

УДК 7.01

**ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО
ОТ АНТИЧНОСТИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ:
ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ**

А. Г. Вяткина

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 2 февраля 2015 г.

Аннотация: *в статье рассматривается развитие теории высокого искусства от античности до наших дней, обнаруживаются ключевые этапы этого развития и их существенных черты. Особое внимание уделяется определению принципов высокого искусства, среди которых наибольший интерес представляет характерная для последнего форма изображения взаимодействия человека и мира. На основании проведенного анализа делается вывод о причинах кризиса высокого искусства в современности как в теории, так и в практике. Выделяются некоторые тенденции и стадии упадка высокого искусства.*

Ключевые слова: *высокое искусство, художественная форма, жанр искусства, античное искусство, классицизм, авангардизм.*

Abstract: *this article is devoted to the theory of high art from antiquity to the present; it searches for the main stages of this development and their essential lines. The article focuses on the search for the principles of high art, among which the most interesting is the study of the form of interactions between man and the world, which is characteristic for high art. On the basis of the analysis the conclusion about the reasons of crisis of the modern art, in its theory and practice, is formulated. The article considers some stages of decline of high art and some of their characteristics.*

Key words: *high art, an art form, a genre of art, the rise and fall of art, ancient art, classicism, avant-garde.*

Вопросы, каким должно быть высокое искусство сегодня, на какой почве произрастать и из каких источников питаться, относятся к числу дискуссионных тем, посвященных проблемам развития современной европейской культуры. Исследователи, анализируя результаты творческих исканий прошлого века в этом направлении, констатируют состояние кризиса данного вида искусства, блуждающего в попытках самоопределения, осознания своей роли в культуре, теряющегося в непонимании того, какое воздействие оно должно оказывать на человека, его мысли и переживания. Особенно уязвимым оно оказывается на фоне столь небывало пышного цветения массовой культуры. Как уже говорилось ранее, возможность решения данной проблемы менее всего видится на путях авангардистских новаций, резко порывающих с классическим высоким искусством, его целями, формой и содержанием. А значит, как

с его достижениями, так и с выдвинутыми перед художниками XX, а теперь уже и XXI в. совершенно новыми задачами и проблемами, имманентными логике развития высокой классики предшествующих столетий. Задачами, подступиться к которым, как показали художественные эксперименты прошлого столетия, о чем еще будет сказано ниже, оказалось не так-то просто. Но поскольку сама суть высокого искусства заключается в том, что оно находится на вершине духовных достижений своего времени, то разрыв со старой классической традицией естественно предполагает основание новой как более развитой, способной решать более сложные проблемы, и идейно-содержательного, и технического, и выразительного характера. Чтобы оправдать себя, приходящее на смену искусству должно суметь превзойти лучшие достижения прошлого, став вкладом в мировую культуру. Однако по завершении минувшего столетия становится очевидным, что ни рефлексивная деятельность в этом направлении, ни непосредственно творческая, экспериментальная работа не привели искусство XX в. к однозначным решениям и выводам. Кроме того, устойчивым становится скептическое настроение, что никакой прочной традиции в художественном творчестве сегодня не только не может, но и не должно быть, что множество разнонаправленных и в то же время равноценных течений – это единственная возможная действительность современного искусства, и, более того, что именно таковым оно и необходимо человеку XXI в. Утверждение этой равноценности и однопорядковости явлений художественного творчества само по себе снимает проблему дифференциации высокого и низкого искусства, делая попытки ее осмысления лишены всякого смысла. В свете сказанного особый интерес представляет ретроспективное обращение к тем периодам прошлого, когда высокое искусство обретало твердый фундамент, как в своем теоретическом обосновании, касающемся и его идейного содержания, так и элементов формальной организации, и элементов содержательного наполнения, и элементов формальной организации, так и непосредственно в самой художественной деятельности, воплощавшей на практике соответствующие концептуальные установки. В нашем случае это обращение несколько не претендует на полноту и всесторонность исследования, напротив, оно стремится выделить наиболее значимые ключевые этапы и переломные моменты, прежде всего, в теоретическом обосновании искомой проблемы. Как представляется, понимание успехов прошлого поможет пролить свет на причины неудач настоящего.

Некоторые особенности возникновения высокого искусства античности. Сама проблема высокого искусства возникает на пересечении областей философии и искусствознания (как теории и критики художественной деятельности). Поэтому вполне закономерно, что ее истоки обнаруживаются в духовных исканиях эпохи, которая собственно и стала колыбелью европейской философской и искусствоведческой мысли [1; 2]. И хотя в античности создание произведений искусства относилось к категории ремесленных работ, чем и объясняется то «презрительное отношение к деятельности художника, связанное с низменным ремеслом, с физическим трудом, недостойным свободнорожденного» [3, с. 11], это

вовсе не исключало способности тонко чувствовать, понимать искусство, в полной мере наслаждаться его высочайшими образцами. «...Искусство нашло в жителях Греции столь отзывчивую природу, такую мощную ширь и такие благоприятные условия, что, воплотившись в великолепные пластические формы, оно стало образцом для подражания всех прочих стран и веков» [4, с. 53]. Среди множества различных условий, способствовавших небывалому развитию искусства у древних греков, отмечается, в том числе, и особое положение художественного творчества по отношению к религиозно-мифологическому культу. Если в странах Древнего Востока это положение характеризовалось тотальным подчинением данного вида деятельности задачам религиозно-культового назначения, то здесь утверждается светская роль искусства, «лишь по форме часто носившего культовый характер». Это можно увидеть хотя бы на примере древнегреческой трагедии, выросшей из ритуальных обрядов, посвященных Дионису. Формально сохранив печать ритуально-религиозного действия, в своей сути она обретала самостоятельное и в подлинном смысле светское направление, претендуя, прежде всего, на общественное значение, воспитательную роль сограждан, раскрытие основных противоречий и проблем социального бытия. Конечно, «в большинстве случаев основные задачи общественной жизни отражались греками всё же косвенно – в образах, почерпнутых из мифов и сказаний. Правда, древними греками осознавались вполне отчетливо общественный смысл этих образов и их связь с важнейшими идеями современности» [5, с. 157]. Значимость независимого светского направления рассматриваемой области культуры становится наиболее явной в сравнении с древнеегипетским искусством. Поскольку художественная практика рассматривалась как имеющая ритуальный, священный смысл, важнейшее значение приобретало соблюдение установленного канона, строго предписывавшего технические приемы, правила изображения, отступление от которых практически не допускалось. В результате «целый ряд художественных принципов, возникших и сложившихся уже в раннеклассовом обществе Египта, в свою очередь стали каноническими для последующих периодов» [там же, с. 72]. Что же касается древнегреческого искусства, отсутствие строгого канона позволяло проявиться свободному мышлению творца, как в создании художественной формы, так и в выборе предмета изображения. При этом сама мифология выступала не в виде набора ограничительных принципов, но, напротив, как подлинный источник вдохновения, из которого черпались сюжеты для создания произведений. Она была скорее материалом, богатым поэтичными образами и идеями, той плодотворной почвой, которая могла по-разному обрабатываться и перерабатываться, становясь основой для творческого авторского замысла. Вспомним, например, «Орестею» Эсхила и соответствующую тетралогию Еврипида: те или иные части мифа об Оресте изменяются, выбрасываются, также добавляются новые сюжеты, призванные раскрыть собственное видение автора.

И вполне закономерно, что возможность не связанного однозначной меркой творчества, реализовывавшая себя в неустанном художествен-

ном экспериментировании, в образовании различных направлений и школ, породила широкое поле для дискуссий по самым разным вопросам искусства. Как отмечает С. И. Соболевский, «литературная критика у греков появилась с очень древнего времени. Соперничество в кружках поэтов способствовало обсуждению чужих произведений» [6, с. 222]. В данном контексте неизбежно возникало обращение к вопросу, что и на каких основаниях следует признавать лучшим, высшим в искусстве, а что соответственно относить к работам более низкого ранга. Рассмотрение данной проблемы мы встречаем в «Поэтике» Аристотеля, которая считается первым систематическим опытом теории художественной деятельности. Свое обоснование высшего и низшего искусства древнегреческий мыслитель строит на представлении о характерах и природных склонностях человеческой души: «...Поэзия, смотря по личным особенностям характера [поэта], распалась на разные отделы: именно поэты более серьезные воспроизводили прекрасные деяния, притом подобных же им людей, а более легкомысленные изображали действия людей негодных, сочиняя сперва насмешливые песни (ямбическим стихом. – А. В.), как другие сочиняли гимны и хвалебные песни. <...> Когда же появились трагедия и комедия, те, которые имели природное влечение к тому или другому роду поэзии, вместо ямбических стали комическими писателями, а вместо эпиков – трагиками, потому что последние формы поэтических произведений значительнее и в большем почете, чем первые» [7, с. 49–51]. Изображение «прекрасных деяний», совершаемых мужественными благородными характерами, должно быть, по мысли античного философа, содержанием «значительных» и «возвышенных» произведений, в частности, трагедии, которая обосновывается в «Поэтике» как высший вид искусства. Обобщая и систематизируя знания, достигнутые до него древнегреческой мыслью, Аристотель и в данном случае высказывал не только свою личную позицию по вопросам художественного творчества в целом и драматургии в частности, но выражал представления, бывшие основополагающими для «серьезного», высокого искусства того времени. Для их наилучшего понимания обратимся к тем дискуссиям, в творческой атмосфере которых они определялись и оттачивались, обретая, в конечном итоге, свою концептуальную законченность.

Художественные системы эсхилловской и еврипидовской трагедии. Принципы высокого искусства. Из немногих дошедших до нас литературных памятников особый интерес в этом отношении представляет комедия Аристофана «Лягушки». В ней изображается спор между Эсхилом и Еврипидом, представшими перед судом Диониса. Каждый из древнегреческих трагиков отстаивает свою художественную систему, критикуя представления оппонента по вопросам композиции, характера, слога, стиля, музыки, хора и т.д. Причем победа Эсхила в данном споре не есть только личное предпочтение выдающегося комедиографа. Она представляет собой позицию древнегреческой культуры в выборе высшей формы художественной деятельности, принципы которой, стоит отметить, стали законодательствующими не только для античности, но

и для последующих эпох, сделавших вклад в становление высокого искусства. На серьезном теоретическом уровне их фундаментальный пересмотр произошел только в XVIII в.

Попытаемся выделить эти принципы, ставшие основными и системообразующими для европейской традиции высокого искусства (хотя, как можно наблюдать, и не только европейской). Их определение и внимательное рассмотрение оказывается особенно важным в контексте исследования причин кризиса рассматриваемого вида искусства в пространстве современной культуры. Как мы увидим далее, эти принципы являются характеристическими для оценки состояния культурной жизни общества, через их призму представляется возможным рассмотреть существенные особенности господствующего в культуре мировоззрения, открывающего и, напротив, закрывающего некоторые направления реализации творческого потенциала, в том числе и в отношении высокого искусства. Что, в конечном счете, позволяет приблизиться к пониманию условий формирования последнего. В этом отношении отсутствие высокого искусства в культуре определенного общества, оказавшейся неспособной удовлетворить данным принципам, также показательны для ее характеристики, понимания ее духовного бытия и творческих возможностей.

Итак, начиная с античности, интересующий нас вид искусства стремился воплощать вершину духовных исканий своего времени прежде всего в осмыслении философских проблем, жизни и смерти, счастья и несчастья, человека и общества и многих других. Все эти темы становились сюжетами художественного представления древнегреческого искусства. В этом важном принципе можно обнаружить единство во взглядах рассматриваемых драматургов. Однако уже в следующем пункте обнаруживается принципиальное расхождение. Эсхил и Еврипид представляют две позиции на вопрос, каким образом необходимо изображать проблемы бытия и человека. А более конкретно: что в конечном итоге должно сделаться предметом художественного изображения – жизнь, какой мы ее видим в нашем реальном, повседневном существовании, в словоупотреблении Аристотеля, – правда, или же реальность, какой она должна быть, хотя и никогда не бывает в действительности, – правдоподобие. Победила позиция правдоподобия, выражаемая, в том числе, и Аристотелем. Но в чем суть этой позиции? Нам представляется возможным выделить в ней два момента. Первый заключается в том, что автор не лжет человеку в изображении явлений мира: жизнь на самом деле полна несчастьями, неотделима от гибели, потерь, фатальных неудач. И здесь художник не собирается приукрашивать действительность и давать зрителю успокоительную иллюзию, напротив, древнегреческий драматург сознательно нагнетает ситуацию, изображая бедствия исключительно порядка и разрушительной силы. И это первый момент правдоподобия – увеличивается масштаб происходящего. Второй же заключается в изображении характера, мужество и благородство которого способны противостоять самым ужасающим обстоятельствам, даже если

ценой противостояния оказывается жизнь героя. Говоря иначе, сознательно увеличивается масштаб человеческого. При этом, как указывает Аристотель, рисуя даже высокий характер, необходимо изображать героя, не лишенным присущих человеку недостатков, страстей, непоследовательности. Иначе опять-таки нарушается принцип правдоподобия: в абсолютно совершенном сверхгерое, титане, лишенном собственно человеческого, зрителю невозможно будет угадать себя и соответственно сочувствовать происходящему на сцене. Но в то же время художник должен «изображать людей красивее», представлять их «облагороженными». И Аристотель и Эсхил стоят на позиции идеализации героя: нужно показывать лучшего человека, хоть и обладающего страхами, внутренними борениями, но при этом способного побеждать свои слабости, становится выше себя и возникающих обстоятельств.

Продолжателем этой линии в искусстве является другой величайший трагик Греции, Софокл, поэтому в литературе можно встретить словосочетание эсхиловско-софокловская традиция. Итак, особенность данной традиции в отношении рассмотренного принципа заключается в том, что высокое искусство не отражает действительность, оно ее преобразует, облагораживает, наполняет величественными смыслами, придает событиям и людям небывалый и не бывающий в реальности размах и масштаб. В результате увеличивается значимость и ценность бытия как такового, – собственно высокое искусство и стремится к утверждению этой ценности.

Отсюда становится понятным, что такое художественное видение возможно не для всякого мировосприятия и не для всякого периода в развитии культуры. Уже в рамках самой античности возникает совершенно иная направленность, представленная, в частности, Еврипидом, который в противоположность принципам эсхиловско-софокловской художественной системы отстаивает точку зрения «правды», реалистически правдивого изображения действительности. Он в значительно меньшей степени применяет то увеличительное стекло, через призму которого события мира обретают грандиозный размах, а характеры героев потрясающее величие. Вернее сказать, сами стекла не изготовлены с расчетом на такое масштабное увеличение. Так, например, ему свойственно реалистичное описание быта своих персонажей: «...Он нередко опускается до мелочей домашней обстановки. «Я выводил на сцене, – говорит Еврипид, – домашнюю жизнь, которой мы живем, которая присуща нам». Вследствие этого его поэзия сделалась «низкою», в ней мысли «площадные»» [6, с. 225–226]. Именно такую оценку дает Аристофан творчеству драматурга. По сути, Еврипид был первым, кто подошел к драмам из обыденной жизни, и «хотя персонажи его по-прежнему боги и герои, но по характеру они уже мало отличаются от обыкновенных смертных» [там же, с. 232]. Аристофан видит унижение значительности трагедии в том, что в качестве героев своих произведений Еврипид выводит нищих, калек или душевнобольных людей. Такой подход комедиограф считает дешевым эффектом, рассчитанным произвести впечатление на публику,

пробудив в ней жалость и сострадание. Собственно Еврипида и рассматривают как драматурга, впервые обратившегося к проблеме рационального осмысления приемов воздействия на зрителя. Неудивительно, что с течением времени последний не смог ни подпасть под влияние этого древнегреческого трагика: если представители так называемой высокой классики, датируемой V в. до н. э., весьма критически относились к его творчеству, то уже в следующем веке произведения Еврипида получили признание и предпочтение перед эсхиловско-софокловской традицией. Относительно влияния Еврипида на пути развития трагедии прекрасно написал Ницше: «Тому, кто понял, из какого материала лепили прометеевские трагики до Еврипида своих героев и как далеко было от них намерение выводить на сцену точную маску действительности, будет безусловно ясна и отклоняющаяся в совершенно другую сторону тенденция Еврипида. Человек, живущий повседневной жизнью, проник при его посредстве со скамьи для зрителей на сцену; зеркало, отражавшее прежде лишь великие и смелые черты, стало теперь к услугам той кропотливой верности, которая добросовестно передает и неудачные линии природы» [8, с. 101]. В его драме актер более не изображает героя, поднявшегося над своими страстями, сообщающего величественное спокойствие души, невозмутимость высокого разума, это актер «с бьющимся сердцем, с волосами, вставшими дыбом» (Ницше). Существенные изменения Еврипид внес не только в изображение событий, характеров, но и в сам стиль повествования. И здесь мы подходим к анализу следующего принципа художественной формы высокого искусства, отцом которого стала Древняя Греция.

Эсхиловско-софокловская художественная система предполагала простоту, благородство и возвышенность стиля, который, несмотря на отмечаемую порой «тяжеловесность», «грубость слога» (Вольтер), в наибольшей степени соответствовал героической и гражданственной направленности образов, стремящихся передать впечатления величия, монументальности и в то же время естественности. Еврипид же делает акцент на такие свойства стиля, как «складность, округленность, привлекательность, приятность». С позиции господствовавшей тогда традиции данные особенности выглядели как вычурность, напыщенность, стремление к красивости. В творческой манере драматурга вместо простоты изложения диалогов и мыслей обращают внимание на склонность к сложным диалектическим рассуждениям, софистическим оборотам, которые воспринимаются Аристофаном как «хитросплетения изворотливых речей», уместные в философских трактатах, но непригодные для содержания трагических диалогов. Ведь искусство должно ни непосредственно философствовать о жизни, но изображать проблемы данного характера в образной форме. Вместе с тем красивость фраз и их построения сочеталась у Еврипида с употреблением просторечных слов, «площадных» выражений, что, по мысли Аристофана, вовсе не допустимо в трагедии, которая требует для возвышенных мыслей и поступков находить соответствующий стиль речи.

Еще одним важным различием между рассматриваемыми художественными системами является представление о назначении искусства в обществе. Эсхилово-софокловская трагедия ставит своей целью воспитательное влияние на людей в героическом и гражданственном духе, что, стоит заметить, вовсе не исключает, а скорее даже предполагает получение удовольствия от созерцания сценического действия, изображающего благородство образа мыслей и поведения. Однако, в первую очередь, на поэта смотрели как на «великого учителя, сообщающего все необходимые для жизни правила». Как можно судить на основании аристофановской интерпретации, формально Еврипид разделяет это назначение искусства, но в своей художественной практике от него отстывает: древнегреческий трагик стремился воздействовать на душу человека не столько в направлении ее нравственного формирования, но, в первую очередь, с целью произвести эмоциональное впечатление.

Высокая и поздняя классика древнегреческого искусства: от расцвета к упадку. Обобщим сказанное и соединим в одном высказывании главные принципы древнегреческой трагедии: основанное на «правдоподобии» изображение проблем философского содержания, образно раскрывающихся как противостояние трагического героя значительным, эпическим событиям, вступающим как причина страшных несчастий и гибели самого героя. Далее, благородство стиля изображения и общественная направленность искусства. Причем указанные принципы были значимыми не только для трагедии. Как свидетельствуют исследователи, изучающие изобразительное творчество Древней Греции, в период высокой классики они сделались основополагающими для всех видов искусства, в том числе для скульптуры, живописи. Как пишет Ницше, «эта простота эсхиловской пластики могла служить подготовкой искусства Фидия: ибо изобразительное искусство порой не успевало догонять прекрасную действительность» [9, с. 512]. В скульптуре «точкой отсчета» высокого искусства выступает Фидий. Причем и в буквальном смысле этих слов: его творчество знаменует в периодизации немецкого искусствоведа Винкельмана наступление периода «высокого стиля», пришедшего на смену «древнейшему стилю». «Древнейший стиль продолжался до эпохи Фидия; благодаря последнему, а также и современным ему художникам искусство достигло величия, и потому второй стиль можно назвать великим или высоким; в эпоху от Праксителя до Лисиппа и Апеллеса искусству была сообщена большая грация и привлекательность, и этот стиль можно было бы назвать прекрасным. Спустя некоторое время после этих художников и их учеников искусство начало клониться к упадку в произведениях подражателей предшествующей школы...» [10, с. 158]. Сходную периодизацию, и по отмечаемым этапам, и по их характеристике, мы находим у отечественного искусствоведа Ю. Д. Колпинского, выделяющего искусство гомеровской Греции, греческой архаики и греческой классики: ранней, высокой, поздней. И Колпинский и Винкельман отмечают такие особенности произведений высокой классики, или высокого стиля, как естественность и простота,

благородство выражения, «героическая величавость», нацеленность на изображение совершенного человека, невозмутимого в своих чувствах, обладающего «значительным и красноречивым спокойствием души» и высоким разумом. Вместе с тем называются и определенные недостатки данного стиля: некоторая жесткость, грубость и угловатость изображений.

Характерно и то, что по окончании времени высокой классики, с наступлением периода «прекрасного стиля» (Винкельман), или поздней классики (Колпинский), изобразительное искусство претерпело схожие изменения принципов художественной системы, что и выделяемые в драматургии в связи с именем Еврипида. Хотя, как отмечалось выше, он создавал свои произведения в V в. до н. э., однако подлинное признание его трагедия получила лишь по завершении периода высокого классического искусства. Сходство этих изменений обнаруживается, во-первых, в отдалении или вовсе в отказе от проблематики героического, возвышенного и в закономерном этому отказу перенесении образов в сферу обыденной, повседневной жизни, что мы можем наблюдать, в частности, в скульптурах Праксителя. Логичным следствием анализируемых изменений является отход от изображения идеального, гармонически развитого характера с его величественным и мудрым спокойствием души. Так, Лисипп «перестал рассматривать создание образа совершенного прекрасного человека как основную задачу искусства» [5, с. 243–244]. В противоположность этой цели искусство мастеров позднеклассического периода сосредоточило свое внимание на «раскрытии в образах искусства мира внутренних переживаний человека или бурной, беспокойной человеческой деятельности» [там же, с. 183]. Деятельности, в том или ином объеме проявляющейся в обыденной жизни каждого индивида. Так, герои Скопаса изображаются в чрезвычайном напряжении душевных сил: «Порыв страсти нарушает гармоническую ясность, свойственную высокой классике, но зато придает образам Скопаса огромную экспрессию, оттенок личного, страстного переживания» [там же, с. 236]. Вспомним, что подобные изменения произошли и в трагедии, вслед за Еврипидом отказавшейся от героики и обратившейся к изображению психических состояний обычных людей и ситуаций повседневного характера. И, во-вторых, происходит перенос акцента с внутреннего наполнения образа на его внешнюю сторону. Таким образом, первейшее внимание уделяется поиску идеально прекрасной формы, обладающей совершенством пропорций, чистотой линий, грациозностью и изяществом. Одновременно происходит обращение к деталям, в том числе костюма, обстановки, воссоздание которых прорабатывается с большой тщательностью, тогда как мастера V в. опускали элементы внешнего изображения, представлявшиеся несущественными для представления героического образа.

Однако обратим внимание на особенности формулировок в периодизации Винкельмана, давшего характеристику прекрасному стилю, который следует за этапом «высокого стиля». В то же время в процитированном выше высказывании утверждается, что «порыв страсти нару-

шает гармоническую ясность, свойственную высокой классике». Здесь закономерно возникает вопрос: разве гармония, простота, величественность и благородство не являются выражением прекрасного? Разве решающими для данного определения выступают именно такие качества, как абсолютное совершенство пропорций, изящество и грациозность? А если нет, в чем же смысл определения, данного Винкельманом периоду, следующему за «высоким стилем»? Для ответа на этот вопрос необходимо рассмотреть два вида красоты: красивое в собственном смысле этого слова, которое обычно является оценкой внешних, формальных сторон, соответствующих определенному предмету, и прекрасное. Последнее, как полагают некоторые эстетики, неотделимо от возвышенного, являющегося одновременно и содержательной, и эстетически-формальной характеристикой предмета. Таким образом, красота есть выражение внешнего совершенства предмета, тогда как определение прекрасного используется, когда посредством внешней формы удается раскрыть внутреннее содержание, выступающее как высший образец и абсолютная цель, даже если для этого потребуются нарушить идеальность самой формы, ее безупречную пропорциональность или гармоничность частей. Следуя данной логике, прекрасным можно назвать стиль именно высокой классики, а следующий период, акцентирующий внимание на внешней стороне изображения, заслуживает характеристики красивого, в смысле привлекательного. Собственно Винкельман в процессе изложения проясняет смысл употребляемого им определения, которое было использовано с целью подчеркнуть внимание данного этапа развития греческого искусства к достижению «привлекательности» внешней формы образа. Причем, утверждает немецкий искусствовед, на этом пути были достигнуты значительные успехи: «...Пропорции и формы прекрасного тела были изучены художниками древности в совершенстве, а очертания фигур определены с такой точностью, что здесь ничего нельзя было ни прибавить, ни убавить, не совершив ошибки...» [10, с. 172]. В этот период были преодолены недостатки, отмечаемые в предшествующем высоком стиле, о чем говорилось выше.

Однако же, как свидетельствует Вишпер, уже в I в. н. э. как греческие, так и римские писатели в поиске высоких образцов античной классики «считают вершиной греческого искусства произведения мастеров не IV, а V в. и особенно – творчество Фидия» [3, с. 17]. Важно заметить, что данное представление в основном было воспринято и последующими веками, в духовных исканиях которых большое значение приобретала проблема оснований и принципов высокого искусства. Высказывание Вишпера соответствует оценке Колпинским древнегреческого в частности и высокого искусства в целом: «...Лучшие творения Праксителя отличаются даже большей грацией, большей тонкостью в передаче оттенков душевной жизни, чем многие произведения высокой классики. Всё же сравнение любого из произведений Праксителя с такими шедеврами высокой классики, как «Мойрь», ясно показывает, что достижения искусства Праксителя куплены дорогой ценой утраты того духа герои-

ческого жизнеутверждения, того сочетания монументального величия и естественной простоты, которое было достигнуто в произведениях эпохи расцвета» [5, с. 239]. Не менее дорогую цену в этом смысле пришлось заплатить и Лисиццу, талант которого проявился в том, что ему в определенной степени удалось придать динамичность создаваемым образам. Однако платой стало нарушение их ясности и простоты. Таким образом, прогресс в технических и изобразительных средствах, в их рациональном осмыслении и умении практического использования ознаменовался потерей понимания высокого назначения самого художественного творчества. Последующее развитие древнегреческого искусства связано с еще большим уклонением в разработку внешней, формальной стороны, как можно заключить на основании распространения позднего коринфского ордера с преобладающей в нем декоративностью, с его акцентом на внешней красивости. «Новый ордер выглядел уже как пресыщение, как болезненная фантазия» [4, с. 84], особенность его творческой манеры выражается в мягкости, игривости в подаче образа. Соответственно здесь происходит отказ и от серьезности высокой классики с ее возвышенной героико-гражданственной направленностью, и от тематики предшествующего периода, устремленного к событиям реальной повседневной жизни.

Таким образом, процесс постепенного уклонения от линии высокой классики можно представить на основании трех эстетических понятий: как переход от поисков прекрасного, достигающего изображения высоких жизненных идеалов и целей, к стремлению воплотить красивое и найти совершенные эстетические формы для феноменов реальной жизни, и далее, акцент на чисто внешней декоративной красивости, которая, как и высокое искусство, в определенной степени также уходит от реальной действительности, но только в прямо противоположном направлении. Если высокое искусство отражает вечные философские проблемы бытия и человека, то художественная практика, подчиняющаяся принципу красивости, как правило, бежит от такой серьезности, уносясь в своей фантазии в игровое пространство, в котором первостепенное значение придается правилам самой игры, т.е. формальной стороне дела, тогда как ее содержание по определению не принимается всерьез.

Формула «человек–мир» в пространстве высокого искусства. Данная линия демонстрирует не только постепенный отказ от принципов высокого искусства, но одновременно и потерю последним того важнейшего значения, которое оно способно обретать в жизни человека. Само это значение, его различные стороны и проявления в человеческом существовании являются предметом множества различных дискуссий. Для нас же в данном вопросе интерес представляет одна важная особенность высокого искусства как вида духовной деятельности, выражающего философскую проблемность, но при этом в раскрытии последней имеющего определенное преимущество перед самой философией и ее формой. Причем преимущество, которое может оказаться и оказывается действительно весомым для человека. Философская мысль, обретающаяся на высоте предельно абстрактных форм знания действительности, не

позволяет с легкостью и однозначной определенностью приложить эти абстракции к пониманию конкретных жизненных явлений и тем более к решению встающих перед человеком частных проблем. В этом смысле философию можно сравнить с общей направляющей жизненной стратегией, к ведомству которой не относится решение задач тактического порядка. Предоставляя общую формулу, она мало может способствовать с ее воплощением в конкретных жизненных условиях отдельного индивида. Искусство способно в определенной степени заполнить возникающую лауну. Оно переводит абстрактные философские положения на язык образов, в результате чего первые обретают зримое, осязаемое наполнение. Искусству, как известно, тоже присуща определенная степени абстрагирования. По мысли Э. Бентли, художник ищет типическое как в жизненных ситуациях, так и в изображаемых характерах. При этом он отвлекается от всего второстепенного, незначительного, тогда как существенные черты типа рассматривает через призму увеличительного стекла. Таким образом, в искусстве, а особенно в высоком искусстве, руководствующемся принципом правдоподобия, происходит определенное упрощение реальности, она не дана во всем своем многообразии и во всей своей действительной сложности. Герои сосредотачиваются на решении смысложизненных, фундаментальных общечеловеческих и общественных задач, не отвлекаясь на мелочи повседневного существования, которыми, как мы видели, в высоком искусстве почти не отводится места. Но в этом-то и заключается глубокое значение последнего: оно демонстрирует конкретные примеры того, как возможно решить эти задачи, задачи философского содержания. Оно создает характеры, воплощающие черты благородства и душевной высоты, жизненной мудрости и самодостаточности, мужества и внутренней свободы, показывая решение ими проблем жизни и смерти, дружбы и предательства, чувства и долга и многие другие. Как пишет Ницше, искусство не предназначено для решения вопросов рядового повседневного характера, уж с ними мы как-нибудь справимся и сами, оно создается совсем для других задач: «...Проблемы в искусстве *упрощены*, облегчены, все они – сплошь *аббревиатуры* бесконечно сложного уравнения действительной жизни. Но как раз в том-то и заключается его величие и необходимость, что оно рождает иллюзию некоего *более просто мира*, некоего *более точного ответа на его загадки*. Никто не может обойтись без этой иллюзии; чем сложнее делается познание законов бытия, тем пламеннее мы жаждем такого упрощения...» [11, с. 271]. К высокому искусству, упрощающему познание законов бытия и позволяющему таким образом найти решение «уравнения» жизни, и обращается человек в поисках этого «более точного ответа на его загадки». В поисках образцов, конкретных примеров, которые, запечатлеваясь не только и не столько в формах рационального понимания, но, прежде всего, на более глубинном уровне чувственно-эмоционального постижения, дают зачастую человеку больше, чем абстрактные формулы законов бытия. Справедливо заключает Ницше: «От искусства можно затем легче перейти к действительно освобождающей философской науке» [12, с. 42].

Содержание, укоренившееся сперва во внутреннем мире человеческих переживаний и интуиций, затем прощще находит форму для своего рационального выражения, которая более не воспринимается как чуждые человеческому миру сухие выкладки холодного разума, а становится наполненным глубокими смыслами подлинным пониманием.

Как было отмечено, предметом высокого искусства становится «правдоподобное» изображение значительных событий и героя, мужество и благородство которого соответствуют величию происходящего в мире. Если говорить коротко, языком формул, то можно сказать, что высокое искусство показывает взаимодействие человек–мир, невероятно усиливая при этом размах в изображении двух его составляющих. Под увеличительным стеклом драматурга человек превращается в трагического героя, воплощающего в себе не просто качества сильной развитой личности, но общечеловеческое начало т.е. как бы представляющего от лица всего человечества. Мир также «увеличивается», представляя совокупность «монументальных», катастрофических обстоятельств, в пространстве которых вынужден действовать герой. Соответственно, не может ни приобретать размаха и само это взаимодействие, оно получает особую важность, его ценность умножается во много раз – в конечном итоге оно наполняется исключительным, великим смыслом. Таким образом, утверждается как ценное и исполненное особой значимости само бытие человека в мире.

Это в свою очередь предполагает наличие у героя особой цели в мире, ради которой он собственно и вступает в борьбу с этими страшными обстоятельствами, ради которой он готов жертвовать своей жизнью. Герой выступает не как пассивное начало, но как активный субъект, изменяющий окружающий мир или сложившиеся бедственные обстоятельства, а не только страдающий от действий других, что имеет место, например, в жанре драмы, которая не относится к высокому искусству с точки зрения классической традиции. При этом сама смерть главного действующего лица рассматривается высоким искусством в контексте максимального жизнеутверждающего пафоса: он страдает и гибнет не напрасно, своей смертью он добивается поставленной цели, имеющей в контексте умноженных масштабов происходящего поистине общечеловеческое значение, либо кладет конец возникшей разрушительной катастрофической ситуации. Высокое искусство рассматривает уход из жизни не как обыденное явление, каковым оно выступает через призму повседневности, как то, что случается каждый день и с каждым произойдет, как биологическое старение организма или наступление несчастного случая. Очевидно, не это имеет значение для художественного изображения. Смерть, как последняя возможность воплотить в мире свой смысл и свою волю, предстает событием, обладающим наибольшей ценой. Соответственно, жизнь можно отдать лишь ради решающего перелома в деле достижения цели, ради воплощения главного смысла своего существования. Причем в трагедии этот смысл утверждается в пространстве грандиозных обстоятельств мира. В результате смерть покрывает героя славой и

запечатлевает его имя в вечности. На основании этой логики становятся понятными некоторые сюжеты древнегреческой трагедии. Вспомним, что главным доводом для мщения со стороны Электры и Ореста становится именно бесславие смерти Агамемнона, которая была не осмысленной, утверждающей геройство и славу царя, не проявлением его воли, а напротив, оказалась полностью лишенной величия, недостойной. Этот мотив становится понятным только в контексте трагического пафоса высокого греческого искусства, которое в финальном моменте жизни человека видело значение утверждения и прославления бытия.

Заметим, скорее между строк, что в свете сказанного становится понятным, почему именно трагедия стала рассматриваться в античности как высший вид искусства. Помимо величественности и философского характера имманентной ей предметности, трагедия обладает еще одним преимуществом, по сравнению, например, со скульптурой или живописью, а именно: художественным языком, изобразительно-выразительные средства которого позволяют воссоздавать развитие действия во времени, динамику, борьбу и то самое взаимодействие человека и мира, которое собственно и интересует высокое искусство.

Итак, высокое искусство дает возможное решение уравнения «человек–мир», причем такое решение, когда «человек–мир» равно смысл, т.е. утверждает формы смыслообразующего взаимодействия с реальностью. Эта наиболее общая формула взаимодействия героя и мира в зависимости от исторической эпохи, актуальных проблем ее социальной и духовной жизни, господствующего в ней мировоззрения может наполняться различным содержанием. Разнообразными оказываются и обстоятельства мира, с которыми вынужден сражаться герой, и сами цели его борьбы. Так, древнегреческое мировосприятие рассматривает существование мира как проявление неизбежной судьбы, всевластного рока, в руках которого «счастье и злосчастье» (Аристотель) мира и всех людей. Судьба и боги играют жизнью человека, обрушивая на него беды и страдания. Однако образ трагического героя выражает внутреннюю свободу человека, его волю и мужество, которые он противопоставляет взвалившимся на него несчастьям. Страдания героя и его смерть оказываются в высшей мере осмысленными, он выполняет либо волю богов, либо предначертанное ему судьбой назначение, либо общественный долг. Формальная схема «человек–мир», задающая поиски осмысленного целеполагающего взаимодействия трагического героя и мира, остается неизменным требованием для высокого искусства и в последующие времена. В этом отношении современность пытается привнести нечто иное в систему принципов высокого классического искусства. Действительно, среди множества мотивов, которые слышны в современном искусстве, громче всего звучит тот, который отрицает наличие решения у рассматриваемого уравнения. Однако попытки современного искусства выстроить взаимодействие человек-мир в контексте бессмыслицы и абсурдности человеческого существования не претендуют на статус высоких образцов, как и на вклад в мировое наследие. А потому на основе анализа прошлого можно сказать,

что особенностью высокого искусства является изображение смыслообразующего взаимодействия мира и человека.

Теория высокого искусства в XVII–XVIII вв. Система жанров.

Следующий этап в теоретическом осмыслении интересующей нас проблемы связан с XVII–XVIII вв. В этот период проблема высокого искусства конкретизировалась в попытках определения и дифференциации высоких и низких жанров. Различные жанры как совокупности формальных и содержательных особенностей, правил и условностей определенного вида искусства оценивались по своей значимости на основе некоторого набора критериев и соответствующим образом выстраивались в иерархическую лестницу. Причем, как уже отмечалось, принципы, заданные высокой классикой древнегреческого искусства, в своих фундаментальных чертах остались неизменными. Так, система рангов, выработанная классицизмом в живописи, утвердила в качестве высокого жанра так называемую историческую живопись. Данный жанр включал не только исторические сюжеты, но и мифологические, религиозные, литературные. Его особенность как высокого искусства заключалась в создании произведений, сюжеты которых раскрывают сложность и противоречивость жизненных процессов и явлений, в том числе и моральных. От художников, работавших в рассматриваемом жанре, требовалось умение подняться на уровень философского видения реальности. К числу низких жанров относились портрет, пейзаж, натюрморт, а также сцены повседневности, не несущие в себе интеллектуальной или моральной интенции. Для возможности выражения драматических событий, обладающих длительностью и динамикой, создавались циклы произведений, в которых раскрывалась последовательность изображаемых ситуаций и действий. Или же создавались произведения со сложной композицией.

Аналогично складывалась ситуация и в литературе. К числу высоких жанров классицисты относили трагедию, эпопею, оду, а к низким – комедию, сатиру, басню. Вслед за античностью особое место среди высоких жанров отводилось трагедии. За исключением, пожалуй, периода Средневековья, отрицавшего в силу христианской направленности своего мировоззрения высшее значение трагедии и трагического, мы едва ли найдем в истории европейской культуры эпоху, которая бы не видела в данном жанре того пробного камня, на котором проверяется сила духовного, художественного, интеллектуального потенциала искусства своего времени.

Пониманию критериев высокого и низкого искусства в классицизме служит пример оценки комедий Мольера. Буало, обладавший огромным авторитетом как литературный критик, характеризует мольеровские комедии, в частности «Мизантропа», как произведения высокого искусства, поскольку они предназначены не для праздного развлечения публики, – в них автор поднимается на уровень серьезной общечеловеческой проблематики, обнажая противоречия человека и общества. Кроме того, художественному почерку Мольера свойствен высокий, благородный стиль, который использовался в основном в трагедии и других видах высокого искусства.

Своего рода кодексом художественной деятельности в области высокого жанра стало произведение Буало «Поэтическое искусство», в котором систематизированы все его основные принципы, как можно увидеть, целиком и полностью перешедшие в новую эпоху из античной классики. Буало велит художнику выводить в своих произведениях благородные характеры, совершающие великие дела и подвиги. При этом в самом изображении руководствоваться, по мысли автора, необходимо принципом правдоподобия:

Герой, в ком мелко всё, лишь для романа годен.
Пусть будет он у вас отважен, благороден,
Но всё ж без слабостей он никому не мил:
Нам дорог вспылчивый, стремительный Ахилл...

Однако, если главными действующими лицами древнегреческой трагедии были боги и герои, то теперь на сцену в героических образах выводятся король и аристократия.

Также, по мысли французского критика, необходимо соблюдать особенности стиля: простота, естественность, отсутствие вычурности и манерности, «писать отточенно, изящно, вдохновенно». Автор, утверждает Буало, должен стремиться к предельной ясности изложения.

При этом в сравнении с античностью особое наполнение обретает трагическое взаимодействие человек-мир, разворачивающееся уже не в противостоянии человека и неумолимой судьбы, воли богов, а в конфликте индивида и общества, конкретизирующегося как конфликт чувств и долга, чувств и разума. Классицистическая традиция отстаивала точку зрения долга. Герой – это человек, беззаветно преданный своему государству, жертвующий ему на благо и личным счастьем, и своей жизнью. В этом контексте его взаимодействие с миром, как и его смерть, являются исключительно осмысленными. Пафос, утверждающий ценность бытия, свойствен французской трагедии не в меньшей степени, чем античной.

Драма как «средний» жанр. Иерархия жанров, установленная классицистами, была основополагающей для искусства XVII–XVIII вв. Однако с течением времени, в ходе которого меняется историческая ситуация, социальное устройство, сам человек и его мировоззрение, искусство сталкивается с новыми задачами, для которых прежние оценки и формы оказываются слишком узкими. Но справилось ли новое искусство с возникшими вопросами? Оценки критиков весьма противоречивы. В фокусе искусства второй половины XVIII–XIX в. оказался уже не трагический герой, демонстрирующий силу, мужество перед могущественным врагом, «перед бедствием высшего порядка, перед проблемой, возбуждающей ужас» (Ницше), но обычный человек в кругу своих повседневных проблем. Важная роль в этом отношении принадлежит Лессингу, считающемуся основоположником драмы как «среднего» жанра между высокими и низкими. «Преобразование жанра классицистической трагедии в жанр «бюргерской трагедии» идет по пути замены среды с аристократической на третьесословную, проблематики с общественной, гражданской на частную, бытовую... героев с действующих на страдающих от дей-

ствий других...» [13]. При этом основополагающим для художественного изображения стал не античный принцип правдоподобия, а требование правды. Если античные мыслители полагали, что искусство призвано создавать возвышенные идеализации, в форме которых выражается философское понимание человека и мира, то Лессинг стремился изображать правду. Но это маленькие правды, «домашние несчастья», семейно-бытовые проблемы, за которыми немецкий мыслитель и не стремился утвердить высокие смыслы. Он не создавал «титанически» трагических характеров, «не поднимал до философских обобщений относительно мира, общества, человека, искусства...». Новая форма, так называемый «средний жанр», своей первейшей целью ставила воспитание человека в духе гражданских добродетелей. Но эти последние весьма далеки от недосыгаемости трагического героя, бросающего вызов всему обществу и даже богам, способного ради достижения своей цели идти наперекор всем и вся. Напротив, этот новый жанр стремился привить людям гражданскую добропорядочность и «чувство общежития» (Лессинг). Низведение идейной составляющей искусства с философской высоты до уровня «школы добрых нравов» приводил и к снижению жанра искусства, переходящего от размаха и пафоса трагедии, претендующей на изображение всеобщих законов бытия, к повествованию о сюжетах, интрига которых «близка к нашему быту в повседневной жизни» (Дидро). В этом смысле трагический герой оказался неудобен и не нужен, ведь он не только не ставил своей целью следование общепринятой норме и закону, но зачастую и преступал их.

Подобные же процессы происходили и в сфере живописи: новые течения – реализм, импрессионизм – в центре изображения ставили повседневность, даже, более того, стремились изобразить конкретный момент жизни, чувств, переживаний. Как оценивают критики, на сегодняшний момент интерес представляют жанры «низкой» живописи: портреты, пейзажи, зарисовки жизненных ситуаций, тогда как историческая живопись, претендующая на выражение глубоких смыслов, оказывается неактуальной, рассматривается как неинтересная, слишком сложная. Ведь для ее понимания необходимо знать символику языка живописи, соответствующую эпоху, ее проблемы и тематику, тогда как сценка из повседневной жизни понятна без всяких комментариев для зрителя любого уровня подготовки. Как справедливо утверждал французский философ П. Бурдьё, восприятие произведений высокого искусства требует определенного уровня владения специальными знаниями. Это восприятие «представляет собой акт расшифровки, декодирования, который предполагает практическое владение шифром или кодом. В определенном смысле можно сказать, что способность видеть является функцией знания <...>. Произведение искусства имеет смысл и представляет интерес только для того, кто компетентен в области культуры, то есть знает код, с помощью которого это произведение закодировано» [14].

Размытие границ различных жанров и видов искусства, разрушение его иерархической лестницы характеризуют настоящее положение дел

в рассматриваемой культурной области. Однако сказанное не означает, что современной искусство отказалось от дифференциации своей предметности на высокую и низкую. Сегодня проблема низкой культуры конкретизируется не в виде выделения низких жанров, а как проблема массовой культуры, массового сознания, не приобщенного к высокой культуре, не имеющего необходимого уровня развития в соответствующей области и требующего для себя искусства, не осложненного глубокими смыслами и необходимостью духовных усилий. Если же говорить о высокой культуре, причем не как о багаже духовных достижений прошлого, мало или вовсе не понятных современному человеку, но как об актуально значимых и утверждаемых высоких смыслах и художественных формах, то здесь большинство исследователей констатируют кризисное состояние, о чем уже говорилось в самом начале статьи.

Авангардизм в контексте поиска высокого искусства современности. Попытку самоопределения высокого искусства в XX в. мы встречаем в русле авангардистских течений, заявивших о себе как об «элитарной культуре». Правда, на сегодняшний день такое позиционирование менее претенциозно, ибо эти направления, имевшие своей интенцией противопоставление себя массовой культуре, во многом уже сами оказались в русле последней. «...Классическим авангардом называют совокупность разнородных и разнозначимых художественных движений... манифестировавших свою бунтарскую противопоставленность как современной им модернистской норме, так и, в особенности, традиционному представлению об искусстве, его задачах и формах. *“Модернизм, – отмечает сегодня Лев Рубинштейн, – как бы принимает основные ценности традиционного искусства, но занимается обновлением художественных средств при решении так называемых вечных задач искусства. <...> Авангардизм же все время создает другое искусство, обновляет не средства его, а сам предмет искусства”*. Эти принципы, то есть демонстративный, а зачастую и агрессивный радикализм, *“доминанта нетрадиционности”*, которую Алексей Зверев выделил как *“главное отличительное свойство”* всего явления в целом...» [15, с.18]. Появление авангардистских течений, с их резким неприятием традиции и стремлением к «новизне», стало ответом на вопрос о путях дальнейшего развития искусства и культуры в целом. Между тем категорическое отрицание классического традиционного наследия, уход от его внимательного освоения означают отказ от всей той сложности, что стала результатом длительных завоеваний человеческого духа и являет собой ту почву, на которой только и могут получить свое начало ростки подлинно нового. Собственно рассматриваемые течения, дабы обосновать позиционируемый статус элитарности и одновременно отделить себя от «низких» направлений, образовывали свою сложность. Правда, если в пространстве высокого искусства последняя возникает как следствие решения имманентных трудных проблем своей области, к которым выходит искусство, взяв определенную значимую высоту, то здесь она оказывается результатом намеренного усложнения языка произведений и искусств-

венного затруднения возможности понимания. Что находится в полном противоречии с рассмотренными выше принципами высокой классики, стремящейся к простоте, предельной ясности и естественности художественного представления. Среди свойственных авангардизму черт отмечается «сознательная, а подчас и шокирующая установка на “непонятность” как на способ преодолеть (или разрушить) автоматизм эстетического восприятия, поэтому, по словам Максима Шапира, “непонимание, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста...”» [15, с.18]. Но подобный замысел обнаружил свои точки преткновения: «Однако из-за отсутствия к.-л. четких критериев, позволяющих судить об адекватности их [произведений. – А. В.] понимания, оказалось невозможным провести водораздел между “элитой” и “массой”. Тем более что широкая публика, привыкшая с годами к авангардистским экстравагантностям, обнаружила склонность воспринимать их как элемент повседневного быта и перестала демонстрировать свою «невосприимчивость» к «новому искусству»» [16, с. 411]. Стоило широкой публике, желающей приобщиться к «элите», в той или иной степени освоить этот язык, как мгновенно снизился градус элитарности. В то время как высокое искусство древнегреческой и французской классики так и осталось высоким, несмотря на свои исторически обусловленные ограничения, на века, отделяющие его от современности.

Неудивительно, что в конечном итоге многие исследователи отмечают отсутствие принципиального «водораздела» между авангардистским направлением и массовым искусством, как собственно и внутреннюю противоречивость тенденций самого этого направления, стремящегося, с одной стороны, утвердить себя в качестве элитарного, доступного не для всех, а с другой – апеллирующего «к так называемому “чистому” сознанию, т.е. сознанию, не отягощенному культурными нормами в их конкретно-историческом (и, стало быть, изначально ущербном) варианте» [17, с. 13]. «Чистое» сознание, не отягощенное культурными нормами, собственно и встречается в среде носителей массовой культуры: для авангардизма «характерны ориентации на предельно повседневное сознание (там же). Отсутствие «водораздела» с массовой культурой обнаруживается и в области проблемы вкуса: «Пафос авангардизма фундирован... идеей плюрализма различных (и при этом аксиологически равноправных, т.е. равновозможных) типов восприятия действительности» [там же]. Именно массовое сознание приветствует идею о равноценности и равноправии различных «типов восприятия действительности», идет ли речь об искусстве или, например, о философии, т.е. идею, которая фактически снимает проблему вкуса. В рамках современной культурной реальности с ее представлением, что о вкусах не дискутируют и что, следовательно, нет необходимости искать основания для утверждения общезначимой системы норм и оценок, вполне закономерным явлением оказывается декларируемый постмодернизмом произвол интерпретаций. XX век в лице своих видных деятелей фактически отрицает значимость существовавших ранее дискурсов и принятых им соглашений. Так,

один из известных мыслителей постмодернизма Ж.-Ф. Лиотар открыто декларирует отказ от «консенсуса вкуса» с его заранее установленными нормами [18, с. 216]. Коротко говоря, различные явления культуры оказываются однопорядковыми.

Классическое наследие в контексте поиска высокого искусства современности. Наряду с попыткой создать «искусственную» высокую культуру возникает другая линия, в русле которой художественная мысль пытается опереться на классику и воссоздать связующую нить с достижениями прошлого. В частности, происходит обращение к античной и французской трагедии. «XX век отмечен необычайным вниманием к творчеству писателей-трагиков прошлого; Эсхил, Софокл, Еврипид ставятся бесчисленное количество раз на сценических площадках всего мира... повышенное внимание вызывают Корнель и Расин... Но и собственно в XX веке создавалось и ставилось на сцене... бесчисленное множество драматических произведений, обозначенных как “трагедия”... однако, судя по всему, список великих для жанра трагедии эпох XX век не пополнит...» [19]. При этом сюжеты и формы классической трагедии рассматриваются в контексте проблем современности как основа для раскрытия новых тем, в частности, связанных с представлением трагического в повседневной жизни. Создаются произведения, в которых осуществляется попытка спроецировать «заурядные или, точнее, привычные, примелькавшиеся, будничные жизненные ситуации на вневременную плоскость вечного бытия, где происходит их “увеличение”... проясняющее их истинную сущность» [там же]. Однако, как отмечают критики, попытка увидеть повседневность в масштабе трагедии зачастую приводит к «скатыванию» данного жанра в драму, в частности, к обмельчанию героя, проблемности. На основе неудачных опытов предшествующего столетия ряд исследователей пришли к выводу, что обыденное прозаичное существование в принципе не может стать содержанием трагедии, что нельзя увидеть в персонаже возвышенного героя, если смотреть на него через призму повседневности, и что поэтому результаты данных художественных экспериментов оказываются вполне закономерными. Однако существует точка зрения, что, возможно, современное искусство просто еще не нашло той выразительной формы или системы, в пространстве которой повседневность могла бы преодолеваться как нечто незначительное, т.е. преодолеваться как таковая и одновременно становиться почвой для утверждения высоких смыслов. XX век подарил искусству колоссальное богатство выразительных средств, возможностей создания огромного множества новых форм. Однако думается, их освоение, целесообразное применение в художественной практике, особенно в создании произведений высокого искусства, – это то, чему еще предстоит научиться.

Помимо «обмельчания» трагедии, еще одной явной тенденцией в данном жанре оказывается фактическое отрицание трагического героя: предметом изображения становятся не поведение сильной личности в особых обстоятельствах, а представление одних этих обстоятельств, раз-

рушительных, абсурдных, бессмысленных. «Трагические обстоятельства становятся для искусства важнее и интереснее трагического героя» [19]. Между тем человек, взятый во всей сложности и противоречивости своего внутреннего мира, составляет важнейший объект высокого искусства и трагедии в особенности. Его отрицание как главного элемента трагического действия, в котором, таким образом, на передний план выдвигается голая фабула как повествование о происшедших случаях, нивелирует самый смысл данного жанра. Если последний предполагает наличие героя в качестве своего существенного элемента, то «объявление о его отсутствии, стало быть, деконструирует и жанр» [20]. Ведь в своем «чистом» виде он подразумевает утверждение духовного, волевого идеала, воплощением которого и является личность и судьба трагического героя.

О причинах кризиса высокого искусства современности.

Отсюда становится понятным, что кризис трагедии в современном искусстве не собственно искусствоведческая проблема, ее истоки гораздо глубже – они коренятся в самом мировоззрении человека. Если главным восприятием жизни духовной элиты общества являются состояния абсурдности, безысходности, бессмысленности или отчаяния, выражение чего мы видим в течениях постструктурализма, постмодернизма, абсурдизма и других, если современный человек не видит для себя высоких целей и идеалов, то трагедии как жанру просто неоткуда черпать свое содержание. Сегодня в теории драматургии всё больше приверженцев находит позиция, отрицающая возможность возвышенного и героического в современном искусстве, собственно, как и в современной жизни. Обосновывая эту мысль, Дж. В. Кратч утверждает, что наше «слишком искушенное общество» потеряло веру в вечные идеалы, в нравственное величие человека, который рассматривается как самое «тривиальное» и обыденное существо. Он полагает, что произведения, повествующие о несчастиях благородных людей, в лучшем случае будут восприниматься с цинизмом, а то и вовсе останутся непонятыми.

Представляется, что духовная слабость современной западной культуры сильнее всего выражается в ее неспособности образовать утверждающую иллюзию. То есть создать искусство, основанное на принципе «правдоподобия», который, как говорилось выше, увеличивает масштабы и соответственно значимость человеческого, мира и их со-бытия. В самом деле, реальный человек, даже наиболее великий, бесконечно далек от тех героев, которые каждую секунду своего существования, порожденно-го воображением художника, дышат благородством и возвышенностью мыслей и чувств. Аналогично и случающиеся в жизни события весьма далеки от той монументальности, которая придается бытию в искусстве. Однако ценность последнего собственно и связана тем, что оно не является копией реальности, или, по словам Бентли, «магнитофонной» записью происходящего [21, с. 102–107]. Его важнейший творческий метод – идеализация, на основе которой и создается иллюзорное пространство никогда не бывающих в действительности совершенных образцов. Между тем современное искусство либо сознательно отказывается от приме-

нения этого метода, как у Кратча, либо не знает, в каком направлении его использовать. Собственно единственной областью иллюзий, которую способен создавать современный художник, является сфера оптических, звуковых и иных воздействующих, прежде всего, на наши ощущения спецэффектов. Вот здесь достигается действительный прогресс; гораздо хуже обстоит дело с высокими жизнеутверждающими иллюзиями. Духовных сил современной культуры хватает только на то, чтобы говорить в искусстве правду, – она оказывается не способной на что-то большее. Вывод кажется парадоксальным, ведь с иллюзиями обычно связывают бегство от реальности, духовную слабость человека. Но иллюзия иллюзии рознь. Трагическая иллюзия не скрывает от человека сложности и противоречивости бытия, со свойственными ему несправедливостями, насилием, конечностью человеческой жизни. Напротив, она упрощает мир и тем самым еще явственнее обнаруживает эти моменты. Ее сила заключается в способности создавать идеалы и формировать, вопреки «здравомыслящей» реальности, сильные, глубокие, подлинно философские образы героя, задающие ориентиры и наполняющие духовность человека в поисках осмысленного со-бытия с миром.

В конечном счете для современного представителя западной культуры формула «человек–мир» оказывается пустой, лишенной тех смыслов, подстановка которых могла бы дать искусству конкретные образные примеры этого взаимодействия. Или же утверждается, что человек-мир равно бессмыслице и абсурду. Как полагает Кратч, пресыщенный представитель рассматриваемой культурной традиции, слишком много знающий и понимающий о действительной природе человека, не может подставить в эту формулу высокие смыслы. По сути своей схожими были и прогнозы Ницше, называвшего современных европейцев людьми «исторического чувства», в души которых вливаются самые разные по своей форме и содержанию культуры, нравы, образы жизни. Они перемешиваются в сознании, в результате чего «наши инстинкты теперь устремляются назад по всем направлениям, и сами мы представляем собой нечто вроде хаоса» [22, с. 147]. Значит, современный человек может подставить в эту формулу любые смыслы и, соответственно, получить какие угодно результаты. В итоге ему полностью безразлично, как решается это уравнение, он теряется в хаосе возможных ответов, если, конечно, задумывается над самой формулой.

Характерные стадии и черты упадка высокого искусства. О прогнозах. Любопытно, что, как отмечают исследователи, в свое время с этими же проблемами сталкивалось и древнегреческое искусство в пору своего упадка, что частично уже затрагивалось выше. Если сравнить постепенный отход от обозначенных выше принципов в европейском искусстве XIX–XX вв. с тем же процессом в рамках древнегреческой культуры, то можно выделить общие характерные стадии и черты. При этом в данном случае имеются в виду только те области высокого искусства, где оно достигло своего расцвета и высшей формы. Иными словами, это не исключает того, что параллельно мог наблюдаться некоторый подъем

в других видах художественной деятельности. Удобнее всего проследить интересующий нас процесс на примере изобразительного искусства, а конкретнее живописи, и жанра трагедии.

Итак, высшая стадия расцвета характеризуется наличием твердо установленной художественной системы с присущими ей определенными принципами, требующими, в частности, наполнения формулы «человек-мир» конкретными утверждающими смыслами. При этом, как многократно подчеркивалось, человек должен изображаться как величественный герой, а мир – разворачиваться в виде масштабных событий. Первой ступенью упадка в обоих случаях являются убиение увеличительного стекла и стирание размаха происходящего. Выражаясь определеннее, осуществляется перевод проблематики искусства от попыток воплощения возвышенных идеалов к изображению реальности повседневного. В результате падает ценность человеческого, а также самого бытия и, соответственно, бытия-в-мире, или, используя предшествующие формулировки, значимость взаимодействия человек-мир. На смену Эсхилу, Софоклу, Фидию приходят Еврипид, Пракситель, Лисипп, Скопас. В то же время в рамках европейской традиции вместо классицистических принципов получают влияние реалистические тенденции, вместо Буало, Корнеля, Расина и Мольера – Лессинг и Дидро. Основными проблемами нового искусства становится правдивое изображение действительности и человеческой души. Соответственно, вместе с реалистическими тенденциями происходит обращение к внутреннему миру обычного человека, уже не выступающего в образе идеального трагического героя. В европейской традиции это выразилось в возникновении направлений романтизма, импрессионизма. С позиции собственно эстетических тенденций данный этап характеризуется обращением к проблемам внешней формы, соответствующей реалистическому изображению явлений и моментов действительности. При этом первоначально ищется совершенная форма, хоть и не способная возвеличить предмет с бытийной, онтологической точки зрения, но могущая представить его эстетически привлекательным и интересным для зрителя. В дальнейшем реализм обретает натуралистическую направленность, когда для изображения объекта уже не ищется идеальная форма, напротив, стремятся отразить его как можно более «правдиво».

Следующий этап связан с доведением до возможного предела тенденций, наметившихся в рамках предшествующего периода, что одновременно приводит к возникновению его специфических черт. (Важно отметить, что в зависимости от культуры сам предел может варьироваться в очень широком диапазоне, что видно особенно отчетливо при сравнении схожих процессов в рамках древнегреческой и европейской культур.) А именно – обращение к психическим переживаниям человека выливается в экспрессивности художественных образов. Как утверждает Бенгли, современную драматургию можно характеризовать как психически нездоровую, нервнобольную. В произведениях модернизма, экспрессионизма делается акцент на состоянии болезненности, тревоги,

страха. Второй чертой является акцент на формальной стороне образа как таковой, которая более не стремится сообразовываться с содержанием, а начинает довлеть над ним или вовсе вытеснять. Содержание может быть каким угодно или вообще не быть, интерес для художника представляет форма сама по себе, экспериментами с которой так богат XX век. Данный период отличается попытками соединения различных, даже принципиально различных, направлений, форм и стилей. Эти же тенденции выделялись выше и при анализе позднего древнегреческого искусства, в атмосфере художественной жизни которого Гнедич отмечает состояния пресыщенности и «болезненного фантазирования». Также происходит перенос акцента на форму, художественный стиль отличается декоративностью, его характеризуют эклектичность и непоследовательность. Как замечает искусствовед, создание произведений в духе высокой классики, сложность которой оказалась превышающей наличные возможности и уровень, просто не удавалось мастерам позднего периода. То же самое можно наблюдать и в искусстве прошлого и нынешнего столетий. Возьмем, к примеру, трагедию: ситуация делается наиболее зримой, если проследить художественное изображение определенного сюжета от античности до современности. Можно рассмотреть миф об Оресте или историю Эдипа. На основании формулы «человек–мир равно смысл» становятся очевидными очень многие особенности искусства разных эпох. Однако данная задача требует внимательного и детального рассмотрения, что, надеемся, будет достигнуто в следующей работе.

Безусловно, предпринимая сопоставление двух выделенных культур, нельзя не согласиться со следующим суждением Винкельма: «Впрочем, искусству древних вплоть до самого его заката оставалось присущим то достоинство, что оно сознавало свое величие: гений предков не покинул совершенно их художников, и даже посредственные произведения последней поры выполнены в соответствии с принципами великих мастеров» [10, с. 179]. Ни в коем случае не утверждая тождественности сравниваемых процессов, мы, однако, стремились отметить некоторые тенденции, общие для периодов упадка высокого искусства. Кроме того, в поле зрения данного, более чем краткого, рассмотрения не попало множество других направлений и течений, которые возникли или получили значительно большее влияние на фоне ослабления тенденций высокого искусства. Их внимательный анализ также может быть представлен в контексте изучения упадка интересующего нас вида искусства.

Стоит заметить, что упадок легче характеризовать, чем зарождение: разрушающееся уже существует, оно находится на виду, как и многие его состояния, тогда как зарождающегося в собственном смысле еще нет, процесс зачатия не виден глазу или, по крайней мере, трудно различим. Поэтому гораздо сложнее исследовать становление высокого искусства, выделяя здесь характерные черты, тенденции, условия формирования. Что же касается прогнозирования относительно кризиса высокого искусства в современности, то, как представляется, прежде необходимо ответить на следующий вопрос. Если высокое искусство предполагает

наличие жизнеутверждающих смыслов, то не сводится ли проблема его возникновения в своем наиболее ключевом, решающем пункте к вопросу об условиях становления нового мировоззрения в рамках современной европейской культуры, что, быть может, окажется не просто обновлением последней, но ее коренным изменением? В отношении высокого искусства данные изменения имеют ценность в связи с открывающейся возможностью наполнить формулу взаимодействия человека и мира новыми утверждающими идеалами. Очевидно, что в нее невозможно прямо и непосредственно переложить смыслы, которыми вдохновлялись прошлые века. Современный возвышенный герой уже не может быть богом, полубогом, королем или аристократом, уж по крайней мере по своему социальному статусу, а обстоятельства мира, предполагающие, например, в качестве высшего смысла своего существования смерть за президента или короля, для современного человека будут восприниматься как весьма неубедительный идеологический ход. По сути, об этом и говорит Кратч. Имманентная логика развития высокого искусства подходит к проблеме изображения человека обычного... Но, согласно принципам высокого искусства, его необходимо представить в ореоле возвышенного, героического. И уже тем самым показать, насколько необычным, величественным может быть «обычный» человек, хотя он не бог и даже не полубог. Но что же обстоятельства мира? Можно ли изобразить человека как возвышенного героя, глядя на него через призму прозаичного будничного существования? Накопленный опыт демонстрирует неудачи подобных попыток. Но в таком случае необходимо увеличить масштаб повседневности, чтобы окружающий героя мир превратился в нечто грандиозное и «монументальное». Говоря иначе, найти в пространстве современной реальности нечто более высокое, чем ее обыденная повседневная жизнь. Как представляется, решение этих, в основе своей, мировоззренческих задач открывает возможность продолжить классическую линию высокого искусства. Однако, думается, поиски ответов на данные вопросы относятся к числу проблем, которым еще только надлежит обрести свое философское понимание и художественное воплощение.

Литература

1. Цуркан А. А. Введение в неортодоксальное изложение древнегреческой философии / А. А. Цуркан // Вестник ВГУ. Сер.: Философия. – № 2. – 2012. – С. 172–179.
2. Колмаков В. Б. Античный пессимизм / В. Б. Колмаков // Вестник ВГУ. Сер.: Философия. – № 2. – 2012. – С. 131–143.
3. Винпер Б. Р. История европейского искусствознания : от античности до конца XVIII века / Б. Р. Винпер. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 436 с.
4. Гнедич П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура / П. П. Гнедич. – М. : Эксмо, 2002. – 848 с.
5. Всеобщая история искусств : в 6 т. / под ред. А. Д. Чегодаева. – М. : Искусство, 1956. – Т. 1: Искусство древнего мира. – 926 с.
6. Соболевский С. И. Аристофан и его время / С. И. Соболевский. – М. : Лабиринт, 2001. – 416 с.

7. *Аристотель*. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М. : Гос. изд-во худ. лит., 1957. – 183 с.
8. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 208 с.
9. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений : в 13 т. / Ф. Ницше. – М. : Культурная революция, 2007. – Т. 7 : Черновики и наброски 1869–1873. – 720 с.
10. *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения / И. И. Винкельман. – СПб. : Алетейя ; Гос. Эрмитаж, 2000. – 800 с.
11. *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений : в 13 т. / Ф. Ницше. – М. : Культурная революция, 2008. – Т. 8 : Черновики и наброски 1874–1879. – 704 с.
12. *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое : книга для свободных умов / Ф. Ницше. – СПб. : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2012. – 384 с.
13. *Луков Вл. А.* Лессинг Готхольд Эфраим / Вл. А. Луков. – Режим доступа: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3691.html>
14. *Ильин В. И.* Потребление как текст / В. И. Ильин. – Режим доступа: <http://reftrend.ru/450436.html>
15. *Чупринин С. И.* Жизнь по понятиям : русская литература сегодня / С. И. Чупринин. – М. : Время, 2007. – 766 с.
16. Эстетика : словарь / под ред. А. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.
17. Постмодернизм : энциклопедия / под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис ; Кн. Дом, 2001. – 1037 с.
18. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 255 с.
19. *Топер П.* Трагическое в искусстве XX века / П. Топер // Вопросы литературы. – 2000. – № 2. – Режим работы: <http://vkjournal.ru/doc/1209903>
20. *Кихней Л. Г.* «Поэма без героя» Анны Ахматовой и поэтика постмодернизма / Л. Г. Кихней, О. Р. Темиршина // Вестник Моск. гос. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2002. – № 3. – С. 53–62.
21. *Бентли Э.* Жизнь драмы / Э. Бентли. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
22. *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла / Ф. Ницше // Полное собрание сочинений : в 13 т. – М. : Культурная революция, 2012. – Т. 5 : По ту сторону добра и зла. К генеалогии морали. Случай «Вагнер». – С. 7–227.

Воронежский государственный университет

Вяткина А. Г., кандидат философских наук, преподаватель кафедры онтологии и теории познания

E-mail: alla.vyatkina@mail.ru

Тел.: 8-908-130-64-09

Voronezh State University

Vyatkina A. G., Candidate of Philosophical Sciences, Lecturer of the Ontology and Theory of Knowledge Department

E-mail: alla.vyatkina@mail.ru

Tel.: 8-908-130-64-09