втягивает в свое драматическое содержание, затрагивая если не сердце, то профессиональную сторону личности. Он тоже переживает это печальное событие, хотя переживания его исходят не из самого сердца, а из периферии чувств, связанных

с профессионализмом.

Встав теперь на точку зрения репортера, мы замечаем, что весьма удалились от скорбной ситуации. Мы отошли от нее настолько, что наши чувства потеряли с нею всякий контакт. Газетчик присутствует здесь, как и доктор, по долгу службы, а не в силу непосредственного и человеческого побуждения. Но если профессия врача обязывает вмешиваться в происходящее, профессия газетчика совершенно определенно предписывает не вмешиваться; репортер должен ограничиться наблюдением. Происходящее является для него, собственно говоря, просто сценой, отвлеченным зрелищем, которое он потом опишет на страницах своей газеты. Его чувства не участвуют в том, что происходит, дух не занят событием, находится вне его; он не живет происходящем, но созерцает его. Однако созерцает, озабоченный тем, как рассказать обо всем этом читателям. Он хотел бы заинтересовать, взволновать их и по возможности добиться того, чтобы подписчики зарыдали, как бы на минуту став родственниками умирающего. Еще в школе он узнал рецепт Горация: «*Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*».⁵

Послушный Горацию, газетчик пытается вызвать в своей душе сообразную случаю скорбь, чтобы потом пропитать ею свое сочинение. Таким образом, хотя он и не «живет» сценой, но «прикидывается» живущим ею.

⁵ ...И если слезы моей хочешь добиться, Должен ты сам горевать неподдельно! (Гораций. Искусство поэзии. Пер. Дмитриева).

Наконец, у художника, безучастного ко всему, одна забота – заглядывать «за кулисы». То, что здесь происходит, не затрагивает его; он, как говорится, где-то за сотни миль. Его позиция чисто созерцательная, и мало того, можно сказать, что происходящего он не созерцает во всей полноте; печальный внутренний смысл события остается за пределами его восприятия. Он уделяет внимание только внешнему – свету и тени, хроматическим нюансам. В лице художника мы имеем максимальную удаленность от события и минимальное участие в нем чувств.

Неизбежная пространственность данного анализа оправдана, если в результате нам удастся с определенной ясностью установить шкалу духовных дистанций между реальностью и нами. В этой шкале степень близости к нам того или иного события соответствует степени затронутости наших чувств этим событием, степень же отдаленности от него, напротив, указывает на степень нашей независимости от реального события; утверждая эту свободу, мы объективируем реальность, превращая ее в предмет чистого созерцания. Находясь в одной из крайних точек этой шкалы, мы имеем дело с определенными явлениями действительного мира – с людьми, вещами, ситуациями, – они суть «живая» реальность; наоборот, находясь в другой, мы получаем возможность воспринимать все как «созерцаемую» реальность.

Дойдя до этого момента, мы должны сделать одно важное для эстетики замечание, без которого нелегко проник-

нать в суть искусства – как нового, так и старого. Среди разнообразных аспектов реальности, соответствующих различным точкам зрения, существует один, из которого проистекают все остальные и который во всех остальных предполагается. Это аспект «живой» реальностью. Если бы не было никого, кто по-настоящему, обезумев от горя, переживал агонию умирающего, если, на худой конец, ею бы не был озабочен даже врач, читатели не восприняли бы патетических жестов газетчика, описавшего событие, или картины, на которой художник изобразил лежащего в постели человека, окруженного скорбными фигурами, – событие это осталось бы им непонятно.

То же самое можно сказать о любом другом объекте, будь то человек или вещь. Изначальная форма яблока – та, которой яблоко обладает в момент, когда мы намереваемся его съесть. Во всех остальных формах, которые оно может принять, – например, в той, какую ему придал художник 1600 года, скомбинировавший его с орнаментом в стиле барокко; либо в той, какую мы видим в натюрморте Сезанна; или в простой метафоре, где оно сравнивается с девичьей щечкой, – везде сохраняется в большей или меньшей степени этот первоначальный образ. Живопись, поэзия, лишенные «живых» форм, были бы невразумительны, то есть обратились бы в ничто, как ничего не могла бы передать речь, где каждое слово было бы лишено своего обычного значения.

Это означает, что в шкале реальностей своеобразное пер-

венство отводится «живой» реальности, которая обязывает нас оценить ее как «ту самую» реальность по преимуществу. Вместо «живой» реальности можно говорить о человеческой реальности. Художник, который бесстрастно наблюдает сцену смерти, выглядит «бесчеловечным». Поэтому скажем, что «человеческая» точка зрения – это та, стоя на которой мы «переживаем» ситуации, людей или предметы. И обратно, «человеческими», гуманизированными окажутся любые реальности – женщина, пейзаж, судьба, – когда они предстанут в перспективе, в которой они обыкновенно «переживаются».

Вот пример, все значение которого читатель уяснит позже. Помимо вещей мир состоит еще из наших идей. Мы употребляем их «по-человечески», когда при их посредстве мыслим о предметах; скажем, думая о Наполеоне, мы, само собой, имеем в виду великого человека, носящего это имя, и только. Напротив, психолог-теоретик, становясь на точку зрения неестественную, «без-человечную», мысленно отвлекается, отворачивается от Наполеона и, вглядываясь в свой внутренний мир, стремится проанализировать имеющуюся у него идею Наполеона как таковую. Речь идет, стало быть, о направлении зрения, противоположном тому, которому мы стихийно следуем в повседневной жизни. Идея здесь, вместо того чтобы быть инструментом, с помощью которого мы мыслим вещи, сама превращается в предмет и цель нашего мышления. Позднее мы увидим, какое неожиданное употребление делает из этого поворота к «без-человечному» но-

вое искусство.

Начинается дегуманизация искусства

С головокружительной быстротой новое искусство разделилось на множество направлений и разнообразных устремлений. Нет ничего более легкого, нежели подмечать различия между отдельными произведениями. Но подобное акцентирование различий и специфики ни к чему не приведет, если сначала не определить то общее, которое разнообразно, а порою и противоречиво утверждается во всех них. Еще старик Аристотель учил, что вещи различаются между собою в том, в чем они походят друг на друга, в том, что у них есть общего. Поскольку все тела обладают цветом, мы замечаем, что одни тела отличаются по цвету от других. Собственно говоря, виды – это специфика рода, и мы различаем их только тогда, когда можем увидеть в многообразии изменчивых форм их общий корень.

Отдельные направления нового искусства меня интересуют мало, и, за немногими исключениями, еще меньше меня интересует каждое произведение в отдельности. Да, впрочем, и мои оценки новой художественной продукции вовсе не обязательно должны кого-то интересовать. Авторы, ограничивающие свой пафос одобрением или неодобрением того или иного творения, не должны были бы вовсе братья за перо. Они не годятся для своей трудной профессии. Как го-

варивал Кларин о некоторых незадачливых драматургах, им лучше бы направить усилия на что-нибудь другое, например завести семью. – Уже есть? Пусть заведут другую.

Вот что важно: в мире существует бесспорный факт нового эстетического чувства. [Эта новая восприимчивость присуща не только творцам искусства, но также и публике. Если сказано, что новое искусство есть искусство для художников и понятное художникам, ясно, что речь идет не только о тех, кто его создает, но и о тех, кто способен воспринимать чисто художественные ценности.] При всей множественности нынешних направлений и индивидуальных творений это чувство воплощает общее, родовое начало, будучи их первоисточником. Небезынтересно разобраться в этом явлении. Пытаясь определить общеродовую и наиболее характерную черту нового творчества, я обнаруживаю тенденцию к дегуманизации искусства. Предыдущий раздел помогает уточнить эту формулу.

При сопоставлении полотна, написанного в новой манере, с другим, 1860 года, проще всего идти путем сравнения предметов, изображенных на том и другом, – скажем, человека, здания или горы. Скоро станет очевидным, что в 1860 году художник в первую очередь добивался, чтобы предметы на его картине сохраняли тот же облик и вид, что и вне картины, когда они составляют часть «живой», или «человеческой», реальности. Возможно, что художник 1860 года ставит нас перед лицом многих других эстетических проблем;

но тут важно одно: он начинал с того, что обеспечивал такое сходство. Человек, дом или гора узнаются здесь с первого взгляда – это наши старые знакомые. Напротив, узнать их на современной картине стоит усилий; зритель думает, что художнику, вероятно, не удалось добиться сходства. Картина 1860 года тоже может быть плохо написана, то есть между предметами, изображенными на картине, и теми же самыми предметами вне ее существует большая разница, заметное расхождение: И все же, сколь ни была бы велика дистанция между объектом и картиной, дистанция, которая свидетельствует об ошибках художника-традиционалиста, его промахи на пути к реальности равноценны той ошибке, из-за которой Орбанеха у Сервантеса должен был ориентировать своих зрителей словами: «Это петух».⁶ В новой картине наблюдается обратное: художник не ошибается и не случайно отклоняется от «натуры», от жизненно-человеческого, от сходства с ним, – отклонения указывают, что он избрал путь, противоположный тому, который приводит к «гуманизированному» объекту.

Далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит целью дерзко деформировать реальность, разбить ее челове-

⁶ «...Совсем, как Орбанеха, живописец из Убеды, который на вопрос о том, что он пишет, отвечал: «А что выйдет». Раз нарисовал он петуха – и так плохо и непохоже, что под ним было необходимо написать готическими буквами «се – петух» (см.: «Дон Кихот». Т. 2, гл. 3. Пер. под ред. В. А. Кржевского и А. А. Смирнова).

ческий аспект, дегуманизировать ее. С тем, что изображено на традиционных полотнах, мы могли бы мысленно сжить-ся. В Джоконду влюблялись многие англичане, а вот с вещами, изображенными на современных полотнах, невозможно ужиться: лишив их «живой» реальности, художник разрушил мосты и сжег корабли, которые могли бы перенести нас в наш обычный мир, вынуждая иметь дело с предметами, с которыми невозможно обходиться «по-человечески». Поэтому нам остается поскорее подыскать или симпровизировать иную форму взаимоотношений с вещами, совершенно отличную от нашей обычной жизни; мы должны найти, изобрести новый, небывалый тип поведения, который соответствовал бы столь непривычным изображениям. Эта новая жизнь, эта жизнь изобретенная предполагает упразднение жизни непосредственной, и она-то и есть художественное понимание и художественное наслаждение. Она не лишена чувств и страстей, но эти чувства и страсти, очевидно, принадлежат к иной психической флоре, чем та, которая присуща ландшафтам нашей первозданной «человеческой» жизни. Это вторичные эмоции; ультраобъекты. [Ультраизм, пожалуй, одно из наиболее подходящих обозначений для нового типа восприимчивости] пробуждают их в живущем внутри нас художнике. Это специфически эстетические чувства.

Могут сказать, что подобного результата всего проще достичь, полностью избавившись от «человеческих» форм – от

человека, здания, горы – и создав не похожее ни на что изображение. Но, во-первых, это нерационально. [Одна попытка была сделана в этом крайнем духе – некоторые работы Пикассо, но с поучительным неуспехом.] Быть может, даже в наиболее абстрактной линии орнамента скрыто пульсирует смутное воспоминание об определенных «природных» формах. Во-вторых, и это самое важное соображение, искусство, о котором мы говорим, «бесчеловечно» не только потому, что не включает в себе «человеческих» реалий, но и потому, что оно принципиально ориентировано на дегуманизацию. В бегстве от «человеческого» ему не столь важен термин *ad quem*, сколько термин *a que*,⁷ тот человеческий аспект, который оно разрушает. Дело не в том, чтобы нарисовать что-нибудь совсем непохожее на человека – дом или гору, – но в том, чтобы нарисовать человека, который как можно менее походил бы на человека; дом, который сохранил бы лишь безусловно необходимое для того, чтобы мы могли разгадать его метаморфозу; конус, который чудесным образом появился бы из того, что прежде было горной вершиной, подобно тому как змея выползает из старой кожи. Эстетическая радость для нового художника проистекает из этого триумфа над человеческим; поэтому надо конкретизировать победу и в каждом случае предьявлять удушенную жертву.

Толпа полагает, что это легко – оторваться от реальности, тогда как на самом деле это самая трудная вещь на свете.

⁷ К кому; от кого (*лат.*).

Легко произнести или нарисовать нечто начисто лишённое смысла, невразумительное, никчемное: достаточно пробор-мотать слова без всякой связи. [Эксперименты дадаистов.⁸ Подобные экстравагантные и неудачные попытки нового искусства с известной логикой вытекают из самой его природы. Это доказывает *ex abundantia*,⁹ что речь на самом деле идет о едином и созидательном движении] или провести наудачу несколько линий. Но создать нечто, что не копировало бы «натуры» и, однако, обладало бы определенным содержанием, – это предполагает дар более высокий. «Реальность» постоянно караулит художника, дабы помешать его бегству. Сколько хитрости предполагает гениальный побег! Нужно быть «Улиссом наоборот» – Улиссом, который освобождается от своей повседневной Пенелопы и плывет среди рифов навстречу чарам Цирцеи. Когда же при случае художнику удастся ускользнуть из-под вечного надзора – да не обидит нас его гордая поза, скупой жест святого Георгия с поверженным у ног драконом!

Призыв к пониманию

В произведениях искусства, предпочитавшегося в про-

⁸ Дадаизм – модернистское направление в литературе и искусстве Европы (главным образом Франции и Германии), утверждавшее алогизм как основу творческого процесса, провозглашавшее полную самостоятельность слова.

⁹ С лихвой (*лат.*).

шедшем столетии, всегда содержится ядро «живой» реальности, и как раз она выступает в качестве субстанции эстетического предмета. Именно этой реальностью занято искусство, которое свои операции над нею сводит порой к тому, чтобы отшлифовать это «человеческое» ядро, придать ему внешний лоск, блеск – украсить его. Для большинства людей такой строй произведения искусства представляется наиболее естественным, единственно возможным. Искусство – это отражение жизни, натура, увиденная сквозь индивидуальную призму, воплощение «человеческого» и т. д. и т. п. Однако ситуация такова, что молодые художники с не меньшей убежденностью придерживаются противоположного взгляда. Почему старики непременно должны быть сегодня правы, если завтрашний день сделает молодежь более правой, нежели стариков? Прежде всего, не стоит ни возмущаться, ни кричать. «Dove si srida non e vera scienza»,¹⁰

¹⁰ «Где окрик, там нет истинной науки» (*ит.*).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.