

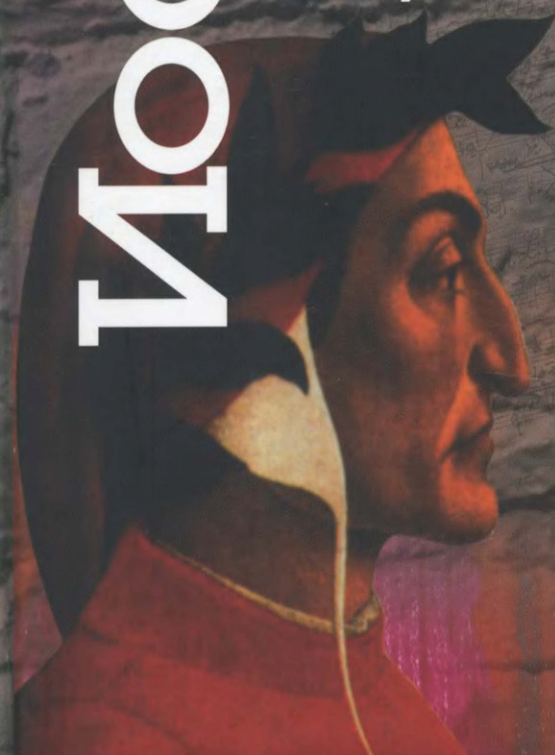
Иеремия

Моффет



Путь
в
Времени

Избранное:
Синтетическая
история
искусств



Время—движущееся подобие
вечности



Пистон



Иеремия
Иоффе

**Избранное:
Синтетическая
история
искусств**

**Введение в историю
художественного
мышления**

**РАО Говорящая книга
Москва
2010**

УДК 7.01
ББК Щ03
И75

Серия основана в 2004 г.

Главный редактор и автор проекта «Письмена времени»
С. Я. Левит

Составители серии: С.Я. Левит, И.А. Осиновская

Редакционная коллегия серии:

Л. В. Скворцов (председатель), В. В. Бычков, Г. Э. Великовская,
И. Л. Галинская, В. Д. Губин, А. Л. Доброхотов, В. К. Кантор,
А. М. Кузнецов, И. А. Осиновская, Ю. С. Пивоваров,
Г. С. Померанц, Л. В. Порохницкая, М. М. Скибицкий,
А. К. Сорокин, П. В. Соснов

Редакторы: Б. П. Гинзбург, Е. Н. Балашова
Художник П. П. Ефремов

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по
печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой
программы «Культура России»*

Иоффе И. И.

И75 Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусств. Введение
в историю художественного мышления / И. И. Иоффе. — М.: ООО
«РАО Говорящая Книга», 2010. 655 с. — (серия «Письмена времени»).

В издание вошли основные работы «Синтетическая история искусств», «Культура и стиль», «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино», «Мистерия и опера».

Свою исследовательскую задачу Иоффе видел в создании «синтетической теории искусств», в которой были бы охвачены все сферы художественной культуры — живопись, театр, музыка, литература, кино в их сложном взаимодействии.

Теоретический анализ этих сфер в таком случае предполагал изучение их горизонтальных (т. е. исторических) и вертикальных (стилистических) связей. Иоффе ставил задачу написать не просто историю искусства, а «историю художественного мышления», реконструкция которого невозможна без анализа истории словесности, языка и истории философии. «Синтетическая история искусств» таким образом превращается во всеобщую «историю культуры». Книга рассчитана на всех, интересующихся проблемами искусствознания и культурологии.

УДК 7.01
ББК Щ03

ISBN 978-5-98712-037-8

© С. Я. Левит, И. А. Осиновская, составление
серии, 2010

© Л. А. Сыченкова, статьи, примечания, 2010

© ООО «РАО Говорящая Книга», 2010

Синтетическая история искусств

**Введение в историю
художественного
мышления**

От редакции

Работы Иоффе занимают в нашем искусствознании особое место по своему стремлению связать искусство с философией и отдельные искусства между собой. Став с первых шагов на путь борьбы с эмпирическим и субъективно-психологическим искусствознанием (*Кризис современного искусства*. ЛКУ, изд. «Прибой». Л. 1925), Иоффе ищет социологические закономерности в понятии стиля, который он, под влиянием буржуазного искусствознания, еще понимает типологически, как замкнутую мировоззренческую категорию (*Культура и стиль*. Издана там же в 1927 г.). И только в реконструктивный период, в условиях решительной борьбы за ленинский этап в теории, Иоффе приходит к пониманию стиля как процесса, как момента движения истории мышления (*Новый стиль* Изогиз и *Французское искусство* Гос. Эрмитаж. Изогиз. 1932).

Данная работа является выражением этого периода понимания стиля. Охватывая историю искусства от первобытного реализма до высшей формы человеческого познания — социалистического реализма, автор делает попытку дать систему истории художественного мышления в связи с историей развития производственных отношений и смены общественно-экономических формаций; эта работа является безусловным шагом вперед в деле разработки марксистско-ленинского искусствознания и заслуживает тем более серьезного внимания, что она является пока единственной систематической синтетической историей стилей.

Марксистско-ленинское искусствознание — дело целого коллектива искусствоведов; работа Иоффе — один из путей приближения к нему. Проблемы гносеологические — история понимания реальности, пространства и времени, образа в искусстве, проблемы семантические — борьба идеализма и материализма в искусстве, проведенные как магистрали через огромный материал книги, делают ее глубоко оригинальной и интересной, но и дискуссионной во многих местах — как теоретических, так и конкретного анализа: автор не преодолел еще всех старых ошибок и новых трудностей, стоящих на этом пути, — схематизма и хронологизма.

Однако полемика и критика являются одной из форм коллективной творческой работы, продвижения и решения научных проблем. Поднятые вокруг кардинальных и принципиальных вопросов теории и истории искусства, полемика и критика становятся ценной страницей роста нашей искусствоведческой мысли.

Вместе с тем книга полна того характерного для советской науки и советских ученых, сросшихся с Октябрем, огромного оптимизма, непреклонной веры в дело пролетариата, широты и силы исторических горизонтов, стремления охватить и поднять мировую художественную культуру, критически усвоить все лучшие прогрессивные достижения всех эпох и народов, словом, полна того пролетарского интернационализма, который находится в таком разительном контрасте с возрождением средневековья, феодальных теорий об избранных расах, звериной ненавистью, фанатизмом и мистикой, которые характеризуют ученых — идеологов агонирующего капитализма и империализма. Книга Иоффе «Синтетическая история искусств» — монументальный труд, который должен сыграть немалую роль в развитии нашей художественной практики и теории.

Ленинград, ноябрь 1933 г.

Предисловие

Искусствознание имеет среди множества пережитков эмпиризма и формализма три положения, особенно мешающие ему стать на путь науки. Это, во-первых, оторванность теории искусства от его конкретной истории, во-вторых, разобщенность отдельных искусств, независимость их историй и теорий друг от друга и, в-третьих, понимание истории не как целостной системы, каждое звено которой находится в закономерной, функциональной связи с общим, а как прямолинейного движения, отрезки которого находятся в последовательной причинно-следственной связи друг с другом.

Теория искусства, поэтика, является нормативным внеисторическим перечислением жанров и приемов, лишенных идеологического содержания. История искусства представляет собой более или менее подробно аннотированные универсальные преискурранты мировых имен всех стран и народов, утомительный хронологический перечень авторов и произведений с той или иной эстетической оценкой. Теория и история искусства стоят как две независимые науки: теория дана вне истории — формалистически, и история дана вне теории — эмпирически.

Эмпирическая же история не знала никакой закономерности развития искусства и рассматривала отдельные искусства разрозненно как несоизмеримые профессионально-технические явления, между которыми нет общих сторон, непосредственно данных чувственному опыту. Идеалистическая история, рассматривая развитие искусства как самодвижение духа, не знала никакой реальной материальной почвы, но устанавливала единство искусств как проявление различных сторон деятельности духа и стадии искусства — как стадии развития духа.

Но и здесь и там мы не имеем реальной истории искусства как идеологической деятельности, обусловленной общественным производством материальной жизни и вытекающей из него классовой борьбой. Это отсутствие систематической работы, соответствующей уровню нашего искусствознания, отсутствие, тяжело испытываемое широкими кругами работников искусства, застави-

ло автора выпустить эту книгу как введение в синтетическую историю искусств. Она ставит себе, в основном, две задачи: 1) дать историю стилей как историю способов художественного мышления, как историю общественных форм сознания и познания и 2) дать историческую теорию искусств как теорию развития речевых средств единого человеческого мышления.

Уже в буржуазной науке эпохи монополистического капитализма, тщетно и безнадежно пытавшегося подчинить анархию производства плановости, возникает понятие стиля как закономерности, которой подчинены отдельные эмпирические факты. Но это понятие было насквозь формалистичным: стиль — система приемов, система структурных элементов, совокупность форм. Империалистическая буржуазия искала технологические закономерности, закрепляла в искусстве функционалистический идеализм — технологизм — и пыталась ему подчинить социальное мышление; ее теория искусства соответственно была технологической, конструктивистической. Вместе с эмпиризмом и индивидуальной психикой было изгнано политическое социальное мышление.

Марксистское искусствоведение, искавшее диалектической закономерности, преодолевало и эмпиризм, и формализм. Отсюда некоторые искусствоведы делали заключение, что категория стиля по самому существу формалистична и термин насквозь порочен.

Конечно, вся буржуазная наука о культуре и ее терминология, доставшиеся нам по наследству, порочны, но именно на критическом преодолении этого наследия мы должны строить свою науку. Буржуазные политэкономические термины — капитал, товар, стоимость — Маркс превратил в строго научные понятия, наполнив эти слова новым содержанием, не придумывая своих новых слов. Порочны не термины: классицизм, барокко, реализм, импрессионизм, а их идеалистическое формалистическое содержание.

За идеалистической шелухой, ненаучностью, расплывчатым содержанием скрываются исторически существовавшие объективные явления классовой идеологии. Буржуазная терминология в своих классовых целях запутывала, искажала своим толкованием подлинный смысл исторических фактов, закрепляла в этих терминах свои идеологические задачи. Поэтому решительное отрицание исторически нам данных понятий является выражением того анархического и радикального воззрения, которое полагает, что марксизм сам из себя создает социалистическую науку. Кроме того, в этих выпадах против категорий стиля мы имеем зачастую защиту эмпиризма и релятивизма, так же, впрочем, как в выпадах против эмпиризма мы имеем защиту технологических и формалистических категорий стиля и закономерностей.

Марксистское искусствоведение, пользуясь в отдельных политических условиях услугами одной стороны для разгрома другой, само вырабатывает свои научные понятия из унаследованных знаний. Вместо формальных, замкнутых структурных категорий мы находим текучие подвижные идеологические системы, способы мышления, внутренне противоречивые и изменчивые, переходящие под давлением развития общественных отношений одни в другие. Но в этом изменчивом, текучем идеологическом процессе мы находим классово-противоположные, принципиально различные системы, которые «господствующие классы пытаются закрепить в интересах своего господства». Эти закрепляемые, утверждаемые как абсолютные, моменты мышления и образуют стиль. Основным недостатком искусствоведения было то, что оно отстраняло от себя мышление, что оно занималось красками, звуками, объемами, гармонией и игнорировало ту идеологическую деятельность, те акты мышления, результатом которых является то или иное сочетание линий, тонов, цвета и тембра. Исствоведение полагало, что мировоззрением и мышлением занимается философия; себе оно отводило категории видения и слышания, будто можно видеть и слышать не мысля, не различая и не связывая элементы поля зрения и слуха.

Именно потому, что мышление развивалось не прямолинейно, не путем развития, углубления, расширения человеческого познания мира, но путем закрепления отдельных моментов, сторон познания и превращения их в абсолютные системы в интересах господствующих классов, мы имеем враждебные один другому стили мышления, имеем борьбу способов мышления, а следовательно — теоретических и практических норм искусства. Закреплять форму сознания, мышления не значит только объективировать его в произведениях искусства, философии; это значит весь живой процесс мышления пытаться удержать и направить по одному пути, подчинить все общественное поведение одному способу мышления, частными средствами и орудиями которого является искусство. Но в этом стремлении подчинить себе, направить живой процесс мышления и поведения по одному руслу, создать систему и есть внутреннее историческое противоречие стиля, так же как в философии, где

«преходящей оказывается именно «система», и именно потому, что системы возникают из непреходящей потребности устранить все противоречия» (Э н г е л ь с , *Л. Фейербах*, стр. 40. Соцэкгиз, 1931).

Прогрессивные элементы под давлением революции производственных отношений опрокидывают отклоняющие и задержи-

вающие их формы мышления. Схемы мышления, неподвижные нормы способов мышления на живом процессе сознания создают сами господствующие классы; схемы стилей — это необходимая историческая форма процесса классовой борьбы в мышлении. В разные исторические моменты класс закрепляет те или иные стороны противоречивого стиля — то более реакционные, то более прогрессивные, но никогда без идеологической революции не будет опрокинута искусственная закреплённость мышления.

Каждый художник, музыкант, писатель закрепляет одну только частную сторону одного момента классового стиля и считает это своей художественной индивидуальностью, но все их творчество в целом показывает классовую односторонность стиля.

Категория стиля — это категория мышления, охватывающего все отрасли идеологии и поведения и специфицированного в различных художественных речевых средствах. Мы говорим о стиле ленинизма. Раскрывая подлинное историческое содержание унаследованных нами категорий, мы не только создаем научное искусствоведение, но и побеждаем псевдонаучность формалистических категорий и идеологию, лежащую в их основе. Для нас категория стиля и есть способ общественного мышления, момент истории познания, включенной в диалектическое познание. Каждый из стилей закреплял одну грань, одну сторону, один момент познания и этим уродовал его и искажал, но каждый из стилей имеет в своих однобоких, абсолютных нормах элементы объективного познания мира, которые входят в диалектическое познание.

История стилей, являясь историей одной из форм классовой борьбы, должна быть в то же время практической историей художественного наследия.

Отсюда вытекает вторая задача: история искусства должна быть исторической теорией искусства. Теории искусства различных стилей являются нормами для различных классово-закрепленных способов художественного мышления; но каждая, являясь моментом истории художественного сознания, заключает в себе объективные элементы диалектико-материалистической теории искусства.

Теория искусства абстрактна, если она не есть теория стилей, теории различных искусств одного стиля ближе между собой, чем теория одного искусства различных стилей. Нет внеисторической поэтики вообще и внеисторических правил искусства вообще: всякая поэтика и правило связаны с определенной идеологией и мышлением как стадией развития единой истории человеческого познания и творчества. В основе стиля лежит общественное поведение человека, способ видения, слышания и мышления, особое понимание движения (а следовательно, пространства

и времени) и особый принцип построения представления и образа из этих элементов. Жесточайшей ошибкой механистического искусствознания было понимание сюжета как эмпирического отображения эмпирического мира и игнорирование семантики общественного мышления, скрытой за каждым конкретным и как бы частным сюжетом. И только вскрытие этой семантики могло установить исторические закономерности искусства, вывести искусствознание из леса частных фактов и наблюдений. Теория сюжета есть теория художественного мышления, и история сюжета есть история этого мышления, т. е. история стилей. Нет теории мастерства, ритмики, рифмы, композиции, цвета, тембра, гармонии вообще — без тематики, без предмета, сюжета, вне пространства и времени. Само пространство, время и движение в искусстве есть пространство, время и движение определенных образов, идеологических отображений реальных процессов. Само мышление является идеологическим процессом, в который входит какой-нибудь стороной объективная действительность.

Пространство и время в искусстве неотрывны от миропонимания класса в целом, от образа мира, космогонии, в которых эмпирические элементы составляют необходимую, но включенную часть социального мышления.

История представлений человека о вселенной, космогонии, образов мира есть в такой же мере история науки и философии, как и искусства. В понимании образа и сущности мира вскрываются корни двух больших лагерей, двух основных линий философии: идеализма, который утверждает начальной сущностью мира дух, мышление, а материю, природу — производными, и материализма, который утверждает начальной сущностью мира материю и природу, а дух и мышление — производными. Семантика борьбы идеализма и материализма лежит за всеми «тысячами мизерными философскими системками», «узенскими миниатюрными школками», которые пытаются найти новую, — ни материалистическую, ни идеалистическую — линию философии и мировоззрения. Эта борьба пронизывает всю историю мышления, восходя к первобытному мышлению, где она была единством эсхатологического мировоззрения, круговорота рождения и умирания, борьбы света и тьмы. Общеизвестны семантические ряды: идеализм — идеальное — духовное — высокое — небесное; материализм — материальное — телесное — низменное — земное. Но деление мира на верхний и нижний, складывающееся в родовом обществе и закрепляемое в феодальном, как классовое разделение имеет культовый характер: верхнее пространство, небо и небожители управляют нижним — землей и земнорожденными. Идеальное, управляющее материальным, есть вначале божество света, власт-

вующее над смертью и мраком, затем цари, властвующие над «подлыми», затем буржуазия, господствующая над трудящимися. Смещение верха и низа феодальной космогонии буржуазией и децентрализация мира оставляют все же дух господствовать над материей в виде движущей силы мира, возвышают духовную деятельность над физической, историю и дух — над природой и материей. Вместо дуализма неба и земли — дуализм истории и природы, духа и пространства. Время и пространство вселенной, замкнутой или бесконечной, равно несли в себе божественные начала, господствующие над смертными, земными.

Весь путь идеализма остается путем религиозного утверждения власти божества-духа над землей-материей, власти господствующих классов над эксплуатируемыми, производителями материальной жизни, над людьми юдоли скорби и страданий. Весь путь материализма есть борьба снизу, от земли против неба-духа, против господства надматериальных, надземных сил над природой и материальным бытием, есть отрицание этих сил вместе с классами, их создавшими. Но в буржуазном сознании материализм не мог быть последовательным; он оставлял компромиссно лазейки для духа и неба и в себе самом носил свою ограниченность. Это — механистический материализм.

Однако эти две линии в философии и космогонии являются основой не только двух линий идеалистических и реалистических мировоззрений, но и жанра и сюжета искусства, в них заключенных. В классической трагедии сюжеты говорят о борьбе, о жизни и смерти; персонажи являются высокими носителями рока, судьбы; они обязательно боги, цари, герои, т. е. властвующие над историей и земнорожденными, простыми смертными, укрощающие, побеждающие уродливое, страшное, темное, враждебное. Сюжеты и персонажи комедии — низменные, темные, грубые, отрицательные, ограниченные, подчиненные.

Все развитие производительных сил, развитие техники, познания природы и общества, все мышление и искусство классового общества остаются уложенными в эти две линии мировоззрения и сюжета. Все стили имеют свои высокие и низкие жанры, свои трагедии и комедии как орудия идеологической борьбы, но при всех трансформациях в них можно вскрыть изначальную семантику неба и земли, жизни и смерти.

В искусстве, как и в философии, идеальное, высокое является историческим, материальное, реальное — низменным, внеисторическим.

«Реальное производство жизни кажется чем-то неисторическим, а историческое представляется чем-то оторванным от обыденной жизни,

чем-то особенным, стоящим над миром» («Архив Маркса и Энгельса», т. I, 228).

Трагедия дает историческое и духовное, комедия — бытовое, внеисторическое и материалистическое. Идеалистическая историческая трагедия и бытовая реалистическая комедия оставались исходными жанрами идеалистических и реалистических стилей; из трагедии вырастает поэма, лирика, из комедии — реалистическая новелла, роман и драма.

Совершенно очевидно, что живопись в своих религиозных и мифологических сюжетах, называемых на языке академий историческими жанрами, представляет аспекты одного и того же героического, идеального ряда. Исторические картины представляют собой сцены трагедий или мистерий, живописно закрепленные акты театральных и храмовых представлений. Таким же образом комический жанр, так называемый бытовой («или жанровый»), представляет собой живописно закрепленные сцены балаганного театра и сентиментальной мещанской драмы.

В музыке от идеального, высокого ряда идут месса и опера, параллельные религиозной и мифологической живописи; от низменного ряда — пародийная месса (черная месса) и комическая опера (опера-буфф). Единый в первобытном коммунизме эсхатологический сюжет рождения и умирания, жизни и смерти, света и тьмы в классовом обществе распался на два несоизмеримых разнонаправленных сюжетных и жанровых ряда.

От патриархально-феодального культа искусство перемещается в дворы монархов, к буржуазной государственности и общественной. Храм и двор перестают быть центрами общественной и искусства. Единое обрядовое действие рассыпается на отдельные части. Профессионализм входит в искусство и превращает отдельные акты как бы в независимые деятельности духа и мастерства. Книгопечатание, нотопечатание, гравирование дают импровизационным актам механическое пространственное бытие; сюжетом становится только момент, часть целого действия. Создаются новые условия общественной функции искусства, множество новых жанров, но идеальное и реальное остаются в основе почвы, их питающей. Неудачи эмпирического и механистического определения сюжета, жанра, поэзии и прозы проистекают из попыток свести их к категориям субъективной психологии вне семантики общественного мышления, из игнорирования этого изначально закрепленного в классовом обществе дуализма неба и земли, духа и материи, души и тела, истории и природы — дуализма, соответствующего делению общества на социальный верх и низ, эксплуататоров и эксплуатируемых.

Высокие жанры восходят к сюжетам неба, верхнего положения, к сюжетам, утверждающим право на власть, низкие — восходят к сюжетам зависимости, подчиненности, земного бытия. Жанры и сюжеты искусства, как общество, как мир, разделены на верх и низ и, разделенные, вступают в борьбу как орудия враждебных идеологических систем. Дворянское и буржуазное искусство в своих сюжетах, жанрах, стилях, при всех своих трансформациях, необходимо сохранило свою связь с культом и деление на земное и небесное. Эмпирические элементы тематики, имеющиеся во всяком произведении искусства, необходимо включаются в один из рядов сюжета, жанра, стиля.

Даже свет и звук, основы нашей ориентации в мире, такие физические и чувственно-постигаемые, став элементом мышления, получают идеологическое бытие, становятся небесными и земными (небесный свет, немеркнущий, вечный, и неземные звуки, божественная музыка, музыка сфер). В искусстве свет и звук выступают как идеальные духовные силы или как реальные, материальные.

Чтобы убедиться в этом, стоит сопоставить свет в барокко, с его абстрактной динамикой, властвующей как духовная стихия над предметными формами, и свет в реализме, окружающий предметы, являющийся эмпирической материальной частью интерьера.

Таким же образом могучая динамика звука у романтиков, через которую говорит мировой дух, и у реалистов, через которую говорит конкретный, бытовой человеческий голос, показывает это небесное и земное, идеальное и материальное понимание сущности звука в музыке.

Таким же образом в литературе высокая героическая абстрактная интонация и житейская бытовая, повседневная, тянут поэзию к небу или земле. Цвет и тембр также восходят к абстрактным условным тонам или связываются с эмпирическим, бытовым, обычным цветом вещей и тембром голоса. Тембр и цвет имеют свою семантику, связывающую их с определенным мировоззрением. И за всеми этими небесным и земным светом и звуком нетрудно вскрыть их реальные основания. Медь звучит героически — трубы возвещают страшный суд и появление королей не потому, что они имеют божественный звук, а потому, что связаны с феодалами. Флейта нежна потому, что связана со свирелью, с пасторалью. Голубая даль, которая мерещилась романтикам, в звуках свирели была далью деревенских пейзажей.

Высокие и низкие краски, тоны и тембры — результат включения их в определенный социальный ряд.

Свет и звук в живописи, в музыке и литературе существуют в определенных образах, теме, которые уже социально определены как высокие и земные, благородные и подлые, и они подчиняют

себе свет и звук. И здесь выступает противоречивое единство всякого произведения искусства, где процесс материального, эмпирического мира должен подчиниться социальному мышлению, где должно относить в разные категории физически тождественное, должно укладывать явления мира в схемы, созданные социальным мышлением и таким образом закреплять свою правоту, власть и силу.

И так же, как физические явления мира, так физиологические отправления человеческого тела — любовь, еда, смех, слезы — отнесены к категории высокого и низкого, постыдного и достойного, и в этой своей семантике, через эти категории идеального и реального вступают в общественное мышление, искусство, становятся элементами сюжета. Сюжет с самого начала есть закрепление общественных категорий поведения и мышления; движение сюжета, его трансформации есть движение категорий мышления. Силы, считающиеся двигателями мира, связью вещей, являются двигателями сюжета, формирующим и связующим началом сюжетных элементов. Магическое понимание связи вещей дает магические образы и магические сюжетные связи. Метафизическое миропонимание делает основой сюжета статические вечные идеи.

В диалектическом идеализме мировой дух управляет материей мира и он же направляет сюжетное действие. В вульгарном материализме мир состоит из механических элементов и сюжет складывается из механических образов. Вместе с тем сюжет имеет замкнутый, метафизический характер возвратного движения, кольца, круга или диалектический, открытый — бесконечного движения или механистической повторности и т. д.

В истории мышления мы еще сильно находимся в плену капиталистического сознания, когда делим ее на дологическую и логическую и первую считаем иррациональной, вторую — рациональной. Первобытное мышление, чуждое формально-логическим и объективистическим категориям, содержит в себе необходимо здоровые элементы объективного познания действительности; без этого невозможны ориентация в мире и производственный труд. Но если магическое мышление содержит рациональные элементы, то хваленое рационалистическое мышление полно иррациональных метафизических элементов. Религия, идеализм, метафизичность являются не пережитками капиталистического мышления, а самой сущностью мышления, основанного на анархических общественных отношениях и «межживотной» борьбе за существование. Иррациональны сами категории, столь формально-логически будто бы ясные и объективные, а в действительности рассекающие мир на изолированные родовые понятия, более условные, чем семантические пучки тотемистического магиче-

ского мышления. Вместе с тем мы имеем внутри так называемого логического мышления ряд различных способов мышления: метафизический, функционалистический, диалектический. Способ мышления следует определять по образованию представлений и понятий, по закономерной связи мышления с действительностью и анализировать эти способы мышления в связи с производственными отношениями, формирующими человеческую мысль.

Только марксизм, установив, что движущей силой истории является общественное производство материальной жизни и обусловленные им производственные отношения и классовая борьба, уничтожает дуализм духа и материи, души и тела, истории и природы, героев и массы, вскрывает классовые корни этого дуализма и создает новые, свободные от культа, поповщины, сюжеты, жанры и стили социалистического мира. Новая естественнонаучная космогония, новые технико-энергетические средства дают социалистическому мышлению возможности создать грандиозное всемирно-историческое искусство свободного человечества, могучей силы вселенной.

Пространство и время сюжета связано с миропониманием, с пространством и временем космогонии и истории. Образ мира и образ художественный соответствуют один другому.

Каждый автор исходит из текущих общественных задач своего класса, но строит свое произведение по мировоззренческим принципам, выдвигаемым и закрепляемым классом, на каждой стадии общественного развития. Во всяком образе мы имеем и пространство, и время, так как всякий образ есть момент исторического движения.

Не только во временных динамических искусствах — литературе, музыке — мы имеем движение и время, но и в пространственных искусствах — живописи и скульптуре — мы имеем движение телесных форм, света, цвета, а следовательно, и здесь содержится понимание времени. Таким же образом в динамических искусствах есть протяженность, особое понимание пространства как места звукового, словесного действия. Понимание движения, пространства и времени, протяженности и длительности, последовательности и одновременности, понимание причинности в реальном процессе природы и общества дает самые общие принципы мышления, вне которых невозможны ни один конкретный образ, ни один сюжет.

Пространство и время произведения искусства есть исторический момент развития представлений о пространстве и времени. Изображая реальный мир, отвлекая от него и фиксируя те или другие стороны, художник включает их в историю сознания, в один из способов истории общественного мышления, одной из

сил которой является сам художник. Природа и общество предстают в произведении искусства как моменты истории мышления.

Каждое произведение искусства является функцией не одного исторического момента, а всей исторической системы. Каждое произведение искусства представляет собой не механическую совокупность элементов, а систему исторических, разновременных, разностадиальных элементов. Являясь частью истории, произведение искусства само является исторической системой и как историческая система должно быть анализировано. Его границы с другими произведениями условны, текучи и преходны. Поэтому анализ единичного произведения должен исходить из исторического целого, как анализ отдельных элементов произведения — из их совокупности, из целого, а не частного элемента. Это и есть дифференциальный анализ, в отличие от механического разъятия.

Только эмпирическое и формалистическое искусствоведение могло изучать сюжет и образ, цвет, форму, ритм, фонетику вне мировоззренческих принципов, вне исторических форм общественного сознания. Различные искусства одного класса на одной стадии его развития являются выражением одного мировоззрения, одного понимания материи движения, одной идеологии, объективированной в различных материалах. Именно потому, что способ мышления определяет стиль этих искусств, их поэтика имеет общие принципы, которым подчиняются частные специфические принципы отдельных искусств по их материалам.

Само деление искусства на замкнутые обособленные области: литературу, живопись, музыку, скульптуру, архитектуру, с ревниво оберегаемой спецификой, — исторически сложившееся явление, а не свойство самих искусств. Сама специфика есть не метафизическая, а историческая, изменчивая категория. Специфика искусств заключается в том, что каждое искусство своими особыми техническими средствами восполняет в общественном мышлении невыразимое средствами других искусств; в этой взаимовосполняющей роли, в этой функциональной зависимости от системы общественного мышления историческая изменчивость специфики, границ и соотношений различных искусств. И мышление ставит искусству все новые задачи, извлекает из них новые выразительные возможности, изобретает новые искусства. Живопись не может обращаться к слуху, но художники рисуют «вечерний звон», а музыканты изображают «облака». Непереводимость языка одного искусства на язык другого есть доказательство не автономной специфики, а органической целостности художественной культуры.

В основе этих спецификаторских делений лежит буржуазная классификация искусств, порожденная капиталистическим разделением общественного труда, с его бесконечным дроблением

и специализацией все суживающихся конкурирующих между собой профессий. Эта классификация, претендующая на логическую стройность, в действительности является оправданием профессионального идиотизма, защитой кастовой ограниченности и замкнутости. Это формально-логическое, механистическое деление искусств канонизирует в теории книжность, внежизненность знаний, создает ученых специалистов, замкнутых в коробках веков, десятилетий, архивных книговедов, специалистов по эмпирическим фактам, имевшим значение при Геродоте, Аристотеле, Августине, специалистов по авторам, по жанрам и тому подобным искусственно вырванным клеточкам общественного организма. Марксистская теория искусств, как и практика, в особенности новых видов искусств, давно перешагнули через эти профессиональные и сословные перегородки.

В какой мере над нами тяготеет еще филологическое образование и буржуазный профессионализм, видно из того, что мы признаем необходимым и естественным знание трех-пяти словесных языков, но считаем нормальным знание только одного речевого средства человечества — словесного, и незнание других: живописного, музыкального, хотя эти речевые средства являются существеннейшим обиходным явлением нашей общественной жизни, мощным идеологическим орудием и более интернациональными элементами культуры, чем словесная речь. С другой стороны, живописцы и музыканты неграмотны в литературе и философии, полагая, что эти отрасли знания — не их дело.

Революционный марксизм требует не только комплексного, синтетического изучения явлений культуры, но изучения их как орудий социалистического наступления. Мы перестраиваем всю мировую культуру, мы кладем конец темной до-истории и начинаем подлинную историю человечества. Эта гигантская борьба с до-историей требует от нас, людей первой эпохи социализма, знаний, которые несоциалистическому человеку будут казаться чудовищно нелепыми. Но именно потому, что ни одного уголка жизни мы не можем не реконструировать, мы должны умело тратить свои силы и брать из старого хлама безусловно нужное для наступления, а не то, что буржуазные специалисты считают великим.

Наши знания не в памяти, а в делах. И мы должны изучать все то, что служит нашему строительству, и все необходимое для того, чтобы сломить сопротивление нашему наступлению. Самый метод нашего изучения переворачивает объекты, расставляет их по-новому и в тысяче крохоборских деталей вычерчивает четкие обобщающие принципы и законы, бесконечно облегчающие работу и освобождающие сознание от гор гуманистического и филологического хлама.

Поэтика стиля оказывается, таким образом, исторической и синтетической поэтикой. Изучение различных искусств изолированно, независимо друг от друга, как замкнутых областей, ненаучно и своим схематизмом и механистической классификацией по физическому материалу противоречит действительности: искусства не существуют в отдельности, сами в себе, но проникают, перекрывают друг друга и все вместе выполняют одни идеологические задания класса; это участки фронта, взаимно поддерживающие друг друга. Подлинный историзм, требующий изучения всякого явления как момента движения в изменчивой общественной системе, в которой оно действует, не допускает такого механистического рассечения классово-идеологии и формалистического изучения ее различных явлений по внешним материальным или технологическим признакам.

Поэтика стиля для художника — основа его мастерства; для читателя, зрителя, слушателя — та элементарная грамотность, которая необходима для чтения и анализа произведения искусства и которой, как это обнаружилось на дискуссиях о художественном методе в литературе, живописи и музыке, нам так не хватает. Поэтика стиля — существенный качественный показатель произведения и необходимый критерий социалистического планирования искусства.

Отсюда и особый характер данной книги. Она не представляет собою замкнутого книжного пособия, обращающегося к пассивной мысли и загружающего память. Она дает принципы, указывает метод анализа конкретных произведений, которые вследствие огромного их количества ни в какую книгу не уложимы, ни одной памяти не доступны и, главное, в значительной части не нужны.

Эта книга стремится связать умение смотреть, слушать, понимать различные способы выражения, различные языковые образования искусства с мышлением, с мировоззрением. Нельзя не впасть в узкий эмпиризм без теории стиля — без знания художественных методов нельзя ни читать, ни анализировать произведения, а главное — нельзя принять активное участие в борьбе стилей на фронте искусства. Количество иллюстраций ограничено необходимым минимумом; автор стремился включить в книгу основные мировые имена, исторически ставшие вершинами стилей и существенными явлениями мировой художественной культуры. Так же, как отдельные искусства внутри стиля представляют собой его частичные функции, а не механические, параллельные ряды, так и имена представляют собой не аналогии, сходства, параллели, а выявляют различные моменты и стороны развития стиля, взаимно дополняют характеристику стиля. Поэтому там, где одного имени оказалось совершенно недостаточно, привлечено не-

сколько имен, совместно раскрывающих движение стиля в различных исторических условиях. Автор сознательно ограничил себя историей основных способов художественного мышления в ее вершинных явлениях и не дал хронологической истории искусства типа «Французское искусство эпохи разложения феодализма». Это потребовало бы много томов. И все же огромный материал с трудом укладывался в ограниченный объем книги, и автору не удалось избежать неравномерности в развитии отдельных частей работы.

Материал европейской истории искусства расположен по общественно-экономическим формациям — но не замкнутым в самих себе, а в борьбе их и переходах одной формации в другую. И так же, как общественно-экономические формации вырастают одна из другой, опрокидывая друг друга, так и стили и жанры образуют непрерывное движение и переходы, где сама противоположность образует единство.

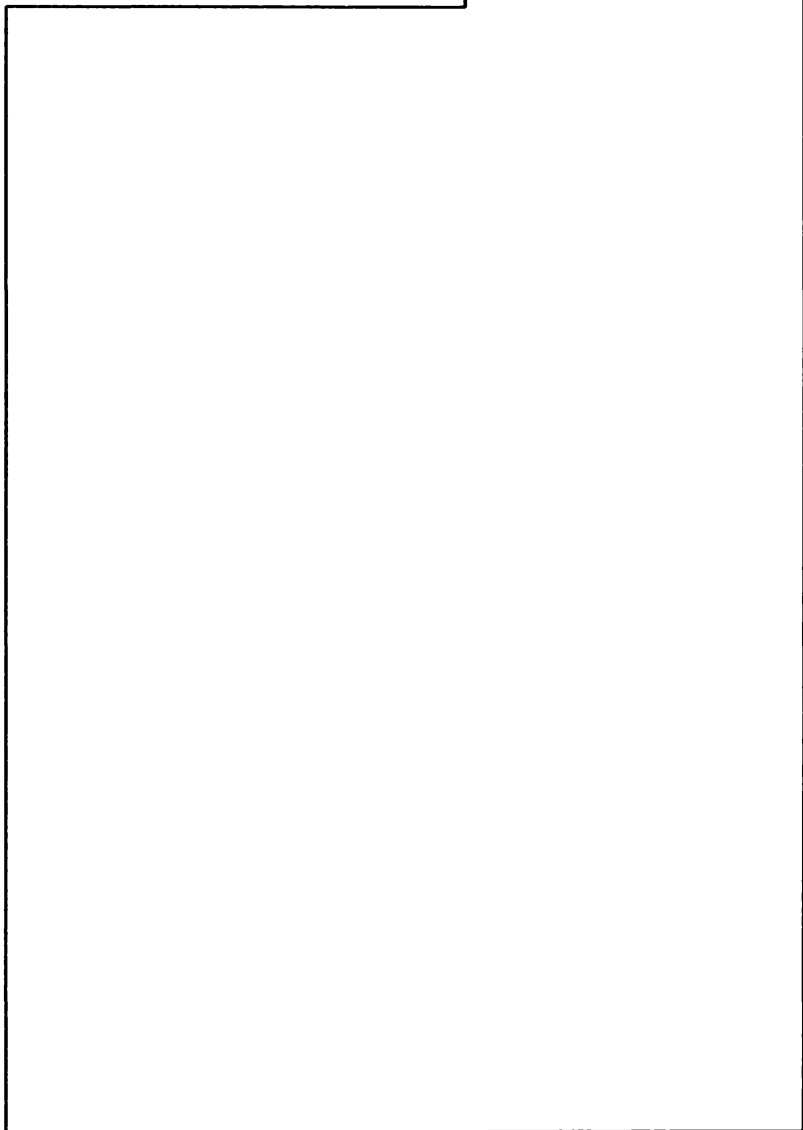
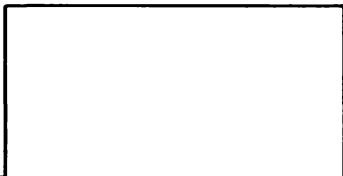
Много внимания уделено сравнительному анализу, при котором нагляднее выступает принципиальное различие стилей в трактовке образа, темы, сюжета, в связывании отдельных элементов между собой.

Рядом с эмпирическими историями искусств многие страницы этой книги покажутся сложными и трудными, но перед лицом проблем истории и теории мышления, решение которых должно до основания перестроить старое здание искусствознания, автор может рассматривать свою работу только как подготовку к изучению предмета.

Несомненно, в этой работе имеются упрощения и упущения и методологические, и фактические, но это неизбежно при современном состоянии искусствознания. Само это состояние требует общего пособия, подготовительного руководства, которое позволило бы молодым силам, усвоившим элементарную искусствоведческую грамотность, приступить к научной разработке теоретических проблем и практических задач, поставленных перед искусством социалистической реконструкцией.

И. Иоффе
Ленинград, февраль 1933 г.

Синтетическая история искусств



Магический реализм и эмблематизм

Человек — животное дневное, полухищное, плотоядное — с первых дней своего бытия ведет общественную жизнь, представляющую простое соединение индивидов для добывания средств к существованию, для защиты от одних видов животных и нападений на другие. В отличие от стадных животных, человек изготавливает и употребляет орудия — камни, палки, окружает себя вещами, утварью. Эти вещи и орудия служат средствами труда и деятельности и превращают совместное существование в хозяйствование. Хозяйство является специфическим признаком различных человеческих обществ. Общественность и орудия, общественный способ производства материальной жизни определяют деятельность и поведение человека, его способ ориентации в мире, его представления и мышление. Общественный труд культивирует в природе те или иные физические тела и превращает их в культурные предметы и орудия. Общественный труд развивает в человеческом теле те или иные биологические свойства и превращает их в социальные способы поведения. В формации первобытного коммунизма для истории искусства достаточно различить две стадии: коммунистическую орду и родовое общество.

В коммунистической орде преобладают охота, звероловство, рыболовство и собирание злаков; орде не свойственны ни оседлость, ни устойчивые жилища и утварь, ни прибавочный продукт, ни хозяйственная организация: она знает только простое сотрудничество членов орды в добывании средств существования.

В патриархально-родовом обществе преобладает земледелие; здесь имеется прибавочный продукт, существуют хозяйственные отношения и общественная организация, общественная собственность; жилище и утварь становятся постоянными; род стремится к хозяйственному накоплению и сохранению орудий и продуктов. По способу общественного производства материальной жизни оба являются доклассовой формацией натурального хозяйства.

Основу хозяйства первобытного коммунизма составляют продукты природы и мускульная энергия человека. Обрабатывающая деятельность является воспроизведением стихийных процессов природы, порождающих полезные продукты; присвоение готовых

продуктов в эпоху коммунистической орды дополняется воспроизведением условий их сохранения и размножения в природе на следующей стадии общественной жизни. Так, скотоводство дополняет охоту, земледелие — собирание злаков, орудия продолжают рабочие органы, дополняют и усиливают мускульную энергию рук, пальцев, ног.

Лесные жители применяют палки, сучья, горные жители — камни; те и другие — кости и рога животных как орудия усиления своих рук. Дифференциация этих орудий, их обработка для выполнения различных производственных актов — разбивания, разрезания, прокалывания — идет за дифференциацией актов труда, т. е. является выражением роста и усложнения самого хозяйства. Так, сочетание камня, усиливающего ударное действие руки, и палки, удлиняющей руку, и изготовление каменного топора с деревянной рукояткой появляются только на переходе от коммунистической орды к родовому строю.

У животных акклиматизируется самый организм; человек акклиматизирует свое хозяйство. Это дает человеку возможность, не меняя своих видовых биологических качеств, приспособиться к различным климатическим условиям, жить на севере и юге, среди льдов и в тропической жаре.

Приспосабливая свое хозяйство к географической среде, человек изменяет среду и самого себя; его хозяйство столько же продолжение природных условий, сколько и их изменение. Отсюда сращенность, неотделимость человека от природных условий; последние определяют в натуральном хозяйстве материал и технику труда и, частично, даже физиологические свойства племени: развитие тех или иных комплексов мускулов, органов чувств (способность реагировать на те или другие раздражения), темп и характер движений. Хозяйство эскимосов так же приспособлено к северным условиям: тундре, снегам, льдам, полярным ночам, как хозяйство негра — к экваториальной жаре и тропическим джунглям. Высокая острота слуха и зрения, подвижность, легкость и гибкость охотничьих племен вызваны необходимостью своевременно и быстро реагировать на звериные движения. Медлительность и тяжеловесность земледельческих групп определяются неподвижностью растительного мира, являющегося основным объектом его труда. Различие охотничьих и земледельческих племен, параллельное различию хищных и травоядных животных, не носит, однако, врожденного, безусловного характера, что у животных: оно коренится в особенностях хозяйства племени, а не в органических особенностях человека. Культура натурального хозяйства имеет почвенный и растительный характер, характер непосредственной связи человека с миром, стихийной зависимости от местной природы.

Эта культура малоизменчива и неподвижна в устойчивой повторности своего быта, в возвратах сезонных работ и дел, как круговращение времен года, рост и размножение, появление и исчезновение растений и животных. К природным условиям, к движению времен года приспособлены жилье, одежда, утварь. Жители гор живут в пещерах или строят искусственные пещеры, лесные жители делают древесные навесы и срубы из балоков, полярные — снежные юрты. Круглая юрта эскимоса с куполообразной крышей по существу является лишь усовершенствованной норой в снегу. Снег, который не выдерживает горизонтального давления, не годится для плоской крыши, но устойчиво круглится в наклонных сводчатых стенах. Конусообразный шалаш из жердей и шкур у кочевников является примитивным удобопереносимым воспроизведением крыши-навеса. Четырехугольная бревенчатая изба, с ее горизонтальной кладкой толстых бревен и скреплением их по углам, есть не что иное, как воспроизведение шалаша, покрытого лесом и травой. Куполообразная, конусообразная и квадратная формы различных видов жилищ являются результатом не особого понимания пространства, а наличия материала природы и уровня техники его обработки для данной общественно-хозяйственной цели. Одежда, как и жилье, соответствует климату и природным ресурсам. Для охотничьих и скотоводческих племен шкуры животных, для земледельческих — листья и травы (плетения из трав) служат одеждой.

Плоды тыквенных растений служат посудой и дают форму глиняной посуде; страусовые яйца у бушменов (а у охотничьих и скотоводческих племен — кожаные мехи) служат для хранения жидкостей. Человек повторяет и воспроизводит образцы природы. Сама комбинаторская способность — изобретательность, способность к новым, неизвестным в природе, сочетаниям элементов — выявилась и стала культурной силой после такого стихийного сочетания продуктов природы.

Противоречия в орде возникают из разделения различных видов добывания средств к существованию, разделения трудовых операций, сопровождающихся начатками разделения коллективного труда: охота и собирание злаков, изготовление орудий, обработка пищи. Отсюда первые половые и возрастные группы как различные производственные группы, среди которых власть принадлежит ведущей хозяйственной группе, владеющей основными средствами и способами производства материальной жизни.

Большее разнообразие природы, более благоприятные климатические условия способствуют большему разнообразию трудовых процессов и их разделению, обуславливают для одних племен более сложную культуру, чем для других; однако переход от чисто

охотничьего образа жизни к охотническо-скотоводческому, от собирания злаков к их хранению и обработке земли длителен; нужно сочетание скотоводства и земледелия, чтобы совершилось такое прогрессивное изменение земледелия, как переход от мотыги к сохе и плугу, от ручного земледелия к гужевому.

Но соха и плуг, в свою очередь, требуют металлов, которые редко встречаются в самородном виде; это предполагает выплавку из руд, что возможно только при условии значительного развития хозяйства и разделения труда. Огонь и металлы, как основные средства и орудия родового хозяйства, становятся, рядом с едой и любовью, сакральными элементами общественной организации. Именно в этом общинном закреплении орудий и общественных форм производства совершается переход от коммунистической орды к патриархально-родовому обществу, с его устойчивой земледельческой культурой, стойкими родовыми связями и культом рода, земли и огня — солнца. Сдвиги технические всегда сопровождаются сдвигами общественных форм, в которых закрепляются способы производства. Поэтому с первыми начатками разделения труда возникает борьба между развитием производительных сил и их общественной организацией, пытающейся закрепить один его момент как абсолютный и нормативный. Вместе с тем производители оказываются в антагонизме с общественной организацией и ее представителями. Такими носителями общественной организации, закрепляющими новые способы производства и вместе с тем вступающими в противоречие с дальнейшим развитием, являются в родовом обществе старейшины, патриархи, вожди, вокруг которых группируется род, племя. Зависимость от них — зависимость от групповых источников материальной жизни, от общественной организации рода, в котором кровно-биологические отношения обрастают производственными, как присваивающий труд — производящим. Здесь, в производящих хозяйствах, стали возможны завоевания и войны, которые, укрепляя власть вождей и старейшин, приводят к рабовладению. Человек уподобляется пойманному зверю, съедобной дичи или рабочей скотине. И так же, как приручение зверя предполагает уже наличие устойчивых хозяйственных процессов, так превращение пленного в раба предполагает значительное накопление средств производства и организованное хозяйство, главным образом земледельческое. Здесь мы имеем уже переход к феодализму.

Мышление в коммунистической орде — это само умение, сама практическая деятельность в мире. Общинная практика, стихийный коллективный труд не дифференцируют способностей отдельных индивидов, не выделяют индивидов из групп, но культивируют во всем коллективе одни и те же способности, одни и те же

умения непосредственной ориентации в мире. В коммунистической орде человек и охотится, и изготавливает орудия и утварь, и собирает злаки, и воюет. Не зная индивидуализма, отграничений от коллектива, особой системы опосредствованных профессиональных актов, он не отделяет своего биологического моторно-осязательного и зрительно-моторного опыта от того же опыта сочленов группы. Общий, сходный для всех членов коллектива, опытный синтез чувственных и двигательных способностей в определенных природных, а следовательно и хозяйственных, условиях определяет круг представлений первобытного человека. То, что у ребенка является необходимым условием и моментом его развития, — выработка системы координированных с внешним миром движений, выработка моторно-осязательных и моторно-осязательно-зрительных представлений об окружающем мире, то для дикаря при недифференцированности его способностей, непосредственной зависимости его от природы является формой его хозяйствования, его групповой жизни.

Человек здесь — не созерцающий и чувственно-воспринимающий мир индивид, знающий только один узкий ряд действий, одно профессиональное производство, а активно действующее, движущееся, слитое с миром тел и вещей существо, у которого биологические способности к движению стали трудовыми хозяйственными актами. Весь мир для него существует через движение; мир не внеположен ему; человек всегда в центре вещей, среди и внутри тел. Моторно-осязательные и моторно-зрительные представления для ребенка — начальные доминирующие способы ориентации в мире. Рука вторгается в поле зрения и диктует глазу и уху формы представления, корректирует и подчиняет себе органы чувственного восприятия (например, в зрении обратное и двойное изображение на сетчатке, перспективное искажение). Зрительные и слуховые раздражения получают достоверность через сочетание с моторным и осязательным актом. Первобытный человек закрепляет этот синкретизм как основу общественного поведения. Чистое, отрешенное от действия созерцание и слушание, как внепрактические, не вырабатываются. Сами видение и слушание неотделимы от двигательных актов; цвет и звук неотрывны от тел и предметной деятельности. Зрение и слух — не что иное, как расширенное осязание. Они до такой степени подчинены элементам моторно-осязательных представлений, что всякая видимость и звучание обязательно кажутся свойствами осязаемого твердого тела. Небо — твердь, тучи — твердь, гром — стуки, удары твердых тел. Конкретность представлений вытекает из преобладания в них моторно-осязательных элементов. Кожное осязание — самое конкретное из органов чувств, так как требует непо-

средственного соприкосновения с предметом. И предмет имеет не оптический, объективистический, характер, но оказывается комплексом действующих, разноценных, разнозначных частей.

Мир — не оптическое единство, а кинетическая множественность, совокупность вещей, которые человек знает по зрительно-двигательным и зрительно-осязательным актам; мир — комплекс вещей, на которые человек нападает и от которых защищается, которые он хватает или которых избегает. Пространство понимается кинетически — как совокупность движений и действий предметов и тел. Близь и даль определяются активностью действия и воздействия тел. Место — зона действия — и различение мест по действиям вытекают из того же активного двигательного понимания тел. Времени, как абстрактной длительности, здесь вообще нет. Есть конкретная длительность, точнее, протяженность отдельных актов, зон, событий. День — это свет, солнце; ночь — мрак, сон. Времена года — времена животных и растений, их появления, расцвета и увядания, времена дождей и вод (разлития рек), времена сытости и голода, тепла и холода; возрасты: детство — дитя, юность — юноша, старость — старик. Нет самого различения времени и пространства, длительности и протяженности, как нет различия между объектом и субъектом; единство мира — в движении, во взаимодействии вещей. Предметно-кинетическая ориентация лежит в основе мировоззрения.

Отсутствие объективизма и конкретность представлений приводят к функциональному и магическому пониманию связи явлений. Предмет замещает совокупность предметов. Часть предмета, наиболее действенная, замещает целый предмет, часть тождественна с целым. Само понятие целого, в формально-логическом мышлении представляющее законченный предмет, — здесь понятие действия, а не объекта. Вещи, сходные по действиям, тождественны и переходят друг в друга: растение, зверь становятся человеком, и наоборот, вода — река переходит в животное, камень — в живое существо.

На переходе к родовому обществу эти спутанные, диффузные связи и превращения закрепляются вокруг основных, определяющих хозяйство животных и растений, так называемых тотемов. Вместе с этим и воздействие на эти связи — магия — осуществляется через тотем. Множественность и случайность переходов, связей вещей и явлений и магических воздействий на них стремятся к единству, центру групповой жизни, коллективного сознания, как различные способы добывания средств к существованию, различные трудовые акты концентрируются вокруг основного для орды-рода производства материальной жизни. Каждый род имеет своего тотема, движущего и меняющего, превращающего одни яв-

ления в другие. В обрядовых действиях, где участвуют тотемы, люди, ряженные в тотемистических зверей и животных, — это превращение имеет наглядный характер в переодеваниях, одеваниях и сбрасываниях звериных масок. Но здесь, в условиях родового общества, эти переодевания воспринимаются как действительные превращения, как реальные переходы тел друг в друга по внутреннему родству. Переодевание и ряжение были реализованными актами мышления, онаглаголенным пониманием условности видимых форм, их многоликости и переходов друг в друга.

Действие как основа различения противоположно формально-логическому, объективистическому различению по оптическим признакам. Действие создает узлы связей, пучки значений, предметов, совершенно непостижимые для объективистического мышления. Действие вещи господствует над ее статической видимостью, ограниченностью, разрушает ее, превращает в другие. Так называемый закон сопричастия — связывание и отождествление оптически разнородных тел — и есть общность, устанавливаемая на основании действующих сил тела, его практических связей. Предмет — это только часть, элемент действия хозяйственно-племенного, но не самостоятельное тело. Так называемая диффузность представлений первобытного человека есть мышление действиями вещей, а не их видимыми формами, мышление актами, а не объектами, хозяйственными функциями, а не видимостями. Единичной вещи как самостоятельной изолированной категории бытия здесь нет. Представление — это образ действующего тела, а не пассивной, чувственно созерцаемой формы. Границы тела — границы его действия; отсюда условность границ, переходы и обратимость тел.

Магическое мышление утверждает не связи и переходы явлений вообще, а только связи и переходы вещей и действий хозяйственного значения. Кинетический индивидуальный опыт только через эти закрепленные групповые магические связи получает свою достоверность и бесспорность. Центральное по хозяйственному значению тело объединяет и связывает второстепенные предметы, наделяет их своими качествами. Это — тотемы. Тотемизм ограничивает, объявляет борьбу диффузному мышлению орды, не знающему центральных узловых представлений и допускающему неограниченные связи и превращения.

Из понимания тела как действующей силы складывается и так называемый анимизм, одушевленность мира; отсюда же — и одушевленность, действенность самих представлений, воздействия их друг на друга и на мир, перехода друг в друга и в мир.

Представления неотделимы от тел и внешнего мира. Они такие же реальные силы бытия, как внешние силы. Здесь нет поэтому

причинно-следственного понимания связи, предполагающего независимое от человеческих действий и представлений протекание явлений природы, утверждающего объективистическую механическую связь вещей между собою. Наоборот, первобытный человек предполагает себя и свои представления активными участниками действия активных вещей и вещи — частью своих действий, активными участниками его дел. Сами же действия являются основой общения, речи, как и мышления; здесь нет еще самостоятельной словесной речи, как нет мышления вне действия. Синкретическая кинетическая речь вместе с тем, как действие, имеет силу воздействия, влияния не только на людей, но и на вещи. Так называемая магия есть опыт действия, а не созерцания, — опыт, в котором слиты не только моторные, осязательные представления, но и эмоции страха, гнева, желания, радости, страдания. Представления имеют здесь всегда активный, эмоциональный характер; интенсивность эмоции является более убедительным доказательством подлинности явления, чем его предметное, объективное бытие. У человека коммунистической орды нет поэтому границы между субъектом и объектом, явью и сном, сознательным и подсознательным, внутренним и внешним.

Но человек — животное дневное, и зрение, исправленное и скорректированное моторно-осязательным опытом, является основным узловым органом ориентации, связывающим и направляющим другие органы. Зрение тормозит или усиливает те или другие движения; зрение — это осязание, ошупывание вещей на расстоянии, прежде чем их коснулась рука; зрение дает свободное движение в пространстве относительно вещей. Зрение и слух — наиболее теоретические органы чувств — они менее конкретны, чем осязание, но они способны на широкий охват, обобщение осязательного опыта путем опущения ряда его деталей.

Эта роль глаза и уха в образовании общих наглядных представлений, абстрагированных от предмета, развивается вместе с усложнением разделения труда и переходом от коммунистической орды к родовому строю. Зрение и слух становятся органами общественной идеологической ориентации в мире, органами восприятия и различения общественных представлений, носителем которых является тотем, а затем патриарх.

Выдвижение зрительных и слуховых представлений на передний план необходимо предполагает начатки объективизма, отделение субъекта от мира; свет и звук как бы отрываются от предметов и являются посредниками между самостоятельными объектами и субъектами; складываются зрительные и звуковые образы, оторванные от кинетического значения предмета в системе. В то же время зрение и слух как бы отрываются от осязания и мускульных

движений и становятся независимыми органами ориентации, хотя в действительности зрение и слух немислимы без моторно-осязательной базы; зрение и слух накопили, впитали в себя достаточный для ориентации осязательный и моторный опыт. Для ребенка этот переход к преобладанию зрительно-моторной ориентации в мире является огромным интеллектуальным шагом и обязателен для всех детей всех стадий человеческого общества, и первобытных детей в том числе. Но объективизм, как явление идеологическое, возникает только с появлением устойчивых, закреплённых идеологических представлений, тотемов в первую очередь, и развивается в патриархально-родовом обществе с появлением имущественного неравенства, собственности, где имеются вещи, господствующие над индивидуальным сознанием, предметы и образы общественно-действенные, но запретные для хватания и осязания; здесь же появляются вещи-образы, запретные для глаза, и звуки-образы, запретные для уха. Тотемизм, таким образом, не только предполагает выделение некоторых объектов внешнего мира как особо жизненных и существенных для хозяйства племени, но и считает, что эти объекты несут в себе силы, властвующие над племенем и индивидами. Тотем — не механический объект: он комплекс сил, пучок действий, воплощенных в животном или растении. Тотем — носитель силы, субъект племени, и в то же время он объект, к которому надо обращаться, чтобы воздействовать на природу. Непосредственная слитность, единство объекта и субъекта, становится опосредствованной. Тотем, а затем патриарх, становится между членом племени и природой. Объективистичность тотемистического мировоззрения глубоко отлична от механистического объективизма капиталистического общества. Объект не зависит от отдельного человека, но человек от него зависит; объект имеет власть над человеком, может менять, направлять его дела; но человек не может воздействовать на него непосредственно, а только средствами специальными — призывом, заговором, жертвой, каким-нибудь социальным магическим актом. Стоя вне моторных, телесных движений, этот объект-тотем таким образом доступен магическим действиям и сам магически воздействует. Итак, в патриархально-родовом обществе зрение является органом общественно-идеологической ориентации. Признаки годного и негодного дополняются здесь признаками чужого и своего, признаками собственности, фетишей, тотемов, табу и т. д. Зрение выполняет роль идеологического анализатора; видение подчиняется социальному мышлению. Зрение указывает не только на вкусовой, осязательный характер вещи, но и на его общественный характер, требующий определенной общественной реакции — действия или торможения.

Поведение диктуется здесь общественными признаками-раздражителями, не имеющими непосредственного биологического и материального значения. Общественный опосредствованный опыт подчиняет себе непосредственные личные рефлексy. Физически и биологически слабые раздражения становятся ведущими, подчиняют сильные физиологически раздражители. Эти зрительные и слуховые социальные признаки общественного поведения и создают надстроечные идеологические представления в родовой общине — патриарха культовых обрядов и вещей, профессий, собственности.

Звучание и видимость являются основой речи словесно-жестикуляционной, условной, независимой от трудового действия, речи как комплекса зрительно-слуховых идеологических актов, которые из частичной функции становятся целостными заместителями действия, обряда, носителями их смыслов и значения. Вместе с начатками разделения труда возникает разделение духовного и материального производства, разделение различных отраслей идеологии. Слово, замещающее обрядовое действие, становится мифологией, включающей все закреплённые обрядовые акты, хозяйственные и магические действия племени; слово в мифе становится хранителем культовых знаний, носителем традиции и предания. В патриархально-родовом обществе мифы являются орудием традиции, утверждения дел и дней патриарха и родового строя. Личный кинетический опыт должен вращаться в социальный, подчиниться ему. Чтобы стать полноправным членом рода, надо уложиться в русло предания, традиции, пройти обряды посвящения.

Знание о вещах дополняется знанием хозяйственных отношений, имеющих нормативный и традиционный характер. Появляется перевернутое, искажающее прямой трудовой опыт идеологическое мышление. Целые пласты сознания складываются из опыта общественно-племенной жизни индивида, контролируют и направляют связь представлений и мышление. Торможение непосредственных импульсов удовлетворения материальных потребностей становится обязательным. Непосредственная зависимость от природы становится опосредствованной через производственные отношения. Силы природы перекрываются силами общества, и магия подчиняется формам общественных отношений. Нарушения общественных норм караются как враждебные акты, произвол стадного коммунизма — как антиплеменное поведение. Культ и обряды, священные действия являются формами этой власти рода. Действия еды, любви становятся сакральными обрядами племенных отношений; смерть сопровождается ритуальными похоронами, сожжением или погребением. Стихийные

хозяйственные акты регулируются, укладываются в определенные формы, закрепляются и становятся орудием сохранения родовой организации и власти патриарха. Так складываются общественные представления, подчиняющие себе стихийные эмоции и инстинктивные движения. Представление об устойчивости, неизменности хозяйственной жизни дополняется идеей возврата, представлением о сезонных сроках освященных актов, обычаев, празднеств — появления дичи, разлития рек, посевов, жатвы и т. д.

Представление о неизменности включает таким образом представление о круговоротах, о повторном движении, понятие круговращающегося статического времени. Патриарх, старейшина — хранитель обрядов, ведун сроков, центральное действующее лицо культа, часть божества и само божество. Вместе с этим животные и растительные божества становятся подчиненными человеко-богу, отдельными его формами-проявлениями. Зооморфные и вегетативные представления оттесняются антропоморфными. Культовый образ (а первые закрепленные образы — культовые) из животного-растительного кумира становится человеческим. Но сам человек-патриарх возносится в образе воскресающей души на небо.

Наряду с тотемами земли — животных, растений, рыб — через сезонную жизнь этих тотемов, через их возвраты и появления втягиваются светила неба. Солнце, луна, планеты, звезды своим круговоротом срastaются с тотемами, принимают их, как указатели сроков, на себя. Патриарх, замещающий тотемы, оказывается связанным с небом. Старейшина-жрец является не только звездоведом, но и посланником неба, небожителем. Небо втягивается в хозяйство и принимает на себя хозяйственные функции, функции патриархального культа и обряда. Небо — верхнее движущееся пространство — укладывается в круговорот земли и санкционирует ее сроки, ее жизнь. Так складывается космогония. Тотемы-патриархи возносятся на небо, светила спускаются на землю, принимают участие в делах людей, в еде, любви, похоронах, выслушивают молитвы, призывы, гnevятся, умилоствивляются. Раньше через тотем люди превращались в камни, деревья, зверей, теперь — в звезды, светила.

Мир разделяется на два пространства, верхнее — небо, с его светилами, и нижнее — земля, с ее водами. Небо — это свет, огонь, жизнь, обитель духов божеств, имеющих власть над жизнью и покровительствующих ей. Земной и подземный мир — мрак, холод, ночь, смерть, болезнь, обитель духов смерти, покровительствующих враждебным силам. Небесный мир — это вечный свет, райское божество и бессмертие; подземный мир — это вечный мрак, адское мученье и гибель.

Так родовая организация расширяет представления о мире и одновременно закрепляет их в обязательные идеологические формы и хозяйственные обряды, становящиеся в противоречие с развитием форм и техники труда; культ и обряды удерживают орудия и акты, утратившие свое производственное значение, и они становятся символами и эмблемами власти патриарха. Так складываются религиозные представления, имеющие общественно-магический характер.

Личная связь между членами племени, личная зависимость каждого члена рода от рода в целом допускает сращение стадной магии с родовой. Но тотемы антропоморфизируются, духи-божества становятся человекоподобными. Культовые обряды повторяют трудовые общественные акты патриархально-родового быта и сочетают в себе магические действия над природой и в то же время общинную власть над индивидом. Наиболее могущественное лицо группы — вождь, патриарх, жрец — оттесняет частичное значение отдельной воли и сосредоточивает в своей особе власть над реальностью. Индивидуальное лицо через вождя может получить власть над миром. Религиозные обряды — те же магические действия, только обращенные к человеку, олицетворяющему собой социальную силу; обряды проявляются в формах, соответствующих такому снисканию благорасположения вождя и верховной власти (коленипреклонение, падение ниц, жалоба, восхваление). Магическое действие, как путь к осуществлению желания, становится просьбой-молитвой об исполнении желания. Молитва — магическое действие, направленное на посредника. Чудо, совершаемое святыми и богом, есть осуществление молитвенного желания: чудесной удачи, появления дождя в засуху, выздоровления, оживления и т. д. Вера в духа, в его власть над миром, есть фетишизация общинной силы, признанной высшей социальной властью.

Так как религия родового общества состоит главным образом из обрядов труда, еды, любви и смерти, то в культе собрано все самое ценное, чтобы придать этим актам высокое племенное значение — обилием, богатством, магическими формами: в нем собраны лучшие вещи, сокровища и сильнейшие действия. Здесь в подчинении биологическому хозяйственному, социальному, идеологическому и складывается искусство. Биологически приятное — утоление голода желудочного и полового, вещи и действия, этому служащие (трофеи охоты и охотничьи движения, любовные танцы и призывы), оформленные, уложенные в патриархально-родовые формы, — основа и праздников, и искусства. Искусство — это идеологически закрепленные обряды и орудия хозяйственных актов — магических действий.

Сюжеты искусства закрепляют не самую жизнь, а обрядовое действие, культовые племенные акты с их семантикой и мышлением. Сюжет есть канонизированное действие, и он синкретичен в слитности слова, жеста, пантомимы и самой еды, самой любви и даже труда. В коммунистической орде это была просто возможность вволю есть, пить, любить — биологические акты, которые остались и в других общественных формациях ядром праздника, вокруг которых наслаиваются всевозможные эмблематические обрядовые действия. В патриархально-родовом обществе эти обряды связаны с общественной жизнью племени, с культом, символизирующим моменты родовой организации труда, власть патриарха, носителя родовой общественности, над жизнью племени. Но само выделение праздников из будней является уже проявлением устойчивой общественно-хозяйственной организации; вместе с тем искусство выделяется как орудие этой общественности; на разгуле инстинктов, на вольном биологическом наслаждении и страдании, биологической радости и страхе надстраиваются серьезные упорядоченные действия обряда, одевается торжественный костюм ритуального служения и священнодействия. Начинается разделение между высоким и низким, ритуальным и трудовым. Упорядоченное, ритуальное возвышается над инстинктивным, стадным, борется с ним, представляет его своим антагонистом, необходимым, хотя и подчиненным, элементом культового действия. К враждебным и страшным силам природы в родовом обществе прибавляется враждебная и опасная сила стадного бытия; к благоприятным силам природы — благоприятная общественная сила: родовая организация — патриарх. Одинаковые ряды сливаются: процветание, солнце, патриарх и — увядание, мрак, беспорядочные стадные действия. Обряд еды (жертвы), любви (полового соединения), смерти (похорон) не потому серьезен, что высок и свободен от стадных эмоций и актов, а потому серьезен и высок, что должен господствовать над стихийным и стадным. Стадное не потому низменно, что биологично: оно низменно потому, что должно подчиниться идеологическому.

Так с возникновением идеологических представлений появляется высокое и низкое, серьезное и комическое. Господствующие классы будут свое называть высоким, трагическим, а эксплуатируемые — низким и комическим, хотя в действительности смешны и забавны косные идеологические представления и серьезны и возвышенны труд и живая жизнь. Но искусство все еще внеэстетично. Техника устройства жилья, изготовления одежды, посуды и других обиходных вещей надстраивается искусством культового жилья, культовых одежды и утвари, племенными атрибутами, то-

темистическими, начальническими эмблемами, но остается частью быта со всеми его признаками.

Признаки стиля

К и н е т и з м . — Движущееся, действующее человеческое тело, коллективные трудовые акты с их вещами и орудиями — основа искусства; слитность протяженности и длительности, человека и мира; множественность мира как функционального комплекса действующих сил и тел.

С и н к р е т и з м . — Недифференцированность способностей человека; слитность органов чувств и органов движения; неотрывность речевых и трудовых действий, актов мышления и поведения; единство пространственных и временных языковых средств.

М а г и з м . — Мышление и речь — магические, практические элементы хозяйства, активная, властная сила производственных действий, хозяйственных удач и неудач; начатки искусства в производственных магических сюжетах; искусство живой импровизации и исполнения, самодеятельности, где нет пассивных зрителей и слушателей.

В родовом обществе магические элементы выдвигаются в особый ряд; искусство и речь в культе становятся более могучими факторами хозяйственной жизни, чем непосредственные акты хозяйства. Над магическим реализмом надстраивается фетишистический эмблематизм, знаки культа, патриарха, чисто идеологические представления, магическое значение которых выше магии трудовых актов. Орудие, утварь с эмблемой — выше, значительнее орудия, лишённого эмблем, хозяйственное действие с сакрально-культовыми жёстами выше непосредственного трудового хозяйственного акта. Эмблематические, идеологические, жестикულიционные, звуковые, графические средства становятся орудием мышления, культа и искусства. Содействуя развитию теоретических представлений и, следовательно, повышению уровня хозяйства, искусство культа несет в себе, в своей канонизованности противоречие с производительными силами.

Живопись

Пространственные искусства натурального хозяйства не имеют чисто зрительного характера. Предметные, они занимают пространство и могут восприниматься и зрением, но предназначены для действий, а не для созерцания. Зрительная форма неотрывна от практики вещи, от хозяйственного ее применения. В зрительном представлении слит целый ряд свойств вещи, и синтез этих свойств не объективно-наблюдательный, а практический, т. е.

в нем выделены те свойства, которые имеют наиболее актуальный характер. Человек видит в вещах то, что помогает ему ориентироваться и действовать в мире, а помогает то, что общественно послужило этому; в зрении присутствует комплекс внезрительных моментов; перспективное искажение величины и формы вещей не ощущается глазом, так как моторно-осязательное знание корректирует зрение. Знание, опыт не только заставляют глаз видеть привычные формы, но вытесняют из поля зрения, ретушируют непривычное и лишнее. Ценное, значительное с практической точки зрения, имеет и значительные зрительные формы, вопреки видимым пропорциям.

Живопись возникла не из оптических эстетических потребностей и даже не из задач фиксации объективных видимых форм, а из сочетания ручной речи и практической окраски вещей. Рука — основной орган труда — в стадном коммунизме основной орган общения и воздействия. Ручная речь и есть начало рисунка. Пространственное искусство есть результат временного акта и несет в себе все его свойства — ритм, динамику, импровизационный характер.

Первобытный рисунок — это линейный, ручной язык, язык жестов всего тела и прежде всего рук, графически закрепленный на плоскости. Живой жест имеет высоту, ширину и глубину — три измерения, но, будучи проектирован на двухмерную плоскость, становится линейным двухмерным движением; в то же время проектированный на плоскость, жест получает пространственное бытие, независимое от импровизирующего тела, приобретает устойчивость и длительность, становится частью поверхности, зрительным знаком, графической речью. В графической речи создается могучее средство закреплять идеологические представления, делать их длительными, неизменными знаками неизменных отношений. Кинетический рисунок, графическая речь и закрепляются в родовом обществе на орудиях, вещах, жилищах как социальные образы. Выбор поверхности, на которой фиксируется жест, — песок, земля, кора дерева, камень — зависит от хозяйственных условий. Соотношение твердости орудия рисования и поверхности, на которую рисунок наносится, определяет его характер: если орудие мягче поверхности — линии округлы, идут свободно за жестом, рисунок плоскостной; если орудие тверже поверхности, рисунок выцарапывается, высекается — линии получаются ломкие, угловатые; жест задержан в своем движении — рисунок имеет характер рельефа. Если бы воздух сохранял жесты, которые человек делает во время разговора, он был бы заполнен графическими движениями — рисунками, сопутствующими любому человеческому действию.

Именно потому, что в основе рисунков лежит мускульное движение, рисунок имеет кинетический линейный характер; даются линии движения, общее устремление тела и его частей; рисунок линейрен и даже не планиметричен. Сама линия имеет не начертательный статический характер, а динамический, с определенным направлением и акцентами движения. Отсюда ее импровизационный характер, зависимость от состояния говорящего, рисовальщика — взволнован ли он, спокоен ли, здоров, болен. При неотрывности рисунка дикаря от жестов и трудовых движений тематика его ограничена не вообще видимым миром, а миром, имеющим хозяйственное и культовое значение. Дикарь фиксирует жест, могущий иметь магическое значение, и рисунок его — не произвольная игра графическими движениями и формами, а упорное повторение немногих знаков, имеющих на стадии коммунистической орды кинетический, реалистический характер и, как жест, зазывное, закликательное значение. В этом резкое отличие рисунков дикаря от рисунков ребенка, который тоже рисует кинетически, реалистически, но как рефлекторное упражнение.

Первые рисунки ребенка, находящиеся на границе графической грамотности, и должны изучаться как ряд динамических линий, как моторная графика, а не как зрительная, формальная. Зрение идет за рукой, диффузный характер детского жеста обуславливает диффузное значение каракульного рисунка. Тот же рисунок обозначает то дядю, то домик, то лошадку. Из рисунков детей видно, какой сложный комплекс признаков составляет графический образ; у ребенка и дикаря отдельные вещи часто являются рядом условно связанных частей. Голова, туловище, руки, ноги — независимые органы движения. Наличие того или иного количества деталей и частей определяется их актуальностью.

Пропорции отдельных частей рисунка также определяются их значением, а не видимыми соотношениями и реальной величиной. Отсюда несуразное преувеличение одной части и уменьшение другой: огромная голова или рука на маленьком туловище или, наоборот, — чудовищно преувеличенные первичные и вторичные половые признаки (сексуальные рисунки дикарей, сюда же писсуарный и заборный фольклор). Пропорции вещей — пропорции их значения. Вождь — всегда огромных размеров, простые члены группы — карлики. Рисунок первобытного человека и рисунок детей оттого и сходны, что в них они фиксируют моторно-осязательные и моторно-зрительные представления. Когда ребенок, не считаясь с действительными размерами, изображает лающую собаку большею, чем ласковую, или необыкновенное (великое) больше обыкновенного, он фиксирует размах своей реакции.

Ребенок, вопреки видимому, рисует вещи со всех сторон: прозрачные дома с внутренним содержимым, корову с теленочком в утробе (важное хозяйственное событие!), лошадь с человеком и уздечкой. Это доказывает не слабость его зрительных восприятий, а их зависимость от представлений, полученных внесредственным путем. Ребенок, как дикарь, фиксирует синкретизм своих представлений, слитность слуховых, зрительных и двигательных элементов. Детские и первобытные картинки, стоящие на стадии графической речи, показывают ту начальную координацию между движениями руки и зрительными знаками, которые при дальнейшем упражнении приводят к сознательному рисованию и остаются в зачаточном состоянии на всю жизнь, без специальных упражнений, у большинства «неумеющих» рисовать. Рука, не подчиненная зрению, будет на бумаге выполнять те линейные ошупывающие движения, которые она проделывала бы, если бы соприкоснулась непосредственно с предметом. Общее между рисунками ребенка, дикаря и графически неграмотного взрослого — это отсутствие той условной координации между глазом и графическими движениями, в которой глаз играет основную, ведущую роль.

В первобытном обществе преобладающую роль играет осязательный опыт в изобразительных движениях. Здесь и пространство, и протяженность, и пропорции, и отношения отдельных частей друг к другу определяются реакцией, рефлексом человека на вещи. Телега расплывается на урнах неолита, у ребенка и у взрослого — возок дается сверху, колеса сбоку; но взрослый чувствует нескладность такого сочетания и дает только два колеса: зрение борется с двигательным-осязательным знанием.

Это не означает сходства идеологии ребенка и дикаря; это указывает только на отсутствие объективизма, чисто зрительных представлений, которое соответствует мышлению первобытного человека и является необходимым этапом рефлексорного развития ребенка.

Но за этим отсутствием объективизма, за отрицательным сходством скрывается совершенно различное положительное содержание. Для ребенка это момент вхождения физиологического развития в социальное в условиях определенного воспитания; ребенок рисует вещи, наиболее занимающие его, не без указаний старших. Дикарь рисует идеологические представления, имеющие хозяйственное, обрядовое значение. Рисунки дикаря — это часть ритуала, часть культовых вещей и действий, и они отражают в себе их магический смысл, являются выражением магического кинетического мышления. Только эмпиризм, рассматривающий графический язык рисунков как механическую самостоятельную

и законченную часть идеологии, в этом общем отсутствии объективизма найдет тождество мышления. Только объективисты, ставящие в центре иллюзионистическую живопись, могут считать отсутствие перспективы достаточным признаком общности и сходства.

Телега для неолитического человека есть священная колесница, важная часть культового действия похоронного обряда (и воскресения). Нарисовать телегу с волами и вожатым значит изобразить сюжет обряда и придать урне, на которой рисунок нанесен, сакральный смысл самого культового действия. Для ребенка — это просто телега, возок, катящийся на колесах. Еще большая бездна между рисунком, изображающим телегу с гробом, взрослого крестьянина и рисунком на урне неолитического человека. Крестьянин не умеет подчинить руку глазу и фиксирует ощупывающие движения руки, а не глаза. Ничего кроме логического эмпирического факта, переданного кинетическим графическим языком, здесь нет. Поэтому же примитивный рисунок экспрессиониста, т. е. взрослого представителя капиталистического общества, является идеологическим актом борьбы с объективистической живописной культурой и определяется не тождеством их идеологии с идеологией дикаря или ребенка, а мышлением мелкобуржуазных групп эпохи империализма, так называемым психическим функционализмом.

При общей определяющей роли зрительных сигналов-признаков для ориентации в мире, ребенок переходит в следующую стадию — к согласованию видимой графической линии с видимыми контурами вещи, к рисованию видимого с одной стороны; двухмерный, затем трехмерный, объемный, рисунок является вторым моментом развития рисунка у детей. Вещь рисуется только с одной стороны, глаз подчинил себе руку, выключил из графических движений чисто осязательные моторные акты, а следовательно, и многосторонность, многомоментность предмета; делаются попытки не только намечать контуры видимого, но и разработать штриховкой, краской его поверхность, выделить мускулы, суставы, скрепы. Предмет все еще дается *en face*, ставится с более существенной стороны; каждая часть тела тоже дается *en face*, и тело в целом получает различные повороты для этого лицевого показа. Здесь же начинают складываться зрительная протяженность и пропорции предметов и тел; здесь складывается объективизм: рисовальщик рассматривает предмет вне себя, вне своих ручных осязательных движений, но подчиняет руку наблюдающему, на расстоянии осязающему глазу. Вместе с этим свет стал посредником между человеком и предметом. Моделировка тела темными и светлыми пятнами и есть фиксация зрительного ощупывания предмета. Рисунок

получает объем, а следовательно, приобретает иллюзионистический характер. Рисунок, становясь односторонним, делается одномоментным. Он отрывается от линейного жеста и связывается с цветом, раскраской: рисунок становится живописью.

Эта графическая революция является результатом того подчинения зрению всех рефлекторных движений, которое происходит у всех детей в возрасте 6—8 лет, но которое в графике может появиться только при включении изобразительных движений в общую систему координации тела, т. е. при культивировании специальных графических навыков. Но они могут остаться в инфантильном состоянии у всех, кто специально этой культурой не занимался, что при профессионалистическом разделении труда стало обычным явлением. Таким образом, переход от моторно-обязательного рисунка к изобразительному требует устойчивой изобразительной деятельности, графической культуры, которая у дикаря стимулируется идеологическими, магическими, хозяйственными потребностями, а у ребенка — воспитанием. Для первобытного человека появление иллюзионистического рисунка, появление живописи есть не продукт этого детского биорефлексологического развития в определенных социальных условиях, развития, которое дикарь и сам должен проделать, чтобы стать взрослым, а общественно-идеологический сдвиг. Он совпадает с появлением первых начатков объективизма, т. е. признания независимых от человека объектов, но могущих воздействовать на его дела, — это прежде всего тотемы.

Дошедшая до нас объемная живопись первобытного общества представляет преимущественно зверей: пещерного медведя, мамонта, бизона — для палеолитического человека, кенгуру — для австралийцев, антилопу — для бушменов, оленя — для эскимосов. Не вещи вообще, не люди, а именно тотемные звери, маски которых одевают, которых имитируют на охоте. Это те объекты, которые имеют огромное значение для хозяйственной группы, в которых сосредоточилась хозяйственная сила и жизнь группы, образы которых закрепляют эти культовые и магические обряды. Само сочетание рисунка с краской, графического жеста с цветом, поверхности тел — с видимыми свойствами предметов и возможно благодаря иллюзионистическому пониманию рисунка; поверхность, занятая раскрашенным рисунком, есть уже поверхность изображенного тела, а не реальной плоскости, на которой рисунок нанесен. В этом объективизме снова выступают различные пути детей и дикарей. Если ребенок однажды уже пришел к изобразительному рисунку, он не возвращается к рисунку ручного жеста; у дикаря мы встречаем одновременно и тот, и другой рисунок, что определяется хозяйственным значением рисунка, его функци-

ей в жизни племени: служит ли он магическим, обрядовым, тотемистическим знаком, наносится ли он на песок, камень или на вещь, одежду, был ли он импровизированным пиктографическим сообщением или культовой магической маской-образом.

Если в объемном рисунке части тела оптически, объективно, согласованы, то относительный размер различных вещей определяется значением каждой из них, а не объективной видимостью, т. е. перспективой. Пространства, как единого организованного относительно зрения образа, нет. Пространство — это комплекс вещей определенного места; пространство здесь множественное. Здесь нет близи и дали, а есть вещи которые располагаются на плоскости. Это не отрешенная видимость и еще менее видимое расположение вещей. Если в линейном рисунке трехмерный жест превращался в двухмерный, то здесь тела расставляются на плоскости так, что ни одно не закрывает другого и располагаются одно над другим, каждое имеет свой полный контур. Деревня — это избы, деревья, река; дома располагаются в зависимости от поверхности рисунка по обеим сторонам реки, то друг к другу основаниями, то крышей и основанием. Дальше объемного объектного рисунка первобытное общество не идет, так как только дальнейшее социально-экономическое развитие создает новые формы, а для целей общения графическая речь и объемная живопись только дополняют звуковую речь и соответствуют ей.

Движение тел передается моторно: невероятная раскинутость ног, совершенно не считающаяся с анатомией тела и возможностями движения. Таковы фигуры бегущих бушменов:

«...бушмены похитили у кафров стадо быков; стадо угоняют налево; кафры, вооруженные копьями и щитами, бросаются вслед за разбойниками, которые оборачиваются и осыпают своих длинноногих врагов тучами стрел. Как ясно здесь выражена разница между высокорослыми темнокожими кафрами и приземистыми светлокожими бушменами. Как хорошо передан бегущий скот» (В е р м а н , *История искусства*, т. I, стр. 60)¹.

Это изображение охоты-войны, захвата хозяйственного скота, вместо диких стад. Здесь нет ни перспективы, ни композиции — фигуры нагромождены одна над другой.

Дети иногда передают движение множеством ног, т. е. ряд последовательных движений дается одновременно, как в футуристическом рисунке.

Так как в магическом мышлении связь представлений считается причинной связью явлений, то и моторный рисунок, связанный с культовым действием, рисунок, имитирующий тотемистических зверей и вещи, изображающий тотемы, имеет магический

характер. В Центральной Австралии перед охотой очищают и выравнивают песчаное место, смачивают его кровью и наносят изображение тех зверей, на которых собираются охотиться.

« — Я знаю, — говорил один из манданов, — что этот человек уложил в свою книгу много наших бизонов, я знаю это, ибо я был при том, когда он это делал, и с тех пор у нас нет больше бизонов для питания» (Леви-Брюль, *Первобытное мышление*, стр. 28)².

Рисунок — не только знак, сообщение, но и часть животного, и дает власть над ним. Рисунок может превратиться в животное, и наоборот. Само сообщение имеет такой же магический характер в своей уверенности, что жест или рисунок необходимо должны быть поняты, передаться, заразить. Изумление и гнев перед непониманием сообщения равны изумлению перед отказом зверя или вещи подчиниться заклинанию. (Уверенность в заразительном и действенном характере выражений существует и у социальных групп высших культур; здесь полагают также, что выражение имеет внутренний, независимый от социального бытия смысл.)

Рисунок и живопись коммунистической орды более кинетичен, связан с действиями и актами, а не с вещами. Рисунок родового общества более зрителен, чем кинетичен. Рисунок имеет более идеографический характер: формопись служит знаком вещи и легко превращается в схематическое упрощение при бесконечном повторении одной формы. А вещами земледельческое хозяйство обрастает гораздо более других. В материальной вещи выступают вперед ее социальные признаки, видимые качества становятся указанием социального бытия вещи. В усложненных социальных отношениях патриархально-родового и раннеклассового общества эти знаки получают огромный практический смысл: они имеют магический характер, направленный на общественные отношения, они должны воздействовать на зрителя в определенном направлении — табу, знаки духов, собственности. Здания, вещи, люди покрываются такими идеографическими знаками. Знаки хозяйственные и физические перемешиваются. Признаки вещи являются сигналами общественного поведения, а не просто присвоения и потребления. Возникают абстрагированные, оптические знаки-формулы, эмблемы, которые впоследствии разработает феодальное общество в иератическую систему. Здесь эти идеограммы, графические атрибуты обладателя, находятся именно на вещах — от орудий до одежды и жилья, особенно много на вещах культа. Вне этого мы имеем реалистические изобразительные импровизационные рисунки. Не идеологические представления родили из себя атрибутивные схематизированные формы, но по-

требность в устойчивых атрибутах — знаках собственности и общности — превратили в формулы графические изображения. Отсюда схематизм земледельческих рисунков, как нарядов вещи, знаков обладания, эмблем общественного бытия.

Здесь же из схематических эмблематических знаков возникает письменность. Графическая схема становится знаком звукового его названия, знаком слова, его ударных слогов или звуков. Графическая схема становится буквой. Алфавит есть не только схематизированные графические изображения идеограммы, но и применение зрительного знака для закрепления звукового жеста, для закрепления словесной речи; имя считается важным признаком предмета в его социальном бытии. Переключение графического образа на звуковое имя возможно на той стадии общественного развития, при котором словесное обозначение предмета покрывает его чувственное значение.

Для раскраски рисунков, как и вещей, употребляются минеральные и растительные вещества, имеющиеся в природе. Внеосознательное физиологическое влияние цвета на зрение подчинено значению цветового предмета, цвет идет от предмета, цвет связан в представлении с актуальной формой вещи. Цвет входит в осязательные и моторные представления. Принадлежность цвета только определенным вещам и формам делает его, после осязания и движения, средством ориентации в мире, средством различения вещей. Чисто физиологическое оптическое влияние цвета отступает перед связью цвета со свойством самой вещи: благоприятным, враждебным, успокаивающим или возбуждающим. Само различение цветов в природе вызвано актуальным значением цвета в различении вещей, в деятельности человека, и разные племена знают различное количество цветов и оттенков. Так, скотоводческие племена различают множество мастей и оттенков своего скота; наоборот, земледельческие племена различают только основные цвета спектра, оттенки игнорируются. Вместе с развитием начатков объективизма и цвет становится знаком вещи, ее качеств. Из свойства вещи цвет становится выражением ее, желтый цвет — солнца, золота, черный — мрака, ночи. В культовых обрядах воскресения и смерти воскресающее божество неба, солнца рядится или красится в оранжевый (рыжий) цвет, божество смерти, зимы, ночи — в черный. Отсюда рыжие и черные маски в культовых комедиях и, в дальнейшем, в балаганных представлениях.

Красный цвет крови, связанный с охотой и борьбой, стал знаком борца и знаменем борьбы, а пурпурный цвет — знаком власти; натуральный цвет дорогих вещей стал цветом богатства; из наличных в природе красящих веществ отбирается цвет, нужный для таких социальных обозначений вещи или человека, цвет,

получивший социальный смысл. Но в пределах данного цвета тон красок — густой, яркий, лишенный оттенков, своей насыщенностью привлекающий зрение. Краска придает вещи особый смысл, как бы одевает ее в социальный костюм определенного значения; здесь окраска выполняет сходную функцию с рисунком. Сочетание краски с рисунком может дать либо объемный рисунок, либо плоскостной орнамент.

Орнамент, узор, при отсутствии эстетического созерцания в натуральном хозяйстве имеет практический характер. Узор либо получается от техники обработки вещи (плетенья, вязанья), либо это — природный узор животной и растительной ткани. Но этот стихийный узор, в связи со значением вещи, получает особый смысл и переносится на другие предметы для придачи им этого смысла. Щит окрашивается под шкуру тотемистических зверей, и эти шкуры имеются на щитах лучших охотников, убивших этих животных. Пряжи, ткани красятся под дорогой мех, под шкуры магических животных и являются костюмами старейшин, вождей. Простое дерево окрашивается под ценное тотемное дерево. Именно потому так устойчивы узоры, что художник рисует знаки, ставшие формулами, знаки собственности и принадлежности, знаки назначения вещи. Но орнамент идет также от изобразительного рисунка. Начальный, конкретный, изобразительный смысл рисунка оттесняется вторичным, идеографическим, значением; он упрощается технически, линейно сокращается и в таком, почти геометрическом, схематизированном виде может наноситься на вещь как элемент ее формы, как ее признак, лишенный изобразительного значения. Геометризация рисунка, его упрощение, будто бы вытекает из техники нанесения рисунка; на самом деле она сознательно допускается, так как рисунок стал общей эмблемой. Характер линии, ее округленность, угловатость и ширина согласуются с материалом, его податливостью, но в пределах нужного образа. Одно направление принимает линия резьбы по волокнистому дереву, другое — по зернистому камню; образ получает графические вариации, отклонения, но не разрушает эмблемы. Только идеологический распад образа ставит рисунок в зависимость от материала, приводит к тем бесчисленным орнаментальным вариациям узоров на вещах, где изобразительное значение рисунка отступает перед значением декоративным. Изобразительный рисунок сливается с формами беспредметного узора, порожденного техникой обработки или органически свойственного материалу. Изобразительный рисунок, став нарядом, костюмом вещи, утрачивает свой реализм, модулирует от формы к форме по их сходству и по степени легкости выполнения на данной поверхности, при данном уровне техники. Животные формы сочетаются с близ-

кими растительными (хвост — пучок листьев, веер — лепестков, голова — бутон); растительные формы переходят в геометрические (цветок в ромб или круг, разбитые на секторы). Особенно наглядна эта зависимость в бытовых декоративных узорах материй, тканей и вышивок, порвавших с культовыми формами.

Всего легче геометризируются растительные формы — пучки и связки трав и растений, цветы, листья, стебли и плоды, которые в естественной форме и в сплетении дают пучки, венки, букеты растительного орнамента. Эти венки и букеты вывешиваются на стенах, косяках, наличниках и являются тотемными растениями и магическими знаками и показателем покровительства этих растительных тотемов: головки кукурузы, колосья злаковых растений, виноградные лозы, лавровые ветки. Покрывать себя листьями священного дерева («венчать») или обвешивать ожерельями из зубов и костей животного — значит отдать себя под покровительство этого священного растения или животного. Всякий узор вначале является культовой эмблемой, а затем бытовым орнаментом. Отсюда орнамент — как воспроизведение сакральных эмблем. Предметы быта, имеющие культовое значение, вышиваются священными узорами; пояса, полотенца надеваются как повязки вокруг окон, дверей, икон, на крестах, рисунки тотемов на теле и вещах — как знаки принадлежности к племени и покровительства духа. Рисунки — священная эмблема магического значения.

Почитание патриарха, живого и мертвого, превращает его жилище и могилу в храм, собирает вокруг лучшие произведения архитектуры, скульптуры и живописи и придает им смысл особой силы. Жилище становится храмом, могильный памятник — кумиром, рисунки — священными символами и иконами. Архитектура, скульптура и живопись здесь — единое искусство. Видимые вещи впитывают святость невидимых покойников и становятся носителями культовых смыслов. Образ, через посредство которого можно магически воздействовать на вещи, здесь икона, кумир, идол — образ того, кто является носителем социального могущества, кто выше всех и способен воздействовать на мир. Воздействуя на образ владыки, можно заставить действовать самого владыку. Вместо человека обращаются к его вещи с молитвой и упреком, как будто эта вещь способна передать обращение.

Реликвия — одна из форм такой фетишизации; она вызвана внешней связью вещи с личностью носителя (обращение к цветку — влюбленного, матери — к игрушке ребенка). Народная поэзия полна таких обращений. Живопись и скульптура натурального хозяйства культивируют такие вещи-реликвии, вещи-посредники. Идол и икона — социально опосредствованный магический образ, как и все действия ритуалов, посредники между

желаниями людей и волей верховных отцов-богов: они должны передать молитву отошедшему духу и вынудить его к воздействию на мир. Идолы и иконы украшают лучшими вещами данного хозяйства — вещами, достойными вождя-патриарха, и этим приближают их к духу и усиливают магическое действие. Образы — практические вещи магического значения. Они должны действовать на зрение формами, уже получившими смысл зрительных знаков культа. Их неизменность, застылость, вневременность являются следствием того, что они — не изображения реальной видимости, но воспроизведения готовых канонизованных священных форм. Пространственные искусства благодаря своей устойчивости и длительности становятся средством утверждения канонизованных представлений о власти мертвых. Именно через усыпальницы, надгробия живой патриарх закрепляет патриархальную власть, сохраняет силу ушедших в своих руках. И именно это косное патриархальное искусство феодалы делают орудием своего господства.

Литература и музыка

Временные динамические искусства натурального хозяйства возникают и существуют не для удовлетворения ритмического чувства, но как социальная деятельность, имеющая своим сырым материалом свойства и возможности живого человеческого тела. Их текучесть, импровизационность, непрерывное становление — свойства всех биологических движений. Их ритмика — смена расчлененных движений, результат членового строения человеческого тела, подчиненного определенным социальным актам, и необходимости повторных движений при труде. Человеческое тело имеет различные двигательные и ритмические возможности. Одними возможностями обладают ноги, передвигающиеся по земле, поддерживающие тело, другими возможностями — руки, свободные относительно тела, иными — пальцы рук, иными — туловище. Эти возможности становятся реальными движениями в трудовых процессах. Охотник и воин знают иной двигательный и ритмический ряд, чем земледелец; скотовод — иной, чем рыбовод. Одни и те же движения разнятся в зависимости от орудий труда: гребля на каботе с большими веслами дает иной ритм, чем гребля на маленькой лодке; работа колуном — иной ритм, чем тесовым топором; шаг в горах — другой, чем шаг в равнине. Ритм человеческих движений определяется ритмом трудовых действий, а ритм трудовых действий — техникой общественного производства.

Сменяющие друг друга движения образуют единицу ритма, такт движения. Ритм индивидуальных движений в общественном

труде стягивается в общесогласованные смены движений. Индивидуальный ритм схематизируется в групповом такте, имеющем строгую структуру. Так как в общественном труде обязательна одновременная смена основных комплексов движения, то индивидуальный ритм с произвольными растяжениями и ускорениями может существовать только внутри такого такта. Эти такты не только математически не равны между собою на всем протяжении работы из-за замедлений и ускорений от усталости и возбуждения, но подчиняются смешанному характеру движений, требуемых трудом, и имеют вместе с различными длительностями и различный ритмический строй. Сильное время этих тактов, акцент движения, падает не обязательно на начало такого такта, а часто на середину или конец, совпадая с высшим моментом напряжения. Трудовые действия, воспроизводимые вне труда, превращаясь в игривые, плясовые, упрощаются, приобретают размеренность движений свободного тела, ритмику членов и мускулов тела самого по себе.

Но человек способен не только производить немые мышечные движения, но и издавать звуки, сопровождающие эти движения: хлопанье руками, топание ногами, стук и в особенности голос, вызываемый сокращением мускулов дыхательных путей. Слуховые раздражители не корректируются осязанием как зрительные, звук беспредметен и может стать объектом чистого созерцания; но в натуральном хозяйстве он неотрывен от действия. Звучат тела только в движении, и качество, тембр, сила и ритм звука слиты с силой и ритмом движущегося тела. Здесь знают звук не как самостоятельное акустическое явление, но как звучащее тело. Принадлежность некоторых звуков-тембров, ритмов только определенным телам делает их качественным знаком этих тел. Звук здесь есть свойство тела — как цвет. Для молчаливой природы зрение, для звучащей слух — равные средства ориентации. Там, где зрение бессильно (ночью, в чаще лесной), силен слух. Звуковые образы (топот, стук, вой, крик, свист), ритм, тембр, их классификация и их различение вырабатываются в практике и неотрывны от осязательных и моторных образов. Тембр до сих пор классифицируется по звучащим телам — различные тембры человеческого голоса, тембры духовых инструментов, медных и деревянных, тембры ударных, шипковых, смычковых инструментов. И в зависимости от предметов, которые первобытное общество знает только как активные, действующие, звуко-тембры то вызывают усиленное внимание, то остаются вне поля слуха. Имитация голосов животных и птиц (прежде всего тотемных животных и птиц) у охотников не менее изощрена, чем имитация поз и движений, и имеет не меньшее практическое значение для привлечения дичи и для взы-

вания и служения тотему. Культура слуха идет вместе с культурой звука за развитием общинно-хозяйственной жизни. Отсюда сакральный характер некоторых тембров, как и цветов.

Если тембр служит признаком движущегося тела, то ритм — признаком характера движения. Звуки человеческого голоса и трудового стука, совпадая с сильными акцентами движения, становятся слышимыми контурами движения, обозначают его актуальные моменты. Звуки в их ритмической последовательности становятся рисунком движения, регулятором совместного труда, знаком общения и средством магического воздействия. Рисунок таких звуковых ритмов, подчиняясь мускульным движениям, не имеет математически размеренного такта и, как движение, не знает ударений на начале движения. Такт — единица движения, а не математического времени. Голосовые выкрики и ударные инструменты отмечают высшее напряжение движения сильным акцентом и ослабление движения — слабым акцентом. Это — однолинейная, моторная музыка, дающая звуковой образ движения. Ритм здесь существует как двигательный, как телесное движение, и соответствует в пространственных образах осязаемой величине предметов. И так же как длина членов человеческого тела (рука, локоть, стопа) является мерилем предметных (пространственных) величин, так и ритм движения тела (поднимание и опускание ног, рук, шаг, удары рукой, топание ногой) является мерилом движения. Ритм, как слышимый рисунок движения, и тембр, как показатель звучащего тела, — два основных элемента музыки натурального хозяйства.

Движение тонов играет подчиненную тембру и ритму роль, подчеркивая переменной высоты разные отрезки ритма. Мелодия, культура звука в его понижениях и повыщениях, в примитивной форме существует как биологическая голосовая мимика, как средство физического напряжения и эмоционального выражения, слитое со словом, жестом, без определенного такта и интервалов. Но и здесь мелодия существует как моторный акт напряжения и расслабления органов дыхания и голосовых связок, как интервалы последовательности движения, а не акустически-гармонически. Эта звуковая мимика, дающая движение голоса вверх при возбуждении и напряжении тела, а с ним и голосовых связок, дающая понижение (движение голоса вниз) при расслаблении мускулов тела и горла, служит выражением радостного возбуждения и — упадка, уныния. Из биологической, звуковой, голосовой мимики мелодия, связанная через ритм с трудовыми актами, становится выражением, средством идеологическим, общественным. Отсюда закреплённость определенных тембро-ритмических и тоно-ритмических движений, мелодических фигур за определенными

ми культовыми действиями, а вместе с тем и семантическая закреплённость любовных и похоронных молитвенных словословий, заклинаний и хул, шутовских танцев и высоких песнопений.

Тон, как установленная неизменная высота, свойствен только инструментам с постоянным натяжением струн или стенок. Голос не знает тонов как обязательной высоты: он знает движение высоты и как ступенчатое прерывистое движение, и как ровное скольжение вверх и вниз, прибегая к прерывистому движению — прыжкам, интервалам — в обостренные моменты. Интервал и глиссандо равно являются средствами голосовой мимики; начальная музыка знает интервалы, скачки и бесступенчатое нарастание и убывание звука. Интервалы, как метр высоты, схематизация повышения и понижения, дают отчетливое движение звукового материала. Они устанавливают размеренные переходы в напряжении голосовых связок. Групповое пение, в котором участвуют различные возрастные и половые группы, намечает такие общие интервалы, одинаковые повышения и понижения, устанавливает опорные точки голосового движения. Ухо, которое в этих песнях играет роль координатора звукового движения, выделяет звуки, наиболее ему доступные: октаву (ощущаемую как прима), квинту, кварту, терцию. Полутон, треть тона существуют как скольжение, детонация. Отсюда пятитонная гамма: до, ре, ми, соль, ля. В песне никогда не встречаются в последовательном ряду тоны трезвучия: мелодия подчинена не созерцающему слуху, не акустическому содержанию звука, его обертоновым, гармоническим призвукам, а напряжению и движению голосовых связок и через них — состоянию тела в целом. Динамика и высота звука идут вместе. Всякое усиление сопровождается повышением и всякое повышение усилением. Отсюда моторный, а не акустический характер мелодии; без инструментальной музыки песня, зная интервал, не знает обязательного звукоряда, явившегося результатом теории инструментальной музыки и акустического понимания звука, не знает тональности как исходного и заключительного тона, на котором построена песня. Средний тон, от которого легко подымается и опускается данный голос, и является тоникой. Для одной и той же песни она различна не только у разных певцов, но и у одного певца в зависимости от мелодического хода. Объем песни редко превышает октаву и чаще бывает заключен в пределах квинты вверх и кварты вниз.

Движение высоты, слитое с ритмом движения тела, образует основной тип вокальной музыки первобытного коммунизма. Свободный взмывающий ритм, взмывающий голос — веселые песни, в то же время и плясовые, так как возбуждение, не сдерживаемое никакими нормами, разливается по всем мускулам тела и голоса.

Сдержанный голос, замедленный ритм, протяжные песни — унылые песни, лирические; они не имеют определенного ритма, к которому обязывают телесные движения; но веселое и печальное, плясовое пение имеет не биологический, а социальный характер. Протяжные, проголосные (жалобные) и плясовые, хороводные и трудовые песни — два основных вида вокальной музыки («то разгулье удалое, то сердечная тоска») — являются исторически сложившимися, семантически закрепленными в родовом обществе. Стадный коммунизм не знает песни как самостоятельного голосового действия. Протяжные голоса и обрывистые выкрики являются частными элементами трудовых и культовых магических действий. Песня как определенное голосовое поведение, связанное с общим поведением, закрепляется в родовом обществе, в культовых обрядах. Здесь песня получает объективное бытие магического акта. Легенды об усыплении и исцелении и оживлении музыкой, о волшебном действии музыки на органическую и неорганическую природу, легенды о заклинательной власти певцов и есть результат сакрального, канонизированного в обряде звуковых действий определенного хозяйственного значения: голоса тотемов — крики, свисты тотемных зверей и птиц, уложенные в ритмы обрядового действия, становятся магическими песнями, имеющими обязательное и объективное для исполнителя, а следовательно и слушателя, значение.

Здесь же различаются песни серьезные, торжественные от песен веселых, плясовых — как высокое от низкого. Серьезные песни имеют культово-социальный характер обрядово-канонизированной песни; песни похорон, жертвенных действий, брачных обрядов стоят выше песен-танцев, песен любви, еды, где больше свободы биологическим инстинктам, непристойностей с точки зрения высокой обрядовой песни. Серьезное — сдержанное, веселое — разгульное и есть результат подчинения биологического идеологическому. Серьезная песня всегда связана со словом, обрядовыми речевыми формулами, или с канонизированными телодвижениями. Комическая — сочетается с более свободными, импровизированными телодвижениями в соответствии с живым действием. Так называемая народная песня есть пережиток патриархально-культовых песен (и даже феодальных), освобожденных от культового действия и измененных в соответствии с ситуацией динамически и ритмически.

Песня обычно состоит из двух мелодических фраз; фраза распадается на две короткие темы, отвечающие друг другу. Простое повторение движения, лежащее в основе ритмики труда, породило простое повторение ритма песни. Короткие (восьмые по нотной записи) частые звуки для плясовых и длинные — на опорных

пунктах, со срывными снижениями для протяжных песен, — их канва. Песня плясовая, и даже протяжная, тесно связана с пантомимой и жестикуляцией, беззвучными мускульными движениями, и еще теснее — с артикуляцией, со словом. Вместе с пением в унисон хоровое исполнение знает примитивное многоголосие: выкрики, присвисты, подхватывание со середины, внезапное оставление начатой темы и возобновления, украшения вокруг главного голоса. Музыка понимается как действие, голосовое движение, совместное пение — как сплетение голосов, в котором динамика звука играет основную роль. Это — вторая стадия моторного телесного понимания звука, но в ней нет еще акустического понимания, нет гармонического пространства. Это многоголосие отличается от стихийного одновременного пения многих голосов для себя без заботы о других и от пения в унисон в трудовых песнях под один ритм труда. Это начатки музыкального обряда, обычного в культе и общественных актах.

Устная речь неразделимо сочетает в себе жестикуляцию, голосовую интонацию и артикуляцию. Речь — действие в ряду других действий, и она понятна в связи с трудовыми процессами. Представление, имея двигательный характер, и для сообщения требует движения, жеста, крика. Речь есть всегда устная, произносительная моторная реакция. Основным органом речи для периода стадного коммунизма является наиболее активный орган труда, подвижная и свободная часть человеческого тела — рука, способная на членораздельные движения. Ручной язык является орудием кинетического мышления. Крики, возгласы, мимика, пантомима являются необходимыми дополнительными элементами этого языка. Этот импровизационный моторный язык неотрывен и от условий общения — орудий, вещей, самого трудового процесса.

Но синкретические движения человеческого тела, как средство общения, вне труда превращаются в упрощенный комплекс наиболее выразительных движений. Сокращаются, упрощаются отдельные элементы речевого действия, оттесняются отдельные средства. Звуковой материал оказался сильнее жестикуляционного, требующего зрения и света, открытого места. Звук стал ведущим речевым материалом, оттеснив ручной язык. Артикулированные звуки оказались сильнее интонационных, тембровые различия — сильнее тоновых, более связанных с общим состоянием тела и менее дифференцированных. Опираясь на гибкий и сложный комплекс мускулов полости рта, сочетая в себе шумовые согласные с чистыми гласными звуками, речь делает интонацию, ограниченную высотой, своим вспомогательным средством. Различаясь с произносительной стороны сочетанием движений мускулов рта, имея резко выраженный моторный характер, арти-

кулированная речь с звуковой стороны различается тембрами звуков, самым материальным предметным свойством звука.

Различение тембров, различение тел по звучанию — основная практическая и наиболее ранняя ориентация слуха в мире. Тембр артикулированных звуков определяется стихийным движением мускулов ротовой полости, продолжавших мимико-пантомимическое движение тела. Движения мускулов рта, как и движения других мускулов, — чисто рефлекторные. Волна движения всего тела охватывает и язык, и небо, и губы. Мимические движения губ и челюстей дополняются тембровыми звуками, если выдыхание совершается через голосовые связки; гласные и согласные звуки могут быть продолжением мышечной мимики. Голосовая мимика — расслабление или напряжение гортани — частный случай мимики и жеста других мускулов тела; артикуляция — прежде всего мимика, затем звукопроизводство: рычание, мяукание, крики животных имеют вначале моторный, затем моторно-акустический характер. Интонация и артикуляция, как результаты мимики, очень близки, и тяжелые глухие гласные (*y*) имеют низкие тона по сравнению с высокими звонкими (*u*). Тембровая ясность членораздельных звуков и легкость их комбинаций сделали артикуляцию основой звуковой речи. Именно здесь мимико-артикуляторные голосовые движения стали говорением; но для того чтобы эти движения сознательно воспроизводились для издавания звука, необходимо закрепление этого звука и движения как части действия или представления; необходимо, чтобы и звук, и движение получили значение целого, т. е. стали обозначением действия. Это закрепление и произошло в обряде, в родовом культе. Из стихийных, импровизированных синкретических звуко-мимико-пантомимических речевых движений выделены были и закреплены слова обряда, культа, патриарха. Отсюда сакральное, священнодейственное значение слов («вначале было слово и слово было бог»; сюда же: рок, пророк, прорицатель, вещать, заговаривать).

Слово стало культовой формулой и языком богов, мимическим актом, и не все хозяйственные действия и вещи имеют словесное выражение. Мысль шире слова, которое является одним из идеологических средств, между тем как знания человека образуют все трудовые реакции на внешний мир — социальный и физический.

Словесная речь, доминирующее средство социального общения, делает схематизированный звуковой жест знаком вещей и действий, частью которых он был. Устная речь сохраняет элементы мимики в напряжениях (повышениях) и расслаблениях (понижениях высоты) голоса, в замедленном или ускоренном ритме произношения и этим придает дифференцированный смысл общим словам. Вся устная речь интонационна, ритмична, певуча. Переход от пе-

ния к речи, от речи к пению со средней речитативной формой является примером синкретизма двух средств — интонационного и артикулированного; он обычен у детей и у дикарей и имеет место в эмоциональной речи всех культурных групп (фразы вопросительные, восклицательные). Сходство и различие артикуляции у разных этнографических групп вытекает из видového сходства человеческих племен и различия их трудовых процессов. Именно потому, что гласные и согласные имеют в устной речи не столько акустический, сколько произносительный характер, отдельные звуки текут и меняются в зависимости от ряда смежных движений и имеют бесконечное количество переходов друг в друга.

Определенные звуки, на которые письменность впоследствии разложила язык, являются схематизацией живого фонетического потока и так же мало соответствуют живой речи, как нотные знаки — устной песне. Такими же условными являются деления речи на слова по механистическому самостоятельному смыслу таких словарных элементов речи; устная речь неотрывна от действия и распадается не на слова, а на фразы определенного конкретного смысла, представляющие собою произносительную единицу с одним сильным ударением. В устной речи необходимыми элементами такой фразы являются мимика и жест. Устная фраза не существует вне исполнения, произношения. Жест и мимика оформляют ее, дают полноту и законченность. Даже вещи дополнительно принимают на себя смысловую функцию фраз — как среда, в которой разворачивается действие. Фраза — звено в ряду действий человека и имеет смысл в связи с вещами и действиями. Отсюда конкретность фразы — ее предметно-вещественный смысл, и активность фразы — ее заговорное действие как рисунка.

Речевые фразы, речь становясь объективной, существующей как бы независимо от человека, но имеющей над ним власть, сохраняет конкретный и действенный характер. Язык не знает названий для представлений сверхчувственных. Названия двигательных и осязательных представлений, пространственных и предметных, преобладают над цветовыми и звуковыми. Сами названия относятся не к замкнутым объектам; речь, как и мышление, не знает механистической, эмпирической классификации мира. Названия относятся столько же к внешнему явлению, сколько и к реакции на него. Звуковые фразы, заменив ручные, стали обозначением кинетической ручной семантики, а не непосредственно объективных предметов. Отсюда диффузный, с точки зрения формально-логической, объективистической, характер первобытной речи. Названия относятся не только к эмпирическому предмету, но и к его действиям и реакциям на них; здесь зрительные признаки играют роль частного элемента. Отсюда такие семантические ряды, как

птица — гора — небо — солнце через кинетический жест и действие этих высокоходящих предметов. Здесь же: солнце — огонь — гореть — гора. Связи слов идут по связи хозяйственных процессов, без которых нельзя понимать конкретных связей, но самые радиусы смысловых пучков лежат в магическом мышлении, не знающем изолированных, внедейственных вещей.

Обозначение вещей со стороны их актуального значения дало словам одушевленный и даже сексуальный смысл. Род в словах доказывает огромное различие мужчин от женщин в хозяйственной деятельности, перенесенное на вещи. Не только различные полы имеют различные названия (мужик — баба, селезень — утка, бык — корова), но и неорганические вещи получили родовой смысл (огонь, вода, лес, трава). Одна и та же вещь в разных практических значениях имеет различные названия. Разные степени зрелости одного растения и животного (теленок, корова) имеют различные названия. Различны и обозначения одних и тех же частей различных животных (лицо, морда). Связь названия с представлением так тесна, что нет слов, независимых от вещи. Голосовая реакция немыслима без вещи, которая ее вызвала. Вещи носят названия как качества; слово заменяет вещь и может ее вызвать («не к ночи будь помянут» — черт; «не поминай всуе» — бог). В патриархально-родовом обществе закреплены слова-формулы, слова-эмблемы, означающие не физические явления, а общественные связи, названия знаков собственности, родовой и групповой, власти патриарха, названия духов-предков и отношения к ним. Эти слова имеют сакральный характер и возвышаются над внекультовой речью как особый ряд. Полисемантизм слов ограничивается общественным сознанием.

Жестикуляция, мимика, голос артикулирующий и интонирующий — комплекс реакций человеческого тела на мир; они и образуют материал временных искусств первобытного коммунизма. Сплошной, недифференцированный, синкретический человек, одновременное и последовательное сочетание его движений, средства труда, средства воздействия на мир и образуют средства общения как разновидность воздействия на мир. Действия, дающие желанные результаты, сами желанны, и наоборот. Праздничные действия не только воспроизводят в социально-канонизированных формах благоприятные трудовые процессы с сопровождающим их удовольствием (едой, питьем и любовью, победившими голод, увядание — смерть), но имеют магическое воздействие на следующий сезон охоты, жатвы, улова и служат сообщением об удаче, богатстве, изобилии.

Так как культовые празднества — результат удач, то они и залог и показатель удач и обилия. Праздничные действия, состоящие из

танцев, пения и пантомим, происходят в определенные времена года, в связи с удачным началом или концом сбора плодов, звериной и рыбной ловли, любовных образов-актов. Сюжет искусства и есть закрепленное синкретическими средствами обрядовое действие о жизни и смерти, воскресении и увядании, т. е. эсхатологического порядка.

Подобно тому как звуковая речь замещает и вытесняет «ручные выражения», так слово в общественных актах, культовых обрядах оттесняет пантомимические и жестикуляционные действия, замещает целые звенья и образует литературу. Рядом со смешанными синкретическими актами и внутри этих актов появляются дифференцированные, в которых словесные реплики играют роль самостоятельных звеньев действия. Разрыв между закрепленными косными культовыми актами и развивающимися производительными силами, между обрядовым представлением действия и трудовым действием, приводит к схематизации обрядовых действий, к превращению их в формулы, каноны и усиливает процесс замещения действия словом.

Разрозненные частные речевые реплики, связываемые пантомимой, получают непрерывность речевого действия; в них название действия (описание) заменяет само действие.

Вместо синкретического целостного акта определенного смыслового и магического значения мы получаем литературный сюжет, имеющий магический и действенный характер замещенного акта. (Во всех культах само описание сакрального акта считается сакральным; чтение, говорение само уже является священнодействием, священнослужением.) Но замещая звенья действия, словесная речь оставляет интонацию, голосовое движение, как обязательный элемент речи. Ритм и интонация говорения, однако, являются не выражением личных настроений или настроения момента, но нормированными формами речевого действия, как части обряда в целом.

Ритмизированная и интонированная по определенной обрядовой норме словесная речь образует песню или так называемую поэзию, не существующую вне напева определенного протяжения и высоты голоса. То обстоятельство, что протяжная песня, связанная больше со словом, считается более важной и серьезной, а плясовая песня, связанная больше с быстрыми телодвижениями, считается более простой и общей, доказывает высокое идеологическое значение словесного действия.

Так называемая народная песня в феодальном и буржуазном обществе представляет собой разлагающийся, как самый патриархальный уклад, пережиток этих обрядовых песен. Здесь еще сохранились песни определенных праздников, сезонных земледель-

ческих обрядов — веснянки, свадебные, заплачки, но и напев, и в особенности текст их являются сильно измененными и представляют собой борьбу эмпирических житейских мотивов с обрядовыми. Текст песни говорит о бытовых моментах, но применяет символику, метафоры, заимствованные от былых реальных обрядовых действий, — сеянья, жатвы, обрыванья цветов, уборки винограда и т. д., в которых любовь и хозяйство связаны в одном семантическом пучке. Здесь же и тотемистические образы — птицы (лебедя, сокола, уточки), деревьев (осины, калины) и т. д. Но, подчиняя эти элементы, все резче выступают темы, рисующие реальное положение крестьян, их труд, их нужды и неволю, их борьбу с феодалом-помещиком. Оторванные от обрядового патриархального действия, народные песни — не просто красивые музыкальные отрывки: они связаны с временем и местом действия, и текст их отражает определенные переживания социального быта. Само название песни ведет ее к какой-либо бытовой деятельности (песня бурлацкая, ямская, разбойничья, солдатская, песня гребли, пахоты, молотьбы, дровосека, каменщика; песни любовные, посиделочные, свадебные, гульбищные; похоронные — заплачки, причитания). В протяжной песне, сказываемой, повествовательный текст — основа, на которой повторяется одна и та же мелодическая фраза. В плясовой песне, как в драме, текст также подчинен действию, не имея самостоятельного значения. Вставки, восклицания — «ах», «да ах», «да ой», расчленение слов, многократные повторения частей слова, перестановка ударений — обычны в тексте плясовой песни. В проголосных, протяжных, где медленный ритм дает большую свободу слову, текст слит с мелодией таким образом, что словесная тема совпадает с мелодической темой и единица напева — с единицей текста.

Песенный текст, который в записи напоминает стихи, состоит из фраз, распадающихся на два полустаха, взаимно отвечающих друг другу. Каждому полустаху соответствует напевная тема, мелодической фразе — словесная фраза. Параллелизм, как средство словесного ритма, составляет двухтемную фразу, совпадающую с мелодической фразой. Ритмы словесного смысла, эвфонии и напева сливаются вместе. Смысловые ударения совпадают с мелодическим акцентом. Неустойчивость ударений в русском языке дает возможность подчинить ударение речи акценту песни (зеленый, зелёный, зеленой). Наряду с этим, напев дробит свои тоны на более мелкие или растягивает их по требованию текста.

Большая разработка словесного материала в быту, его широкое практическое значение делают текст песни более изменчивым элементом песни, чем напев. Один и тот же напев прилагается ко многим вариантам текста, легко сочиняемым на случай. Частуш-

ки, со своим шутовским, потешным содержанием восходящие к пародийным комическим элементам обрядового действия, частушки, называемые коротушки, вертушки, — короткие четверостишия-экспромты, отличаются особым обилием вариантов текста, иногда сохраняя культовое начало как запев; эти четверостишия реагируют на злободневное, общественное. Именно это сохранило их до наших дней и сделало их орудием идеологической борьбы в деревне. Частушка: «Ох, яблочко, куда котишься? — Ой, мамочка, да замуж хочется» — откровенная символика любви (Ева, подносящая яблоко Адаму). Дальше — это только припевная формула: «Ох, яблочко, куда котишься? — Попадешь к белым — не воротишься» или «Попадешь к кулакам — не воротишься».

Литературный текст, заместивший все элементы патриархально-обрядового действия, получивший самостоятельное содержание, превращается в сказ с определенным постоянным сюжетом, который в единстве своих противоречивых элементов отражает патриархальные, феодальные капиталистические элементы крестьянского мышления.

Устойчивость сюжетов есть не косность мышления, а косность родовой организации, орудием которой являются эти сюжеты — заместители действия.

В родовом обществе, с его устной литературой, являющейся всегда актом, словесным действием, которое предполагает определенную обстановку, условия действия, литературный сюжет существует не как абстрактная словесная тема, независимая от условий места и времени, но как действие определенного временного и местного значения. Он представляет распад, частный элемент целого обрядового сюжета. Сюжет имеет строго жанровые рамки, рамки определенных действий, недопустимых в других условиях (не к месту, не ко времени), — сюжеты похорон, воскресений, любви, чудесных избавлений, удач. Здесь уже есть и высокие и низкие сюжеты: высокие сюжеты относятся к власти и силе родовой организации и патриарха, низкие — относятся к запретным актам, враждебным силам, которые посягают на установления и власть и которые надо победить (посрамить, сделать срамным, низким, запретным). Борьба и победа высокого (т. е. социально установленного) над низким (т. е. социально враждебным) и есть начало трагического и комического сюжетов, которые здесь существуют как звенья одного жанра, одного культового акта. Комическое здесь уродливое, страшное, противное, имеющее свою магическую силу, но бессильно отступающее перед могучим, сильным, благим. Каждый сюжет, являющийся магическим обрядом, воздействием на силы природы, имеет свое трагическое и комическое как антагонистов; борьба и победа высокого и есть социаль-

ный и магический смысл сюжета. Так, любви и воскресению противостоят болезнь и смерть, свету и огню — мрак и холод, статности и силе — уродство и бессилие. Враждебные существа — силы пользуются заклинанием, но делают это неправильно, прибегают к заговорам, но искаженно, неправильно; отсюда их конечное бессилие перед воскресением, любовью, светом, выступающее в победе с особой яркостью (отсюда слова, обозначающие уродливое, означают и опасное, и унижительное, и бранное — юродивый, горбун (нем. *höcker*); сюда же чудовища — ведьма, черт).

Только с разложением родового строя, когда в общественной жизни начинают господствовать иные социальные силы, культовые сюжеты о борьбе, о превращениях становятся бытовыми сказками, пережиточно сохраняющими все чудеса былых магических действий. Само бытование сказок говорит еще о сильном пласте дологического мышления в крестьянстве, но в каждой сказке имеются уже объективистические наблюдения, причинно-следственные мотивировки, борющиеся с чисто магическими и волшебными мотивами. Именно через это противоречие мотивов можно определять социальный смысл сказки. Таким образом сказки о чудовищах, змеях, драконах, о говорящих и поющих деревьях, говорящих зверях, о живой и мертвой воде, о превращениях, воскрешениях, увяданиях, сказки, сохраняющие тотемистические обряды и мышление, сочетаются со сказками о барине, попе, купце, о солдатчине, о жизни крестьян в феодальном и капиталистическом обществе. Сказки пересекают друг друга; алогическое сочетается с рационалистическим, отражая все противоречие мышления патриархально-феодального крестьянина в условиях капитализма, империализма и даже социалистической революции.

Такие сказки сказываются на работе, на охоте, на войне, на пашне, в лесу. Сказы о животных и их нравах, о деревьях через тотемизм смешиваются со сказками о нравах людей, имеющих этих животных и деревья своим тотемом (Медведев, Волков, Зайцев, Быков, Дубов, Калинин, Березин), их социальном отношении (дуб — патриарх, лев — царь зверей, волк — кулак и т. д.). Композиция тем или следует по линии реального действия — тогда это реальный рассказ о труде, об охоте, о войне, — или же идет по линии желательного действия: магическое воздействие превратилось в желаемое осуществление (сказка, как сон, осуществление желания): стать сильным, богатым, убить врага, собрать необычайный урожай, совершить удачную охоту. Эти заместители магического воздействия и реально возможного, эти осуществленные желания не выходят за пределы хозяйственного благополучия. (Грезы, мечты, занимающие такое огромное место в лирике феодальной аристократии, — те же заместители магии, осуществле-

мые желания, но в области эротики и феодально-дворянской знатности и чести.) Магически исполненное желание или услышанная просьба (молитва) и составляют чудесный элемент сказки. Чудесные сказки имеют поэтому, как пережиток эсхатологических сюжетов, всегда благополучный конец; слабые, бедные, некрасивые становятся сильными, богатыми, красивыми; мертвые воскресают, больные исцеляются, уводя нас в сюжеты культовых смерти-воскресения (сказки об Иване-дурачке, о Золушке). Этому преобразению помогают (как в культовой магии — исполнению желания обычно тотем) — птица, зверь, вещь-амулет. Тема — зачин-служба за покровительство, за избавление от неволи — патриархально-феодальная. Звери, птицы, говорящие человеческим языком, и покровительствующие или помогающие герои — тотемистические герои.

В позднейших сказках этот нарастающий ряд магически исполняемых желаний вступает в противоречие с реальным положением вещей и получает сатирическую концовку — действительность и мечта (например: мужик увидел зайца, он его убьет и купит свинью, свинья даст ему дюжину поросят, поросята дадут амбар мяса; затем он купит дом, устроит женитьбу, будут дети-работники, хозяйствование; и так на радостях крикнул, что заяц убежал).

Социальные мотивы в сказках имеют тот же характер желательных побед и отместок барину, который безнадежно глуп и слаб. Это уже переход к реалистическим сказкам, где действительность и желаемое, сущее и должное смешаны, не утрачивая бытовой почвы. Такие сказки, где действительность направляется желательным, возникают непрерывно и отражают, как частушки, все бытовые моменты (сказки о войне, например). Характерное отличие сказки от реалистического бытового рассказа — отсутствие объективистических образов и рационалистической причинно-следственной мотивировки действия. Последовательно это выступает в чисто патриархально-родовых, так называемых волшебных, сказках, где мы имеем неразрушенное тотемистическое мышление и магический реализм.

Здесь отсутствуют пропорции видимых форм — гигантские, несоразмерные звери, люди, растения рядом с обыкновенными; непропорциональны величине — сила и поступки маленьких существ. Отсутствуют причинно-следственные зависимости; магические действия сильнее всех объективных связей.

Так называемые персонажи — только функциональные элементы сюжета; события не имеют объективной причины, логически необходимой последовательности ни в пространстве, ни во времени. Объективистические воззрения в сказке прежде всего рационализируют персонаж, делают его более устойчивым, вно-

сят бытовые детали и, где возможно, причинную мотивировку поступков и событий.

Но сказки не знают предмета вне действия — все предметы равно активны, все в переднем плане действия, звенья которого последовательно и целиком сменяют друг друга. Эпизоды нанизываются без особой связи. Эпизод — это элементарная тема сказки, новые комбинации тем — новые сказки. Устные сказки имеют зачин и концовку, как обращение к слушателям, введение и заключение: «вот, батюшки мои», «послушайте, люди добрые», «зачинается, починается хорошая сказка». Сказки имеют ритм живого говорения — скороговорку, медленный торжественный язык или обычно-разговорный. Много в них чисто голосовой игры, звуковых повторов, как в детских играх: «мороз — красный нос», «сивка-бурка, вещая каурка», «мужичок — сам с перст, усы на семь верст». Сказываются сказки на свадьбах, посиделках, в досужее от работы время. Сказители, однако, не профессионалы, а рядовые работники, умеющие между прочим и сказывать, вносящие в сказку свои социальные воззрения и наблюдения. Сказки, как осколки патриархального культа, потому и существуют, что стали орудием классовой борьбы.

Культ патриархально-родового уклада, окружив себя праздничными вещами и действиями, как показателями удачи и силы, придал общинным празднествам религиозный смысл воздействия на патриарха и духа рода. Праздники получили особый смысл высших обрядовых действий. Слово, сказ о жизни, о подвигах, о силе главы, слово-молитва, слово-восхваление вместе с песнями — эпические и лирические элементы обрядового действия. Как жест и мимика, слово здесь из средства прямого воздействия на главу племени становится средством его умиловления, обращения его внимания; к магическим действиям, воспроизводящим трудовые процессы, прибавляются действия служения главе, выражение зависимости от него. В этой культовой службе, выходящей за пределы частного, бытового, сообщается о величии божества, и уже сильны для молящихся моменты зрелища и слушания. Социально-обязательные культовые действия окружаются общими для данной культурной группы эмблемами. Священные рисунки, священные образы и священные слова и жесты дополняют друг друга. Посредники божества и племени — патриархи, жрецы, культивирующие реликвии, магические действия и слова, — вырабатывают письмена как средства фиксации памятных дел и традиций. Священные письмена, как рисунки вещей и знаки действий, фиксируют общие представления и образуют идеографию, священные писания. В религии санкционируются все искусства первобытного коммунизма и их магическая сила.

Разложение первобытного коммунизма и победа феодализма

Прямым продолжением искусства родового общества является классовое искусство феодальных социальных групп. С развитием способов обработки и хранения продуктов природы, с хозяйственным накоплением и увеличением роли оседлых земледельческих форм хозяйства усложняется общественное разделение труда.

Размножение, рост и расселение патриархального рода, разделение его на ряд отдельных хозяйств, у которых вместе с основным земледельческим производством складываются особые, в соответствии с природными условиями, местные отрасли труда, приводят к распаду рода на общины с неравной хозяйственной мощью.

Дифференциация распавшихся родовых хозяйств на сильные и маломощные ставит последние в зависимость от первых, от их очага, патриарха, вождя. Удержание этой власти, борьба между родами требует военной силы, которая и становится на место родового патриарха, его культовой хозяйственной силы, присваивает себе общинную собственность и власть над родом. Присвоение готовых хозяйственных продуктов, утвари, орудий, даже целых готовых хозяйств и их рабочей силы, рабов для ведения хозяйства они делают своей привилегией. Земледелие превращается в землевладение, а землевладение, при личных отношениях натурального хозяйства, — в рабовладение и военное землевладение.

Необходимость военной силы для удержания господства над покоренными и эксплуатируемыми сделало господствующую группу рабовладельческой в кругу своего племени и покоренных племен. Разделение труда получает классово-принудительный характер. Вождь военно-землевладельческой группы оттесняет патриарха; родовые связи заменяются отношениями подчиненности и зависимости. Кровная биологическая племенная связь превращается в личную зависимость подчиненных от подчиняющих, рабов от господ, вассалов от сюзеренов.

«Личная зависимость характеризует тут общественные отношения материального производства, как иные воздвигнутые на этой основе сферы жизни. Непосредственной общественной формой труда является здесь его натуральная форма, его особенность, а не всеобщность, как в обществе, покоящемся на основе товарного производства. Общественные отно-

шения лиц в труде проявляются здесь именно как их собственные личные отношения, а не облакаются в костюм общественных отношений вещей, продуктов труда» (Маркс, *Капитал*. Партиздат 1932, т. I, стр. 35).

Земледельцы превращаются в жестоко эксплуатируемых крестьян, труд которых идет главным образом на господина и становится тягостным, непосильным бременем для производителей, обреченных жить в мучительных условиях, в землянках, жалких хижинах, полуголодными, полуодетыми, чтобы удовлетворить непомерные, неограниченные потребности владельца.

Вместе с тем мелкие племенные вожди оказываются в зависимости от сильных соседей. Старейшины, военачальники, вожди сильнейшей общины становятся господами, владыками военачальников, вождей слабейших общин и, в свою очередь, подчиняются еще более могущественным, становящимся сюзеренами, верховными властителями всех других общин. Эта субординация зависимостей, иерархия господства и подчиненности представляет собой феодальную форму политического объединения независимых общин и скрывает за собой классовое разделение общества на носителей власти — и безвластных, управляющих, благородных, связанных с небом, благом (т. е. богом), — и подлых, управляемых, связанных с низом, землей, обреченных на труд для благородных. Таким образом обладатели ранга образуют верхний класс и лишенные его — низовой класс.

Феодальное общество является первым классовым обществом, обществом эксплуататоров — землевладельцев и эксплуатируемых — земледельцев. Феодальная общественно-экономическая формация является высшей стадией натурального хозяйства и несет в себе элементы его разложения. Подчиняя своей власти, объединяя различные общины с различными хозяйственными укладами, феодализм усиливает процесс общественного разделения труда, содействует развитию обмена и торговли, образованию ярмарок и постоянных рынков вокруг своих укреплений или в узловых транзитных селениях. Здесь сосредоточиваются ремесленники, оторвавшиеся от крестьянского труда, и торговцы, продающие продукты чужого производства. Так складываются города и, на основе мелкой частной собственности, самое значительное общественное разделение труда, отделение города от деревни; возникает новый класс — буржуазия, антагонист феодалов. Рядом с основными классами — феодалами и крестьянством — встает третья сила, которая еще является органической частью феодальных отношений, но несет в себе элементы капиталистических отношений.

Этим определяется и идеологическая борьба феодального общества, образование разнонаправленных, антагонизирующих

способов мышления и миропонимания. У феодалов верхний мир — мир власти, силы и господства, света, плодородия и жизни — стал миром богов военной силы, подчинился субординации иерархии, в которой сюзерен, царь царей, является миродержцем, верховным владыкой мира. Магическая сила сосредоточилась в атрибутах власти, которые и являются высшей реальностью, управляющей зависимым миром земли. Сохранив наивную геоцентрическую космогонию родового общества, феодалы превратили небо и землю, свет и тьму в социально-политические категории верха и низа, господства и подчинения. Социальный верх и низ вышли из хозяйственного круговорота; верх стал вечным неизменным бытием. Атрибуты также являются извечными, предустановленными, объективными, сверхчувственными, метафизическими качествами существ верхнего ряда; земной мир подвержен тлену, гибели, круговоротам; но нерушимы и непреходны силы, им управляющие, над ним властвующие.

В иную сторону развивается патриархально-родовое мышление буржуазии. Ремесленники и торговцы, как деревенские общины, объединены в союзы и цехи и гильдии, имеющие своих старейшин; как деревенские общины, как город в целом, они находятся в феодальной зависимости от владетельного сеньора. Как патриархальный род, они имеют своих святых, местных богов, которые находятся в феодальной зависимости от главного сюзеренного бога. Но это бог-жизнедатель, одухотворяющий материальный мир. Круговорот воскресения и смерти природы превращается в учение о круговороте вселенной, идущем от бога через небо, звездный мир, к человеку и обратно, к богу. Бог — не самодержец, а дух-всдержитель; атрибутивизму противопоставляется спиритуализм.

Вместе с тем учению об объективных метафизических атрибутах противопоставляется утверждение, по которому общие категории — только представления сознания; небесному происхождению и бытию атрибутов-идей противопоставляется их земное, человеческое основание, но при этом человеческое сознание само есть часть божества. Элементы демократизации божества и пантеизма остаются подчиненными небесному духу, рационалистические элементы — иррациональным, религиозным. Это стремление ввысь, к свету, к богу-духу, стремление связаться, минуя феодалов, с божеством, содержит одновременно оппозиционные элементы в отношении феодалов, но реакционные в отношении крестьян, подмастерьев, низовых производителей, так как утверждает неизменность материального, трудового бытия, его подчиненность духу.

Искусство, в основном, остается общинным: общественно-государственным — у феодалов, которые превращают весь патриар-

хальный культ в военизированные феодальные обряды; общественно-цеховым — у горожан и ремесленников, у которых культ является основной формой общественных актов, храм — местом собрания и общения. Рядом с общинным искусством в городах возникает и частная жизнь ремесленников и торговцев, складывается бытовое искусство, представляющее собой сочетание культовых элементов и новых бытовых элементов. Наибольшее развитие получают бытовые элементы в комических жанрах, которые не утверждают серьезных и высоких норм общинной жизни, а дают отрицательное, смешное. Комический жанр, теснимый из высокого общинного искусства, процветает на ярмарках, рынках, вблизи земного мира труда и практической деятельности, у подмастерьев, наемных рабочих; здесь мы имеем начатки реалистического искусства, борющегося и против атрибутивизма, и против спиритуализма.

Атрибутивизм

Вместе с распадом рода, с дифференциацией общин на сильные и слабые, с концентрацией хозяйственной мощи в руках одной общины, забирающей в свои руки ведущие отрасли хозяйства, с организацией военно-политической силы для удержания власти — патриархи, старейшины, вожди превращаются в класс феодалов, господствующих над имуществом и трудом подчиненных общин. Рядом с прямым внеэкономическим принуждением применяются идеологические средства воздействия, взятые из родовой организации, ее культа, закреплявшего власть патриарха над индивидуумом. Культ становится орудием феодальной эксплуатации.

Культ предков, патриархов, собиравший вокруг себя лучшие ценности утвари, одежды, жилища, военизировался. Отец (патриарх) небесный становится царем небесным, окруженным небесным воинством. Боги земледелия, плодородия, скотоводства становятся духами брани и ратных подвигов. Военные знамена — стяги становятся более священными, чем идолы — духи предков, являются объектом поклонения и вносятся в храм. Сами идолы одеваются в латы, шлемы, в руки им даются копья. Атрибуты военной силы становятся знаками власти, превосходства (человек меча и человек палки).

Разделение общества на власть имущих и неимущих закрепляется в архитектуре, вещах, одежде, в речи, в изображениях. Военные игры, песни, изображения стали высокими, трудовые песни, игры и действия стали низменными. То, что было знаком племени, символом и атрибутом культового патриархального духа, присваивается господствующим классом как символы его власти и дополняется атрибутами военной деятельности. Феодальный

культ — насквозь военный, и если в зависимости от местных условий культовые признаки выдвигаются на передний план, то они всегда являются выражением феодальных отношений. Религиозные символы становятся разновидностью гербов и регалий; они придают тотемистическим, патриархальным эмблемам классовое значение. Храм становится видом замка-крепости. Знаки и выражения зависимости, подчиненности и владычества, рабства и господства, вассалов и сеньоров широко разрабатываются во всех отраслях жизни. И если для знаков рабства и подчиненности стихийно остались признаки труда и нужды и страдания, жалобы и просьбы, то для знаков власти стали естественными признаки военных побед, трофеев, довольства и силы.

Праздники, относившиеся к различным сторонам жизни натурального хозяйства, праздники труда и отдыха, стали социальным разделением трудящихся и господствующих, стали стилевым разделением. Действия, связанные с земледельческим трудом, стали подчиненными, простонародными, а следовательно — низкими; действия, связанные с жизнью сеньора, — высокими и героическими. Сами обряды любви, смерти также дифференцированы: любовь и смерть феодалов облеклись в военные обряды и отделились от любви и смерти простолюдина. На еду, любовь и смерть переносятся феодальные отношения — они феодализируются; любовная зависимость нашла свое выражение в феодальных формах: преклонении, обожании, клятвах верности, преданности; смерть стала актом войны и борьбы.

Благодаря накоплению в руках сюзерена значительных материальных богатств и человеческих сил он мог их употреблять на утверждение своего господства, на увеличение своих владений и их укрепление.

Феодальная воинственность, непрерывные походы за данью и добычей, нападение и защита требовали постоянно высокой боевой мощи дружины и забот о ней. Устройство крепостей, огромных каменных циклопических стен, оград, замков и храмов, способных выдержать нападение и быть убежищем, порождает монументальный архитектурный стиль. Эти тяжеловесные устойчивые громады становятся признаком нерушимости и вечного владычества. Монументальная неподвижность и статуарность являются результатом этого стремления к пространственной стойкости, неизменности, которая здесь и означает вечность. Мир сохранил свой телесный характер, но разделился на высокое и низкое, феодальное и крестьянское. Верх и низ получили социальный смысл. Боги, оторвавшись от земледелия, от производственных актов, став феодалами, воителями, сделали и небо феодальным; небесная твердь, сферы светил, обитель феодальных

богов возвышаются над землей, долиной труда, юдолью скорби, убежищем смертных, подобно тому как замок, стоящий на холме, поднимается над землянками и хижинами крестьян. Светила и сферы управляют теперь делами феодалов, их битвами, рожденьями и смертями, а не делами земледельческой общины.

Небесные события — затмения, кометы — знамения для феодалов, а не для простых смертных. Время стало исчисляться по жизни сеньоров, королей. Время — не просто возвраты сезонов труда, не знающие счета замкнутые повторения, но ряд и последовательность годов, эпохи царствования, временная протяженность, имеющая начало и конец; над ней господствует, управляет временем король, сюзерен, владыка. Годовые кругообороты, расцветы и увядания, воскресение и умирание стали единицами счета жизни феодала и актов его владычества. Культурные праздники сборов урожая и посевов превратились в праздники сбора податей и дани, суда феодала, страшного суда, карающего и вознаграждающего, казнящего и милующего, определяющего каждому его долю (судьбу и владение). Конец и начало сезона, расцвет и увядание растительного мира сочетались с судом феодала, судьба мира — с волей, властью сюзерена. Представление времени расширилось, включило в себя земледельческие, сезонные годы, как включило феодальное владение ряд родовых организаций. Но это время не знало движения, изменения; против этого составляла нерушимость, закреплённость авторитарной организации. Время знало замены, смены царствований, эпох, событий, имеющих монументальный характер. Так, с идеей нерушимости, вечности, бессмертия сложилась феодальная эсхатология, идея конца и нового рождения мира, страшного суда, катастрофы и нового творения.

Время и пространство, весь образ мира получили классовый феодальный характер и подчинили себе труды и дни крестьян и ремесленников.

Отдельные представления имеют тот же статический характер вечности и неизменности. Классовые признаки вещи подчинили себе ее сущность и стали определяющими носителями смысла; признаки получили самостоятельное бытие вечных качеств и свойств.

Эмблематизм и фетишизм патриархального мышления получили метафизический характер. Абсолютные, неизменные свойства налагаются на материальную эмпирическую сущность вещи, определяют ее место и роль на земле.

«Разделение труда становится действительным разделением труда лишь тогда, когда наступает разделение материального и духовного труда.

С этого момента сознание может действительно вообразить себе, что оно нечто иное, чем сознание существующей практики. С того момента, как сознание начинает действительно представлять что-нибудь, не представляя чего-нибудь действительного, с этого момента оно оказывается в состоянии освободиться от мира и перейти к образованию «чистой теории», теологии, философии, морали и т. д.» («Архив Маркса и Энгельса», т. I, стр. 221)³.

Абстрактные представления феодальных отношений, возведенные в абсолютные сущности авторитарного порядка, и есть основа религиозно-метафизического мышления.

Отсюда атрибуты как основа образа, как готовые формы, прикладываемые к предмету. Человек, как биологическое тело, предмет, как хозяйственное тело, наделяются социальными качествами, эмблемами, отличающими от других тел и дающими социальную жизнь: орудие, вооружение дают человеку различные феодальные ранги. Кинетическое и конкретное мышление родового общества подчинилось атрибутивному; развитие и преобладание получили эмблематические формы, указывающие на классовое господство. Всякий общественный акт и предмет выражают зависимость от сюзерена, укладываются в строгие нормы этой феодальной авторитарной общественности и имеют строго нормированный характер. Эмблемы и символы родового общества канонизируются как знаки феодальных отношений. Знаки нерушимости и силы, они сами должны быть нерушими и неизменными. Отсюда атрибутивное мышление, предполагающее вечное и неизменное бытие социальных признаков как форм, как самостоятельных сущностей.

Атрибутивное мышление не знает полисемантизма родового мышления. Мир распадается на строго разделенные и соподчиненные предметы и представления. Мир и мышление получают организованную целостность, в которой мир идеологических, иерархических отношений подчиняет себе мир объективных, чувственно-постигаемых вещей. Атрибуты, определяющие социальную категорию вещи, определяют и ее материальное бытие и имеют сверхличную и более высокую реальность, чем материальная сущность вещи, которая может, в зависимости от атрибута, принадлежать несоизмеримым категориям бытия: король — крестьянин, трон — стул, конь — лошадь, сражение — драка. Так складывается объективный идеализм. Атрибуты имеют объективное, вневременное, надындивидуальное и божественное бытие; общие представления оказываются объективно существующими с небожителями в небесах и являются нормами индивидуально-го, эмпирического и земного бытия. Эмпирическое и предметное подчинено идеальным атрибутам, которые только чувственному

опыту могут быть даны как эмблемы и символы. Здесь мы имеем наиболее последовательные формы религиозного мышления и сознания.

Искусство, являясь функцией этого мышления, полно этих атрибутов, знаков иерархии и ранга. Оно существует в замках, храмах, вешах и архитектуре феодалов, является неотъемлемым элементом их празднеств как культовых обрядов. Все, стоящее вне этой феодальной функции искусства, является низменным, грубым. Сами патриархальные обряды, связанные с трудом, здесь стали низкими и подлыми; серьезное становится героическим, доблестным, властным; низкое — подлым, трусливым, комическим.

И именно крестьянин уродлив, труслив, смешон, а феодал силен, горделив, трагичен. Крестьянин выносит побои, обиды, насмешки, плачет, но вызывает смех, а феодал борется, повелевает, угрожает и вызывает сочувствие. Крестьянин — забитое, покорное, пассивное существо, а потому комичное, феодал — надменное, властвующее существо, а потому — героическое и трагическое. Так враждебный мрак и побеждающее небо патриархального культа стали жанрами социального низа и социального верха. Ни страданий, ни борьбы эксплуатируемых крестьян феодальная идеология не допускала в свое искусство. Крестьянин как необходимая материальная база феодального бытия допускался в искусство, но только как смешное, забавное в повадках любви, в обжорстве, в глупости существо. И самый комический жанр стал низким, подчиненным высокому искусству феодального замка и храма. Но феодальное искусство в своем атрибутивном мышлении знает ранги, иерархии, а не индивидуальности крестьянина, вассала, сеньора. Это все маски, наложенные на людей. Отсюда стоячие маски комедии и трагедии, икон и образов, стоячие характеристики социальных категорий, а не людей.

Застылость идеологии породила застылость форм искусства, потребность в знаках вечной власти, в эмблемах неизменного господства, создала иератические формы феодального искусства.

Признаки стиля

Монументализм. — Искусство количества, огромных построек, предполагающих нерушимость, вечность бытия, искусство замков, храмов, усыпальниц, крепостей, искусство статуй, икон, богов, героев, царей.

Атрибутивизм. — Искусство иерархии, эмблем, символов, иконографических формул, канонизированных речевых и музыкальных фраз. Образ — комплекс эмблем, сумма догматизированных форм — неподвижная маска ранга.

Статуарность. — Неизменность форм искусства, застылость, парадность, торжественность; искусство фронтальности и неподвижности.

Литература

Литература как органическая часть действия сохраняет устную форму, конкретность и наглядность, но вместе с ростом социального значения чистозрительных форм слово все более становится обозначением идеологических признаков. Звуковой знак зрительного образа, речь, перемещается в сторону абстрактную, акустико-смысловую, все более утрачивает двигательный характер непосредственной связи произношения с телесным действием. Слово становится идеологическим, атрибутивным обозначением абстрагированных неизменных качеств. Слова, называющие высокие или сакральные предметы, сами высоки и сакральны, и, наоборот, названия низменных вещей — низменны. Складываются различные классовые, а не только жанровые, ряды слов высоких и низких. Слово, обозначая абсолютное социальное качество, атрибут, само атрибутивно. Метафора и эпитет имеют этот абсолютный характер неизменных словесных атрибутов-форм, связанных с культовым словарем словословий, восхвалений божества. Отсюда статуарный характер образа как неизменного комплекса атрибутов. Биологический тотемистический образ покрывается неизменными эмблемами феодальной иерархии, взятыми у патриархально-культового образа.

Основным жанром феодальной литературы является военная песня, сказ о боях, стычках, о победах и гибели. Рядом с культовыми, храмовыми служениями походные военные песни, гимны и славословия бойцам-победителям становятся высокими жанрами; рядом с религиозными драмами становятся эпос и лирика, поэма и ода. Бесконечные рукопашные стычки, сечи заполняют мировой эпос. В схватку втянуты боги, луна, солнце, звери. Культовые сказания феодализируются и вплетаются в реальные описания боев. В образах витязей и царей сочетаются мифологические, культовые и феодальные элементы. Рыцарь становится носителем тотемистических признаков, герои — потомками богов; к темам боев, связанным с темами смерти и темами любви, примешиваются похищения, увод невест — царевен, цариц. Но центральное место отводится военным эпизодам. Эти песни — сказки, былины, *chanson de gestes*⁴, распеваемые в походах и в праздники войн и побед, соединяются в циклы, без всякой хронологической и сюжетной связи нанизываются на одного героя, превращаются в поэмы.

Поэма не ограничена единством ни времени, ни места; напротив, в ней описывается множество действий и мест, которые связы-

ваются временем сказа, а не внутренней логикой. В этом политематизме отличие феодальной поэмы от классической. Различные бои становятся боевыми эпизодами одного героя. Ратные дела предков и культовых духов-тотемов и современные стычки сливаются воедино. Боги-предки ничем не отличаются от людей, принимают живейшее участие в делах военных и любовных, как сюзерен в делах своих вассалов. Противниками героя являются не только люди, но и звери и чудовища. Здесь явно обнаруживается присвоение феодалами племенных и культовых атрибутов и феодализация богов. Сами жрецы, культовые служители, стали воинами, вассалами.

Архиепископ превосходный рыцарь,
Нет лучшего на земле под небом,
Ловко разит он копьем и пикой.

Песнь о Роланде. Перев. Де-ла-Барта⁵.

Епископ презрительно относится к неумеющим сражаться и культовым служителям-монахам, низким ремесленникам по замаливанию чужих грехов.

Доблесть подобает рыцарю
Вооруженному и сидящему на добром коне.
В битве он должен быть крепок и храбр,
Не то лучше ему быть монахом в каком-нибудь монастыре,
Где он всю жизнь будет отмаливать наши грехи.

(Там же)

Так все патриархально-культовые мотивы ассимилирует и подчиняет себе феодальное мышление: тотемистические драконы и чудовища, ключи жизни и смерти, смерть и любовь, смерть и воскресение — становятся функциями феодальной системы мышления, феодальной поэмы. Рыцарь, ведущая фигура всех действий, включает в себя высшие свойства патриархального жреца и воинственные и феодальные доблести, которые образуют лицо феодального героя.

Герой, осененный богом, и битву ведет, и песни-молитвы слагает, и богов призывает. Герой осуществляет феодальные идеалы, в ряде героических походов он преодолевает препятствия. Но примитивное достижение личного материального благополучия выражается в осуществлении феодальных обязанностей: храбрости, преданности, верности. Сама гибель героя, невозможная в сказке, здесь обычна и является осуществлением идеальных феодальных отношений. Герой как бы воскресает в песнях-преданиях. В противоречии между индивидуальным благополучием и феодаль-

ными требованиями складываются различные типы феодального героя, его борьбы, которая всегда победна для сюзерена, но часто гибельна для вассала.

За короля должны мы храбро биться.
Обязан каждый рыцарь за сеньора
Терпеть лишенья, раны, холод, зной,
Жалеть не должен кровь свою и тело.

(Там же)

Эпическая песня освящает феодальные отношения, дает оценку политической ситуации, выражает умонастроение того сеньора, в кругу которого она исполняется. Злые и добрые духи родовых сказок и песен заменяются верными и неверными вассалами, отрицательными и положительными героями. Но социальные качества — доблесть, верность, трусость, честность и коварство — даются биологически — в проявлениях физической силы, красоты или уродства и слабости. Верный рыцарь светел, силен и красив; неверный — мрачен, уродлив, коварен. Но и отрицательный вассал не имеет комического характера; комическое недостойно феодальной среды: оно перенесено на крестьянина. Уродливое-страшное, уродливое-комическое разделяются. Так же биологически даются основные эмоции — гнев, страх, любовь, радость, и биологически же описываются физические симптомы органов, на которых они проявляются: биения сердца, слабость в груди, дрожь в коленях. Биологическое изображение тела и физиологическая подача эмоций и жестов поддерживаются костюмом и образуют устойчивый неизменный тип героя, героическую стоячую маску. Это пластически неизменные фигуры, имеющие резко очерченный монументальный характер. Внешний атрибутивный портрет одних и тех же жестов, поступков как неизменных, неотъемлемых знаков человека. Отсюда постоянные эпитеты, сопутствующие везде герою: быстроногий Ахилл, хитроумный Одиссей, седобородый Карл. Сами действия имеют статуарный характер законченных актов-эпизодов; они не знают внутренних изменений и развития, а только простые смены, повторения, но не нарастания. В них есть простая последовательность звеньев, но не взаимодействующая одновременность. Именно это отсутствие качественного изменения в самых различных ситуациях и допускают неизменность героя, постоянство его свойств и сращенность его с действием. Ни герой, ни действие не имеют внутренней глубины, не имеют индивидуальности, а только типическое бытие.

Певец обслуживает сюзерена, присутствует на королевских пиршествах, которые имеют торжественный характер обрядового дей-

ствия, и возвышается над певцами вассалов и в особенности простонародья. Он заимствует часть значения господина, которому он служит, как жрец — от культа. Певец с презрением относится к скоморохам, жонглерам, ярмарочным певцам. Роль феодального певца та же, что жреца при родовом культе. Отсюда его обращения и призывы к богам в начале песен. Певец повествует о подвигах царей, поет славословия, хвалебные гимны, оды героям, произносит хулу и порицание изменникам и неверным. Он хранитель военных преданий, как жрецы — хранители культовых традиций. Певец является носителем феодально-культовых представлений политической мудрости, которые он излагает в своих песнях как сентенции и наставления, как предсказание и предвидение событий. Певец исполняет свои песни на пиршествах, где гости, рассаженные по чину, «сладко пируя, песнопевцам внимают». Так феодализируется культовая еда; жрец-поэт служит только сеньорам, а не общине; еда, пиршество приобретает феодально-обрядовый характер, она — общественное действие с определенным этикетом-ритуалом.

В настоящее время мы имеем книжные записи эпических песен, по-книжному неизменных и объединенных в огромное количество стихов, записи эпизодов, нанизанных друг на друга. Это включение устных песен в письменную литературу не только лишило их живого ритма, интонации, но и оторвало их от конкретных этикетно-обрядовых условий, сделало абстрактными темами, оторвало от живой импровизации и зафиксировало взгляды переписчика как единственную форму, а не один из многих живых, изменчивых вариантов. Таким же образом, как русский крестьянский сказитель военно-дружинных песен вносит земледельческие наблюдения и словечки, разрабатывает с реалистической подробностью темы земледельческого труда, но сбивчиво дает военно-феодальные темы, — так автор записей дает темы, свойственные его окружению, феодальной знати в условиях складывающегося города.

Приспосабливая устную песню к письменной литературе, автор записей приспособляет и изложение, и словесный материал к интересам своих читателей. Из груды материала он выбирает то, что соответствует его мировоззрению грамотного писателя. Таковы *Илиада*, *Нибелунги*, *Песнь о Роланде*, *Слово о полку Игореве*. Нет феодальных формаций, которые не имели бы таких песен, хотя не везде они были записаны, а записанные — в разной степени сохранили чистоту феодальной литературы.

Второстепенными жанрами, уже включенными в эпические песни, являются лирические и любовные песни. Элементы культовой драмы, феодализованные, превращаются в гимны, оды, славословия, благодарения, молитвы о военных победах. Божий суд, как суд сеньора, карающий и даящий, награждающий за

преданность и казнящий измену, принимающий покаяние и клятвы, умиловивления и молитвы о защите, — составляет темы этих молитв. Радостные и благодарственные гимны и жалобные мольбы являются разными выражениями зависимости — таковы псалмы Давида — поэта-царя-жреца.

«Бог препоясывает меня силою и устрояет мне верный путь. Научает мои руки брани, и мышцы мои сокрушают медный лук. Я преследую врагов моих и настигаю их, и не возвращаюсь доколе не истреблю их; поражаю их, и они не могут встать, падают под ноги мои, ибо ты препоясал меня силою для войны и низложил под ноги восставших на меня. Ты обратил ко мне тыл врагов моих, и я истребляю ненавидящих меня. Ты избавил меня от мятежа народа, поставил меня главою иноплеменников; народ, которого я не знал, служит мне. По одному слуху о мне повинуются мне. Иноплеменники бледнеют и трепещут в укреплениях своих; иноплеменники ласкательствуют передо мною» (Д а в и д . Псалом XVII).

Это — самовосхваление и ласкательство вассала перед сюзереном о своей силе и силе покровителя, о завоеваниях, разрушениях, убийствах. Короткие, однообразно построенные, песенно-речитативные фразы, нанизанные одна на другую, вращаются все время вокруг сражений и боев. Только вступительные и заключительные восхваления замыкают повторное ритмическое движение фраз.

Храмовые обряды и дворцовый этикет, культовая и феодальная символика переплетаются. Культ бога и царя перемеживаются. Гимны и хвалебные оды царям, в тоне высокой декламации нараспев, исполняются также в храмах и служат орудием воздействия на народ: не только вассалов, но и ремесленников, торговцев, крестьян. Эти слова назидания, молитвы и восхваления канонизируются и не допускают изменений. Неправильное произнесение молитвы, отступление от текста, является государственным и культовым преступлением. Просьбы и благодарения укладываются в неизменные священные словесно-интонационные формулы. Эта канонизация получает консервативный, оградительный характер. Вырывая себя из быта, противопоставляя свои формы бытовой речи, феодально-культовые формулы закрепляют феодальные отношения, получают священный, сверхъестественный, сверхчеловеческий смысл, характер магических заклинаний, воздействия на божество. Знание этих формул требует профессионала, который является хранителем этих формул, идеологическим служителем феодалов, священником, пастором, проводящим феодально-авторитарное мышление в народ. В таком виде они долго существуют как орудие эксплуататорских классов. В неизменности и традиционности этих культовых, литературных жан-

ров, стоящих особняком от нарождающихся живых, бытовых литературных жанров, культослужители ищут доказательства их извечности, а не реакционности.

Живопись

Уже в искусстве натурального хозяйства, рядом с графической фиксацией жеста и предметным изображением определенно нелокализованным, существуют рисунки, узоры на вещах как знаки вещей, символы принадлежности или употребления. Эти знаки и символы имеют бытовой характер, они указывают, к какой стороне, уголку быта относится вещь. В феодальном обществе эти символы получают классовый характер: они — идеологические знаки господства, эмблемы военно-землевладельческих групп. Люди, вещи, жилища получают зрительно-классовые признаки, указывающие на власть их обладателей, и сигнализируют об определенном поведении в их отношении. Эта зрительная роль классовых атрибутов делает мастерство рисунка и раскраски высоким социальным актом. Вместе с изготовителями вещи — столярами, ювелирами, портными — выделяются профессионалы рисовального, малярного дела. Приближая к себе ремесленников, заставляя их работать на себя, феодалы возвышают их над прочими ремесленниками, делают их высокими мастерами, художниками. Знамена, костюмы, ковры, здания покрываются эмблемами, гербами, эмблематическими изображениями. Гербы, отличительные тотемистические знаки племени — звери, птицы, львы, медведи, волки, грифы — стали классовыми атрибутами феодального рода, его власти и наносятся на знамена, костюмы, здания, вещи. Здесь же и атрибутивный иконографический портрет феодала с его гербами, облачением, короной, скипетром, мечом; портреты-комплексы признаков человека-господина. Феодализованный культ имеет те же эмблемы и атрибутивные портреты и иконы: богоматерь, культ которой идет от матриархата и широко распространен во всех религиях, становится феодальной царицей, восседающей на троне, с короной на голове, в пурпурной мантии; Христос-царь держит скипетр и державу; вопреки евангельскому тексту, образ плотника-рыбака изгоняется; мать и сын — обязательно власть имущие; они посажены на престол, окружены золотом.

Краски-цвета играют эмблематическую роль: синий — цвет неба, красный, желтый — цвет солнца, огня — божественной власти света. Драгоценные материалы одновременно являются и знаками богатства, и, благодаря своему блеску, — эмблемами небесной власти. Вот почему образа одевают, покрывают цветом и блеском драгоценных металлов.

«С другой стороны, золото и серебро являются не только отрицательно излишними, т. е. не необходимыми предметами, но их эстетические свойства делают их естественным материалом роскоши, украшений, блеска, праздничного употребления, — словом, положительную формую излишка и богатства. Они являются в известной степени самородным светом, добытым из подземного мира, так как серебро отражает все световые лучи в их первоначальном смещении, а золото отражает цвет наивысшего напряжения — красный. Чувство же цвета является наиболее распространенною формою эстетического чувства вообще. Этимологическая связь между названиями благородных металлов и цветовыми отношениями в различных индогерманских языках была доказана Яковом Гриммом (смотри его «Историю немецкого языка»)» (К. Маркс, *К критике политической экономии*, [М.: Л.:] ГИЗ, 1929, стр. 208).

Но краска выполняет не только эмблематическую и живописную роль — она моделирует, придает объемность фигурам. Эти объемные изображения, моделированные тела и лица, не знают еще пропорций и движения. Это — комплексы телесных и иерархических признаков. Имея предметную глубину, изображения не знают единого трехмерного пространства. Многофигурные иконы — простой синтез иконописных образов, расположенных рядом на поверхности. Они сигнализируют о поведении в данном здании, преклонении, молитве, почитании. Изобразительность в иконе распространяется на феодальные атрибуты, но вводить изображения внеатрибутивных форм или вносить в них изменения запрещается; канонизируется иконографическая формула. Культовая живопись, как и литература, оперирует мертвыми формулами, чуждыми живой изобразительности, уводящей от патриархальных и иерархических отношений. Иконографическая формула неукоснительна как текст; искажение ее влечет наказание. Борьба против изобразительности за эмблематичность выразилась в постановлениях соборов:

«Живопись не изобретение художников, но законодательство и предание, освященные авторитетом кафолической церкви» (Постановление Никейского собора 493 года)⁶.

Дается формула каждого святого, его облика, костюма, складок, бровей, волос, и в соответствии с феодальным мышлением нарушения караются чудесным наказанием: художник лишается рук, как богохульный — языка. Так же, как каждый святой имеет свою словесную интонационную формулу молитвы, так он имеет иконографическую формулу, которая является гербом феодальной эмблемы. Таково и постановление Стоглавого собора в России о том, чтобы иконники

«писали с древних образов, а самосмышлением бы и своими догадками божества не описывали».

Стоглав борется одновременно как против местных культовых тенденций патриархального уклада в живописи, так и против новшеств, идущих от разлагающегося феодализма Запада. Настоящими иконописцами объявляются те, кто рисует Христа, богородицу и святых,

«смотря на образ древних живописцев и знаменит [исполняет композицию] с добрых образцов [т. е. канонизированных и закреплённых властью].

«А которые иконники неучи, по сие время писали не учая, самовольством и самолюбовью, и не по образцам и променивали свои иконы дешево простым и невежественным крестьянам — положить их в запрещения, да не похулится имя божие от такового письма».

«Кто не оставит такового дела, тот накажется грозой царскою и будет осужден богом».

Икона — объект культа, поклонения, святыня, перед которой творится молитва, т. е. она часть обрядового действия и эмблема его. Кто стоит перед иконой, должен

«мнети бы себе на небеси стояти пред лица самых первообразных»,

т. е. вести себя, как перед царем, князем, боярином, благоговейно, трепетно, чувствовать «сокрушение сердца, слезы покаяния» и т. д. Иконописцы приравниваются к служителям феодального сюзерена, и вельможи, бояре, духовные лица должны их уважать как представителей верховной власти. Иконы для феодальных храмов выполняются духовенством — профессионалами, мастерами-монахами, изучающими живописное мастерство и знающими иконографические формулы. Они достигают большей детализации форм, красок, тонов и линий.

Смещение феодальных и патриархально-культовых форм приводит к смешению эмблем святых и царей: цари одеваются в костюмы богов, и святые — в костюмы царей. Эти иконописные оды пользуются готовым выразительным смыслом культовых эмблем, атрибутов, символов и переносят их с бога на царя, со святого — на сеньора.

Но рядом с изображением атрибутов дается изображение предметных и телесных форм, изображение движения, действия в темах феодальных подвигов, боев, сражений. Здесь и начинается разрыв с иконографическими формулами. Феодалы даются не

в канонических формулах, а в движении, поступках. Эти живописные хроники, повести о деяниях, помещаются на стенах дворцов и храмов и представляют собой смесь магического реализма и иконописи. Здесь одновременно и односторонне сочетаются разновременные и разноместные события: внутри здания и снаружи здания, начало действия и его конец. Масштабы определяются значением фигуры, а не зрительной формой, т. е. характеристики даются чисто количественные. Огромный царь — маленькие враги, огромный Христос — маленькие смертные. Эта стенопись выполняет одновременно и декоративную, и повествовательную, и эмблематическую роль. Здесь противоречие иконографии и образительности, ведущее благодаря нарастающему товарно-денежным отношениям к победе образительности.

Музыка

Феодалная музыка, сохранив понимание звуков как моторного акта голоса или звучащего тела, придала этим звукам классовый характер, дифференцировала их, как речь, как литературные жанры, на высокие — княжеские, рыцарские, и низкие — простонародные. Ряд звучаний получил определенный классовый смысл и стал исключительным признаком сеньора, короля, его праздников, его дел и быта. Сигнальный рог или труба, фанфара стали звуковой геральдикой, звуковыми гербами определенного тембра и фигурации. Роланд медлит трубить в свой Олифант, потому что роковой сигнал и его звук узнают все.

Карл слышит его, слышат и все французы.

И говорит король: какой протяжный звук рога.

Отвечает герцог Нэмон: Роланду пришлось трудно.

Там битва...

Песнь о Роланде

Выходы короля, отправление в поход, коронация, триумфы, военные марши, похоронные марши имеют свою музыку и исполнителей — герольдов, трубачей, барабанщиков, целые штаты музыкальных профессионалов, придворных оркестрантов. Эта музыка связана с действием, возвещает его начало, открывает его и поддерживает все время своим ритмом.

Военная музыка монументальна своей могучей звучностью, своей силой и массивностью и выполняет роль парадных торжественных актов публичного действия. Музыканты и певцы — часть свиты короля и его дружины — возвышаются над другими музыкантами и певцами, обслуживающими крестьян и ремесленный быт.

Вокальная музыка — торжественные канты, оды, хвалебные гимны, задравные чаши — опиралась как культовая песня на текст, пелась или произносилась нараспев. Здесь также отсутствует абстрактно-акустическая мелодия, однородное равномерное членение интонационных фраз; движение голоса является основой ритма. Мелодия также определяется голосовой интонацией, а не акустической последовательностью тонов. Интонация разнообразится в зависимости от условий произношения: чтение орационных виршей, декламация од нараспев, протяжное пение эпических песен — все имеет свой строй. Интонация получает социально-дифференцированный характер: есть интонации высокие, средние и низкие. Условия произношения определяют слова и интонационный строй фраз. Исходный тон и сила его в парадной торжественной декламации иные, чем в обыденной речи, а за ним и интервалы и динамические акценты, — все движение голоса строится повышено громко, замедленно-торжественно в статуарном плане. Текстовая группа, произносимая в один прием, образует ритмическую единицу, а не такт абстрактной долготы. Ритмико-мелодическая фраза целиком совпадает с речевой и имеет протяжные напевные акценты на существенных в данных условиях словах. Эпические песни исполняются нараспев, протяжным речитативом, состоят по сравнению с танцевальной и лирической песней из больших текстовых фраз, удлиненных строф и полустроф.

Сопровождение на струнных инструментах, аккомпанемент, имеет ритмическое и интонационное значение, а не гармоническое. Негромкие, быстро затихающие звуки лиры, цитры, лютни, гуслей удобны для ритмических акцентов и чтения нараспев, а в паузах позволяют быстрыми орнаментальными фигурациями украшать голосовую мелодию. Но опорой мелодического движения является текст, который определяет размер песни и поэтому повторяет один короткий напев. Этим определяется однородное строение эпических песен.

Патриархально-родовое обрядовое действие, в котором участвовало все племя под главенством жреца, расслоилось на феодальное и народное обрядовые действия. Феодальный культ присваивает себе все власть имущее патриархального культа и дополняет его своими феодальными праздничными действиями и атрибутами. Литургия, продолжавшая обрядовое действие патриархального культа, имела серьезные и комические элементы бога и дьявола, который стал чисто фарсовой, шутовской фигурой, допуская непристойные (т. е. запретные) слова, песни и телодвижения. Феодальная церковь, подчиняя себе патриархальный культ, становясь орудием иерархии, изгоняет комические сцены из обряда

и храма, допускает их сначала только на паперти храма, а затем все удаляет на площадь. Так отделяется церковное служение от ярмарочного театра. Церковные обряды сохраняют драматическую форму — диалоги, монологи, хоры, но все это имеет высокий торжественный характер. Священное — это только высокое, феодальное. Храмы, облачения священников, ритуалы, молитвы являются зрелищной, сценической демонстрацией близости феодалов богу и воинственной силы бога. Вместе с этим в обряд вошли напевы и интонации, приличные двору господина — короля; молитвы выговариваются нараспев, декламируются с интонацией патетической и торжественной. Чтение священных книг нараспев, декламация и речитативы являются частью культового зрелища, дополняются заключительными фигурациями и кадансами и переходят в действие на церковной сцене — алтаре. Чтение и пение чередуются как эпические песни. Такт равномерный отсутствует, голос свободно движется по слогам, замедляясь и ускоряясь в зависимости от значения слов и хода обрядового действия, которое имеет еще сценический драматический характер. Поэтому в начальных и заключительных слогах текста можно было дать мелодические фигурации и узоры, бессловесное движение голоса, как запев и припев.

Феодализованная церковь исключила из обрядового действия народные пляски и песни, песни, связанные с бытовыми условиями крестьянской и ремесленной жизни. Культ старается придать своим обрядам, напевам и молитвам геральдический, сакральный и эмблемный характер. Священные напевы, как тексты, как жесты, нерушимы; для их закрепления создаются записи — невмы, крюки, линейное графическое обозначение общего движения голоса вверх и вниз, повороты, колена. Эти невмы ставились на гласных звуках молитвы или священного текста и должны были оградить от произвольного чтения-исполнения и в особенности от привнесения народных песен (которые, заметим, остались, несмотря на свое огромное значение в быту низовых социальных групп, незаписанными). Характер невм, напоминающий стенографические крючки, доказывает, что важно было общее движение голоса, а не акустическая высота звука, что звук понимался как голосовое движение — линейно и моторно, а не акустически-гармонически, как ряд тонов. Переведение невм на строчно-линейную систему, прикрепление звука к определенной линии, как к струне, стало возможным благодаря усилению роли инструментальной музыки, с ее устойчивой высотой тонов; рост самостоятельного значения инструментальной музыки, независимо от пения и танцев, в свою очередь говорит о росте акустического, гармонического звукопонимания. Изгоняя народные песни из

культового действия, церковь изгоняет и инструменты, употребляемые в народной и культовой музыке для любовных песен, плясок и увеселений. Духовая музыка, трубы, ставшие атрибутами королей, героев и участвующие в парадах и шествиях, входят в культ и оттесняют другие инструменты. Соединение духовых инструментов дает орган, представляющий собой целый духовой оркестр, имеющий достаточно сильный звук и позволяющий тянуть сколько угодно одну ноту; орган может поддерживать голос не только на акцентах, как струнные инструменты, а на всем протяжении голоса. Орган и до настоящего времени остался в Западной Европе основным культовым инструментом.

Вместе с изгнанием комических элементов обряда в феодальном храме оттесняется и участие прихожан в обряде, пении. Пение является многоголосным, хоровым, где каждая группа исполняет одновременно с другими свое действие, свой текст, однако эти группы стали хорами певцов-профессионалов. Церковные певцы, как придворные, выделяются в особые категории, более высокие, чем ремесленники-музыканты. В культе разрабатывается хоровая музыка для поддержания торжественности и пышности богослужения. Увеличенные оркестры, сочетание голосов и инструментов, подхватывающих и развивающих чтение текстов, превращают обрядовое действие в торжественное театральное представление, которое должно преклонять вассалов и подчиненных перед сеньором и служить его возвеличению. Музыканты и певцы, профессионалы, привлеченные для церковного богослужения, возвышаются над прочими музыкантами-ремесленниками, певцами ремесленных и крестьянских праздников, становясь служителями придворного культа.

Спиритуализм

Опираясь на натурально-хозяйственный труд, строя на нем свою мощь, феодалы концентрируют в своих руках огромные массы продуктов этого труда и этим создают возможность отделения ремесла от крестьянского труда, города — от деревни, возможность торгового обмена, торговых общений, приобретающих характер сбыта богатств различных племен и сеньоров. Этот торговый обмен перемещается с грабежей-налетов на мирный обмен и превращается в регулярные торговые обороты. Вместе с воинами-купцами вокруг замков и храмов скопляются ремесленники, производящие товар для местного сбыта и обслуживающие сеньоров и воинов; складываются ремесленные и торговые города, заселенные новыми социальными группами — буржуазией. Оторванные от натурального хозяйства, предоставленные собственным силам,

находясь в феодальной системе, они объединяются в союзы, гильдии и цехи, члены которых, как бы по традиции общины, должны взаимно соблюдать мир для поддержания своего единства, значения своего ремесла и сохранения покупателя своего производства. Отсюда эта ремесленная мелкобуржуазная теория любви к ближнему, человечности, честности и морали. Находясь еще во власти феодально-патриархального мышления, но отличаясь от феодалов и крестьян, ремесленники и торговцы вносят целый ряд эмпирических, рационалистических элементов во все стороны общественной жизни. В противоположность иерархическому атрибутивизму, с его утверждением божественной реальности и, следовательно, нерушимости своих феодальных атрибутов, буржуазия выдвигает реализм и эмпиризм, опирающиеся на наблюдение и знание чувственно-постигаемого материального мира.

Подчиненная феодальной иерархии, отведшей трудовым процессам, ремеслу и торговле низменный земной круг, буржуазия в этом ограниченном, зависимом кругу развивает и разрабатывает те элементы объективного познания мира, которые она унаследовала от патриархального общества.

Все вещи — продукт производства или обмена — объективно, общезначимо социально существуют. Общие представления являются обобщением сходных чувственно-постигаемых конкретных объектов, но сами общие представления имеют только номинальное бытие. Так не только возникают категории общего и частного на основе утилитарного социального значения вещи, но складывается материалистически-объективистическое мышление, противоположное атрибутивному, но вынужденное искать компромисса с ним. Объективистический материализм становится подчиненным элементом метафизического идеализма и пригоден для мира утилитарного и практического. Выше начинается власть божественных эмблем. Идеологический компромисс — результат социального, результат положения крупной цеховой буржуазии между феодалами и трудящимися — крестьянами и ремесленниками. Из этого компромисса и возникает спиритуализм, представляющий как бы дальнейшее развитие анимизма. Бог-дух одушевляет материю мира, дает жизнь всякому бытию и сознание человеку. Материя имеет различные степени одухотворенности, и человек с его душой всего ближе к божеству, если направляет к нему свои помыслы. Так утверждается — в противоположность феодальной иерархической предопределенности — возможность свободной воли, личного движения к божеству. Верх и низ не противостоят друг другу, но небо-бог одушевляет земной мир и земля-материя тянется к небесной одухотворенности. Здесь же компромисс рационализма и мистики, здравого практического смысла и сверхчувственного.

Вслед за мыслью, которая двоятся между небом и землей, речь делится на слова утилитарного, низменного, и высокого, сакрального и мистического, смысла, стоящего над здравым рассудком.

Слово одновременно абстрагируется от конкретного значения и трансформирует свой прямой магический смысл. Феодальные атрибутивные слова получают аллегорический смысл; вторичные значения надстраиваются над первичным. Это эмпирическое и аллегорическое осмысление слова идет вместе с рационалистической переработкой всего патриархально-феодального искусства.

Ремесленники, торговцы сохраняют культ как основную форму своей общественности, и культовое искусство является основным у этих ремесленно-торговых групп феодальных городов. Цеховые празднества переплетаются с культовыми. Искусство исходит из форм натурального хозяйства и переделывает его в направлении морализирующем и нравоучительном.

В культе закрепляются общественные отношения феодального города. Здесь городская община непосредственно соприкасается со своим божеством морали и справедливости, отличным от бога войны и иерархии феодалов. Сами храмы являются не крепостями, тяжелыми и массивными, а просторными, высокими, светлыми, способными вместить огромную массу молящихся. Так называемые готические соборы, с их заостренной, устремленной кверху архитектурной массой, с их стрельчатыми сводами, легкими и высокими пучками колонн, с большими цветными окнами, выросли из необходимости дать устойчивость расширенной и высокой без деления на этажи базилике. Вместе с тем для этих городских храмов отпала необходимость защитных крепостных стен, и обработка форм и поверхностей могла идти по линии идеологической, выражения внутреннего назначения здания — дома божия. Ритмика восходящих кверху линий стала символом устремления к небу и сознательно разрабатывалась. Тотемистические звери и чудовища заменяются все более человеческими формами. Таким же образом литургия становится все более символической, освобождается от прямых актов еды и разгула, превращается в торжественную богослужебную драму. Но рядом с этим общинно-культовым искусством в городах, где уже имеется и частная жизнь отдельных семей, складывается и бытовое домашнее искусство, как обломки, отдельные куски синтетического храмового искусства серьезного и комического порядка: домашние иконы, рисунки, песни, рассказы. Храмовое искусство является высоким, господствующим над домашним, бытовым.

Сохраняя монументализм как форму общинного искусства и атрибутивизм — как элемент феодальной иерархии, горожане вместо статуарности вносят поучения, иносказания и патетическую повествовательность, движение и изобразительность, вносят

элементы реализма, который ведет к складывающемуся у буржуазии реалистическому мировоззрению.

Критицизм и реалистические наблюдения перерабатывают патриархальные культовые обряды в мистерии, в богослужебные драмы, сказки, сказания и песни — в назидательные басни и поучительные притчи, превращают культовые маски в выразительные профессиональные характеры. Человек еще не имеет индивидуального лица: он — весь общинный, член цеха, объединения; на нем атрибуты его гильдии и цеха, и только через них он предстает как человек. Он — каменщик, ювелир, столяр, купец, и он противопоставит людям других цехов как член общины, цеха, но не как индивид в буржуазном обществе. В этих феодальных общинах складывается деление человеческого образа на профессиональные разновидности, в отличие от деления на феодалов и вассалов у феодальной знати. Эти профессиональные типы действуют и чувствуют как групповые единицы. Они соединяют патетику индивидуального переживания с общинным, публичным его выражением, соответствующим месту и времени публичного акта.

Бытовое житейское искусство ремесленников, оторвавшихся от деревни и общинных культовых праздников, ведет к бытовому реализму; публичное, общинное искусство горожан воздвигает монументальные, патетические формы, которые демонстрируют мощь и богатство общины. Искусство имеет феодально-патриархальные элементы, но полно защиты демократизма и буржуазной человечности против гнета феодальной иерархии. Здесь с ним вступает в союз среднее, служилое дворянство, враждебное владельцам феодалам, ищущее вместе с разбогатевшими буржуа свободы от ленных зависимостей. Это дворянство создает в общественной жизни и в искусстве переход к бюрократическому государству и классическому искусству.

Таким образом искусство феодального города, развиваясь в противоречии с искусством феодалов, образует почву для искусства раннего капитализма.

Признаки стиля

Монументализм. — Искусство общинное, публичное, искусство общественных актов, групповых праздников и событий.

Спиритуализм. — Искусство духа, одушевляющего природу, души, одушевляющей тело; искусство движения и эмоций, драматизма, морально-религиозной патетики.

Аллегоризм. — Искусство иносказания, рассудочных, логических смыслов, дополняющих типический образ, превращаю-

ших атрибуты из формы в качество поведения, действия и движения; искусство поучения и внутреннего смысла.

Литература

Феодальная литература военно-землевладельческих групп создавала идеальные типы героев — рыцарей; литература ремесленно-цеховая создавала цеховой образ и в нем положительные и отрицательные типы мастеров и купцов на основе цеховых отношений. Честный ремесленник, предприимчивый, находчивый купец, неумелый мастеровой и трусливый торговец становятся персонажами повестей, в которых осуществляется цеховая мораль. Люди существуют как воплощенные цеховые качества; честность, справедливость, ум, глупость, жадность, бедность, богатство, коварство — абстрагируются от людей, олицетворяются в готовых масках и фигурах. Тотемистические образы патриархально-родового культа сливаются с профессиональными цеховыми качествами, т. е. идут в направлении, противоположном феодальной иератизации культового образа. Качество получает характер человеческий, моральный, т. е. качество влечений, поведения, мышления получает характер аллегорий, так как указывает на целесообразность или нецелесообразность действия и поступка, дает ему рассудочный смысл.

Основным жанром является богослужебная драма, куда литература входит как существенный элемент действия. Высокое и низкое, серьезное и комическое здесь еще неразрывны, но комическое получило характер пародии и общественно-политической сатиры.

Литургия, в основе которой лежит сюжет весенних празднеств смерти и воскресения, долго сохраняет в городских соборах комические пародийные элементы, игру темных сил, распутства и обжорства, над которыми возвышается месса с ее символическим обрядом превращения хлеба и вина в божественную плоть и кровь.

«Духовенство появлялось в церкви до конца XIV века не только в животных масках, но и в костюмах женщин, фокусников, фигляров. Вместо ладана курили они колбасу или старую обувную кожу; вместо молитв пели грязные песни; вместо гостии пожирали жирную колбасу. Они забавлялись также игрой в кости и устраивали для забавы публики крайне неприличные танцы» (*Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche*, В. XIII, 652)⁷.

Устраивались мессы Вакху или черные мессы сатане, где алтарем служил игорный стол, кардиналами были демоны, церковь — кабак, полный проституток и пьяниц. Эта связь богослуже-

ния и шутовских действий сохранилась в поговорке: «бог дал по-па, черт — скомороха». Борясь против этих патриархальных пережитков в феодальном культе, церковь устанавливала феодальные нормы высокого и серьезного.

«Из церковей же да изгонят ту музыку, где к органу или к пению при-мешивается что-либо бесстыдное или нечистое, а также всякие мирские поступки, суетные и даже безбожные беседы, прохаживания, шум, крики, чтобы дом божий поистине казался и мог называться домом молитвы» (*Правило о том, что надлежит соблюдать и чего избегать при совершении мессы. Из постановлений Тридентского собора 1562 г.*).

Комические элементы, изгнанные из храма, остались на площадях, ярмарочных сценах; ушли в быт как самостоятельные литературные фаблио и новеллы и оттуда повели наступление на феодальную церковь.

Но и высокий культ включает в себя содержание, враждебное мировоззрению феодалов. В отличие от бога иерархии и атрибутов, буржуазия выдвигает бога-духа, одушевляющего мир и человека, бога душ и помыслов человеческих. Не через ранг, а через душу человек приближается к божеству, через честные и праведные душевные качества. В противовес атрибутивизму выдвигается спиритуализм, допускающий верховенство небесного духа над земной материей, но дух разлит в мире и одушевляет материю. Высокое и низкое определяются степенью одушевленности. Этим самым природа и человек возвышаются и заслуживают любви. В человеке душа есть часть божества. И если тело бrenно, то всякая душа может возноситься к духу-богу добрыми делами, побеждая свое ничтожество, выходя из самого низменного положения. Через душу человек непосредственно общается с богом; основа этого общения — общинные чувства и дела, общинное культослужение. Отсюда культ стремится не столько к зрелищам и атрибутам, сколько к патетике и чувству, через которые община призывает, умилоствует божество, очищается и соприкасается с ним. Отсюда драматизм богослужения, усиление «страстных» эмоциональных элементов богослужбных драм и огромная роль литературы и музыки. Этот спиритуализм является разрушением иерархической лестницы между богом и человеком; за всяким телом, всяким действием скрыта божественная сила, мудрость; за материальными эмпирическими явлениями — высокий смысл провидения, управляющего миром. Отсюда же, из этого сочетания, — учение об аллегориях, словах и образах со скрытым смыслом.

Аллегии — абстрагированные и воплощенные качества — еще не представляют собой понятия, не обозначают абстрактных отно-

шений вещей и не лишены наглядности. Но они уже не являются конкретными однозначными представлениями. Качество сохраняет наглядный чувственный характер, но имеет несколько смыслов. Это — атрибуты моральных человеческих качеств, а не культово-феодальной иерархии. Слова, обозначающие такие абстрагированные качества, имеют одновременно и конкретный, наглядный, и логический, скрытый за видимой формой, смысл (честность, зло, добро, красота). Эти слова — аллегории, олицетворенные образы, являются не воплощением понятий, а наоборот, — это общие представления, переходящие в понятие. Аллегория — это рождающаяся из общих представлений логика. Аллегорические произведения — начало философии. Именно в феодально-цеховом городе, где потребительское значение вещи уже осложняется её товарной ценностью, где вещи начинают жить двойной жизнью, слова, обозначающие эти вещи, также получают двойной смысл: возникают инотолкования слова, это — аллегорические иносказания. Сама схоластика, все глоссы и комментарии являются истолкованием образных смыслов культовых книг, сказаний и даже сказок, отыскиванием скрытых многих и значительных смыслов, лежащих за конкретной фразой, уже неприемлемой и непонятной в прямом своем значении.

Комментарии и глоссы, вся дорационалистическая критика канонов и догм содержат в себе житейские смыслы, скрытые поучения, переводящие на обычный язык утраченные смыслы культовых слов; само толкование указывает не только на новый метод мышления, ищущего более сложных смыслов в патриархально-феодальной литературе, но и стремление приспособить ее к своему мировоззрению. Комментарии — это идеологический реформизм, недостаточно революционный, чтобы обрушиться прямой разрушительной атакой.

Само бытовое слово, получившее многозначный смысл и сдвиги, толкало на такие комментарии, которые давали возможность переосмыслить патриархально-культовое сказание в согласии с ремесленно-цеховой идеологией, находить в них мораль, поучения, которые нужны были этой общественной группе. Таким образом сказки превращались в притчи, сказания — в аллегорические поучения, животный эпос — в басни. Само литературное творчество пользовалось аллегориями для своих морализирующих повестей, фабль и поэм. Тотемистические животные басен становятся людьми определенных качеств: осел — глупости, заяц — трусости, волк — жадности, лиса — хитрости, лев — гордости, собака — преданности. Сказка о животных, имеющая охотничье-земледельческий характер, получает здесь выражение городских мелкобуржуазных отношений, становится орудием борьбы с феодалами и феодальным культом. Басня за первичным смыслом несет другой,

скрытый, образный смысл, дополняется логическим смыслом, который иногда подтверждается прямой сентенцией. Повести о людях также имеют этот второй смысл и нравственное назидание.

Низкий, шутовской жанр — комедия — получает сатирический характер высмеивания высоких врагов, их слабостей. Комедия давала большую свободу непосредственным наблюдениям, сентенциям, характеристикам. Комедия в своей связи с бытом низших классов стала началом реалистического стиля и орудием борьбы с религиозным идеализмом. Из низменного жанра она стала опасным орудием борьбы, так как шаг за шагом вовлекала в свой круг представителей господствующих классов, надевала на них стоячие маски гордости, жадности, самодурства. Тотемистические образы, которыми феодалы закрепляли свою власть, изображая их на гербах, стали средством высмеивания феодалов как животных с социально-отрицательным качеством.

Феодалные темы страшного суда, мучений и выкупов-искуплений, страданий за сеньора и награды получают смысл нравственных страданий и душевного очищения. Вместо политических предсказаний феодалных певцов здесь морализирующие видения общественных событий и отношений, полные протеста против феодала и господ. Загробный мир патриархального земледельческого культа — подземная обитель умерших, похороненных (спрятанных) до нового рождения-расцвета, — трансформировался в феодалный страшный суд — место наказания виновных и кары неверных вассалов и ленников. К представлениям смерти, мрака, подземного мира прибавились представления греха, преступления; и подобно тому как праведники возносятся на небо, к свету, светилам, — так преступники ввергаются в мрак, подвергаются мучениям, уродствам и кошмарам. Грех получил все атрибуты смерти, болезни и гибели; грешники — уже не только сами уроды: калеки моральные, они подвергаются физическому уродованию и калечению в подземном мире. Самые формы казней, пыток, подземелий взяты из реальной действительности феодалных застенков и подземелий под крепостями и замками. Ремесленники и торговцы морализовали эти темы загробного суда, внесли грехи и добродетели как нарушения и исполнения голоса совести и использовали их для борьбы с феодалными тиранами, духовными владыками, и для своих ростовщиков, мошенников, использовали загробный мир для ряда поучительных и сатирических тем. Феодалы, попы, монахи оказываются именно в подземном мире, подвергаются адским мучениям и не заслуживают участия и сочувствия как отрицательные, комические фигуры. Эсхатологические ожидания — ожидания смерти и рождения, идущие от родового — земледельческого культа с возвратом сроков посева

и сбора урожая, — здесь становятся ожиданием конца мира, неправедной власти, надменных земных владык и их царства. Конец царствий и начало новых, справедливых, ожидание конца власти зла и установления социальной справедливости, возмездия и суда являются противоположными утверждению неизменности, нерушимости феодальной власти, становятся его отрицанием. Но ад и небо являются пространственно развернутой эсхатологией, ибо в ад беспрерывно ввергаются умирающие грешники и на небо возносятся к вечной жизни праведники. И в аду, и на небе беспрерывно совершается страшный суд: в аду наказания и пытки, на небе — награды и блаженство. Перемещая население ада и неба, превращая эсхатологию в социально-утопические ожидания, буржуазия и мелкие вассалы боролись средствами религии против крупных вотчинных феодалов.

Данте

Такова *Божественная комедия* итальянского поэта XIII века Данте. Именно в Италии, где феодалы утвердили свою власть, воздвигали свои замки в городах или в соседстве с городами, оставшимися от Древнего Рима, в Италии, первой выступившей благодаря средиземноморской торговле на путь товарно-денежного хозяйства, борьба между феодалами и буржуазией и блокировавшимся с ней средним дворянством была особенно острой и началась раньше, чем в остальной Европе, дала самые яркие идеологические выражения столкновения враждебных феодализму течений, которые должны были взорвать его. Данте и является идеологом этого антифеодального блока, той его линии, которая видела в организации монархии путь преодоления культовых и светских вотчинников и развития новых хозяйственных форм.

Поэма Данте является синтезом феодально-культовых и морализирующих сказаний. Ее тема — пространственно развернутая эсхатология, странствие по загробным мирам через ад, чистилище и рай, через сцены ужасов, мучений, покаяний и блаженства; но вместо безличных, безыменных повестей и видений Данте дает резко индивидуалистическое произведение. Он сам — активное лицо всех сцен казни, очищения и наград, он — постоянно присутствующий автор — выражает сожаление и брезгливость, порицание и уважение. Автор произносит суд над политическими деятелями, над городами и правителями стран с такой страстностью, что поэма получает сильную политическую окраску общественной борьбы феодальных и капиталистических тенденций. Данте против ремесленников и торговцев и против феодальной и церковной власти. Он отстаивает линию среднего дворянства и бур-

жуазии — тех, кто ведет к образованию централизованного государства; политически непримиримый, он оставляет вне ада и рая всех, кто не участвовал в борьбе, безличных, беспартийных, кто на бога не восстал и верен ему не остался. Автор — проповедник и трибун, пророк и политик; он обращается к действующим лицам поэмы, к читателю, он укоряет, наставляет, обличает. Он — решительный сторонник свободной воли.

Вы, в нем [мире] живущие, во всем вельенье
Лишь неба видите, как бы всему
Необходимость лишь дает теченье...

Будь это так, то вам бы дан к чему
Свободный выбор? Был ли б суд правдивым,
Венчая добрых, злых ввергая в тьму? — — —

С небес почин лишь вашим дан порывам, —
Не всем, — но если бы и так, что ж в том?
Есть свет, чтоб меж прямым избрать иль лживым.

В вас воля есть?..

Божественная комедия. Чистилище, 70—76.

Перев. Минна⁸.

Проблема свободы воли возникает из столкновения капиталистических и феодальных отношений, отношений личной зависимости и личной свободы, авторитарной необходимости и свободного усмотрения, внешнего принуждения и внутренней воли; эта проблема индивидуализма и авторитарности подобна проблеме так называемых реалистов и номиналистов о слове, прикрепленном к предмету, и свободном названии. У Данте высокие и низкие жанры соединились в одной поэме. Ад знает резкие характеры, бурные страсти, гнев, ярость, боль, знает борьбу и движение, уродство и безобразие, знает смех и брань, знает комическое и шутовское. В раю — слитность и согласие, гармония и покой. Индивидуальность есть отклонение от добра, отпадение от небесных норм. Личная воля должна быть направлена на подчинение, слияние с высшей. Данте ищет компромисс между феодальной иератичностью и ремесленно-торговым индивидуализмом, характерностью и типичностью, являющейся воплощением страсти, одного какого-либо качества. Отсюда — двойной характер: преступлений и наказаний в аду и преступлений и искуплений в чистилище, подобный кодексам феодально-ремесленного города. Здесь — купцы, ростовщики, воры, фальшивомонетчики, про-

дажные чиновники, еретики, святоши, изменники, цареубийцы, предатели. Наказание является воспроизведением жестоких пыток и казней феодального суда, застенков и подземелий. Здесь пытки огнем, кипятком, расплавленным металлом, льдом, голодом, вырывание языков, отсечение членов, закапывание живьем головой вниз — все реальные картины ужасов феодально-вотчинных судов. Рядом с богословско-философскими, астрологическими рассуждениями — дикие сцены физических расправ, бесконечных мучений. Умершие души подвергаются физическим страданиям и кричат и неистовствуют как живые.

Соответственно противоположности ада и рая двойствен и язык поэмы: резкие выкрики, хулы и проклятия и реалистические выражения — в аду; идеально лирические излияния и славословия — в раю. Для своей поэмы Данте взял не мертвый культовый латинский язык, на котором писались духовные стихи и философские произведения, а разговорный итальянский язык, поднял его на высоту литературного стиля и уложил в размеренные рифмованные строки, т. е. также взял среднюю линию между высоким культовым языком и вульгарной речью и создал высокий стиль светской литературы. Поэма и назначена для образованного читателя, и смысл ее, как предупреждает автор, доступен тем, кто склонен к высоким размышлениям. Символика и аллегории являются основными художественными приемами.

Такая речь понятнее уму
Людей: лишь то, что в чувства ваши внидет,
Вверяете вы смыслу своему....

Вот почему Писание, — да снидет
К понятиям вашим, — ноги и персты
Дает творцу, хоть смысл иной в том видит.
Божественная комедия. Рай, 40 — 46.

Об этих скрытых смыслах он постоянно предупреждает читателя.

Здесь в истину впери, читатель, око.
Теперь на ней так тонок стал покров,
Что уж легко проникнуть смысл глубокий.
Там же. Чистилище, VII

или:

О, вы, чей ум способен к размышленью,
Под покрывалом странных сих стихов
Прислушайтесь к сокрытому ученью.
Там же. Ад, IX.

Аллегии *Божественной комедии* взяты из басен, притч, духовных книг: дремучий лес — темная жизнь, в которой заблудился человек; три зверя, преграждающие путь Данте: тощая волчица — ненасытная жадность, барс — чувственность, лев — гордыня; здесь же женские фигуры: вера — в белом, надежда — в зеленом, любовь — в красном; здесь же целый ряд церковных эмблем: драконов, зверей, растений. В аду безобразные пугающие чудовища; в чистилище — лилии, розы; в раю — светила, звезды, лучистые символы. Сами наказания имеют аллегорический характер: в аду, где люди безнадежно обречены на вечные муки без искупления, казнь соответствует преступлению (око за око, или чем согрешил, тем и казним будешь): любовников неустанно кружит черная буря страсти; обжоры валяются в грязи; тираны и убийцы плавают в горячей крови. В чистилище наказания имеют искупительный характер и противоположны преступлению: гордцы согнуты под тяжестью скал, ленивые обречены вечно бегать, обжоры умирают с голоду. В самом раю местонахождение святых определяется близостью к эмпирею, сфере неподвижных звезд, к вечному двигателю мира: ближе к земле, на луне с ее пятнами, помещаются те, кто не без пятен; Меркурий — для честолюбивых, Венера — для чувственных, Марс — для воинствующих церковников (названия планет сохранили свой мифологический характер, но стали церковными символами).

Все мироздание — по Данте — птолемеевская геоцентрическая система мира с небесной твердью и твердыми сферами, которые вращаются вокруг земли вместе с прикрепленными к ним планетами. Это ограниченная, замкнутая предметная вселенная; подземелье ада спускается суживающимися кругами к центру земли, чистилище возвышается солнечным холмом, а рай находится на планетах. Три ступени мира дают падение греха и восхождение добродетели. Изображение мест, описание встреч имеют реалистический характер; рядом с аллегорическими метафорами — сравнения с явлениями природы, жизнью животных, растений, бытовыми сценами, дающие четкие и лаконические описания и придающие особенно мрачный характер жестоким мучениям живых, телесных людей.

..... Добрались
Мы до нормы, где грешник выл от боли.
«О, злобный дух, стоящий верхом вниз,
Кто бы ни был уткнутый здесь как плаха, —
Так начал я, — коль можешь отзовись».

.....
Имел я вид духовника-монаха,
Кого, чтоб жизнь продлить, убийца злой,
Уж врытый вновь, все кличет из-под праха.

В восьмом круге кипящая смола с погруженными в нее менялами сравнивается с видом венецианского арсенала зимой, когда чинят и смолят суда. Эти реалистические сравнения берутся из разных сторон жизни и имеют всегда развернутый характер законченных самостоятельных сцен, подготовляющих или продолжающих основную тему в особом смысловом плане.

Как осенью срывает вихрь с ветвей
За листом лист, доколе без останку
Ветвь не отдаст земле одежды своей,

Так грешный род адамов спозаранку
За тенью тень метался с берегов...

или:

И словно тот, кто, всю собравший мочь,
На берег вышел, чуть дыша, из моря,
Со грозных волн очей не сводит прочь,

Так и мой дух беглец, со страхом споря,
Взглянул назад...

или:

И словно тот, кто деньги вечно копит,
Лишь срок пройдет и не уплачен долг,
В отчаяньи о том, грустит и вопит,

Так потерял я мир души...

Данте избегает коротких сравнений, метафор, дробящих тему, лишаящих ее монолитности. Каждое сравнение носит напряженный, динамический характер цельного мотива развернутого действия, но оно имеет не самостоятельное значение, а только в связи с темой, частью которой оно является. Эти драматические сцены, развернутые сравнения придают монументальный характер песням.

Данте очень внимателен к эмоциональным движениям, разрабатывает и утончает различные движения аффектов, но относит их к внешним действиям, а не внутренним переживаниям. Эмоции имеют телесный характер. Данте, волнуясь, опускает голову, падает без чувств, цепенеет... Эта предметность и конкретность создают лаконизм и пластичность образов *Божественной комедии*.

Композиция поэмы, связывая различные самостоятельные эпизоды, опирается на внешние формы, на аллегорические значения числа 3 — троица. Три части поэмы: ад, чистилище, рай. В каждой части $3 \times 10 + 3 = 33$ песни; песни состоят из трехстрочных строф — терцин. Вся поэма имеет 100 песен $= 3 \times 33 + 1 = 100 = 10^2$ (а $10 = 3 \times 3 + 1$ есть совершенное число). Таким образом напряженность фигур, страстность эпизодов укладывается в твердую рамку аллегорических цифр. Аллегория цифр представляет собой, как и аллегория образов, переход от конкретного предметного числа к абстрактному количеству, к алгебраическому числу.

Пророческая страстность, лирические раздумья, культовые аллегории и реалистические сцены, схоластическая философия и политические речи образуют сложную, противоречивую мировоззрительную эсхатологическую поэму борьбы среднего дворянства и буржуазии с феодализмом в Италии XIII века.

Живопись

Основным живописным жанром у буржуазии являются культовые образы, но, в отличие от абстрактных атрибутивных, эмблематических икон феодалов, буржуазия вносит моменты человечности, страданий и чувства. Ремесленники продают иконы с измученным, страдающим Христом, а в мадонне дают не царицу, а богоматерь. Но дальнейшее развитие получил реализм пиктографии в изображениях комических сцен культа, чертей, масок и их походов. Здесь, не связанные никакими атрибутами, они дают свободу живой изобразительности, дают на культовой основе характерные сценки и типы купцов, ремесленников, военных; они — как бы иллюстрации к новеллам, фарсам.

Дальнейшее развитие этой изобразительности дали рукописные миниатюры, украшения и иллюстрации к рукописному тексту. Но здесь мы имеем живописное мышление совершенно отличное от атрибутивного, иконографического. Предмет, человек характеризуются действием, поведением, а не только рангом. Мы имеем здесь прорывающееся сквозь атрибутивизм эмпирическое наблюдение мира. В феодальном обществе эмпиризм был ограничен ремесленной и крестьянской средой. Мир феодалов — мир атрибутов, вечных эмблем, лишенных движения. Эмпирическая изобразительность допускается только в отношении вещей и людей, лишенных высоких атрибутов и эмблем, т. е. в отношении людей, животных и орудий трудового мира — мира низменного, подлого, а следовательно, с точки зрения феодала, комического, хотя в действительности он полон трагизма непосильного труда,

лишений и изнурительной борьбы за существование. И чем больше трудового, земного мира приходилось изображать, тем реалистичнее миниатюры. Эти рисунки выполняли писцы рукописей, чаще монахи, и свою каллиграфическую манеру письма вносили в эти миниатюры. Связанные с текстом, они богаты повествовательными деталями. Иллюстрируются самые разнообразные тексты: духовный и светский, военный и любовный — Библия, Псалтирь, Часослов, хроника, поэма, которые втягивают широко реалистические изобразительные темы. Рядом с иконографической формулой святых даются реалистические, драматические акты, житейские бытовые сцены и картинки полевого труда. Неподвижные эмблемы сочетаются с верно схваченными движениями. Зарисовываются места и люди, места, на которых совершаются действия, и люди, совершающие действия; но места и люди даются без определенного пространственного отношения, а только как атрибуты места и действия. Назначенные для феодалов, которые жили не только в своих поместьях, но и в городах, рукописи в своих миниатюрах дают замки, полевые работы, изображают времена года. Но если замки имеют абстрактный декоративный характер, то люди и труд — эмпирический, реалистический, хотя и идеализованный, оторванный от реальных жестоких сцен барщинного крестьянского труда в угоду дворянству. Здесь нет единого пространства, но несколько зон; каждое действие имеет свое пространство; представление и наблюдение перемешиваются. Оптического пространства и объективизма здесь еще нет. Фантастические образы зверей даются рядом с верными изображениями домашних животных и дичи. Времена года даются атрибутивно. Человек — в связи с природой: октябрь — охота, сентябрь — сбор винограда, весна — пахота, посев, приготовление виноградников, перечень всех весенних работ, и каждой теме отведен отдельный пространственный план. Над полями и лесами возвышаются узорчатые, каллиграфически сделанные замки, а наверху — бог в колеснице времен. Это стремление — побольше рассказать, нагромоздить повествовательных деталей — говорит о литературности этих миниатюр, о стремлении онаглядить текст или дополнить его. Этот жанр ближе всего подходил к стилю горожан, которые с изобретением книгопечатания превратили его в гравюру и размножили вместе с книгой.

Мастера, изготовлявшие иконы на ремесленников и торговцев, оставшиеся вне высокого покровительства, даже иконы изготовляют реалистически, заменяя эмблемы иносказательными аллегориями, вводя движение и жест как живой язык живописи. Связь рисунка с текстом сделала живопись элементом всех жизненных действий, сделала его поучительным. Аллегорические фигуры бы-

ли готовыми понятиями; картины поучали, повествовали, высмеивали — как басни и песни. Мистические религиозные темы становятся назидательными притчами. Танец смерти — показ различных социальных групп и их жизни с сатирическими оттенками. Живопись обогащается языком жеста выразительного человека, движения, эмоций. Атрибуты дифференцируют людей на социальные типы, замкнутые в себе. Жест дифференцирует характер, дает моторную формулу человека, его поведения. Чувство и человечность стали основой характеристики. Отсюда повествовательность и поучительность этой живописи положений и сенок. Мир еще телесен и реален; мир множественен и не подчинен безраздельно зрению, не уложен в единое абстрактное зрительное пространство; формы его не обусловлены абстрактными пропорциями: каждое тело существует как конкретное равноправное выразительное целое, как телесный акт, имеющий свое пространство независимо от пространства других. Величайшим выразителем этого течения в европейской живописи является Джотто.

Джотто

Джотто — современник Данте, выходец из городов Северной Италии. Подобно Данте, Джотто является идеологом того антифеодального блока среднего дворянства и буржуазии, который наивно-реалистическим мышлением боролся с абстрактным иерархическим атрибутивизмом, закреплял в искусстве предметность мира и демократичность человека.

Как Данте отверг культовую латынь и ввел живой язык в свою поэму, так Джотто оставил канонизированные иконописные формы ради живого осмысленного человеческого жеста и вместе с ним дал живую человеческую эмоцию. Фрески Джотто — наглядная проповедь религиозного чувства и демократического равенства и непосредственной связи людей с богом без иерархических посредников. Это живописно закрепленные сцены культовых мистерий с обыденными жестами исполнителей. Люди и ангелы, святые и горожане имеют одинаковые жесты для любви, страданий, гнева и милости. Франциск и Христос, папа и император, мужчины и женщины, народ и ангелы — все сурово и сдержанно говорят жестами и позой, руками и корпусом (меньше — лицевыми мускулами) о своем переживании. Само включение в список святых горожанина Франциска, почти современника, с его проповедью любви и бедности, было проявлением общего наступления торгового капитала на феодалов, ремесленно-торгового религиозного чувства на авторитарные феодальные догмы. Джотто — не следствие францисканского движения, а вместе

с Франциском одна из линий движения буржуазии. Его фрески — как миниатюры, наглядные иллюстрации к тексту жития Франциска или Библии; они как сцены мистерии, просты и монументальны в своей лаконичности, отсутствии побочных деталей. Фрески из жизни Франциска имеют под собой текст его жития и представляют собою книгу с иллюстрациями, развернутыми на стенах Ассизской капеллы. Сопоставление картины и текста показывает, как Джотто понимал время и место действия, свой сценарий и укладывал повествовательное слово в неподвижные рамки фрески. Текст этот, легализованный католическим папой, представляет собой описание жизни Франциска как католического святого. Отсюда его культовые темы и наглядный характер мистериальных сцен. Таково, например, *Отречение*.

«Отец по плоти решил повести к епископу города сына Благодати (Франциска), растратившего уже деньги (на дела милосердия), чтобы он, отрекшись (от наследства), передал отцовское имущество и все, что у него было, в руки епископа. Готовый на это, Франциск становится истинным женихом Бедности. Явившись к епископу, он ни минуты не медлит, не задумывается, не ждет уговоров и не произносит ни слова, но тотчас же снимает с себя одежды и возвращает их отцу. Тогда оказалось, что Человек божий под богатыми одеждами носил власяницу. И, воспылав духом, он сбросил препоясанье, предстал перед всеми совершенно нагим и сказал отцу: «До сих пор я называл тебя своим земным отцом; отныне же могу спокойно говорить: отец наш небесный — вся моя защита, в нем мое упование и надежда.»

«Как только епископ увидал это и убедился, каким чрезмерным жаром любви охвачен Человек божий, он тотчас встал, со слезами обнял его и, приказав слугам принести какую-либо одежду, прикрыл Франциска своею мантией» (С о л о м и н, *Джотто*, стр. 24)⁹.

Джотто дает всех действующих лиц на сцене в жестах, которыми они заканчивают свое действие. Он берет заключительное движение каждого лица. Отец подхватил сброшенные одежды, гневно повернувшись к отрешившемуся сыну. Его удерживают за руки горожане. Франциск, нагой, молитвенно поднимает руку и голову к небу. И епископ одевает ему мантию и приказывает принести платье. Каждая фигура представляет собой самостоятельную тему эпизода; связь между ними — последовательность моментов действия, данная одновременно. Главные фигуры расположены на переднем плане двумя группами — хорами: отец — с мирянами, Франциск — с церковниками. Реалистична трактовка мирян, их костюмов и жестов (дети, удивленно обсуждающие зрелище сбоку, — жанровая деталь). Атрибутивно, с нимбом, дан Франциск.

Тела и платья даны пластически скульптурно: крепкие широкоплечие фигуры с широкими складками платья. Для каждой из главных голов сохраняется свободное пространство. Пространственной глубины в картине нет.

Здания условно, несоразмерно малы, с тонкими игрушечными колоннами и карнизами, они — как в мистериях части декорации — указывают на место действия, городскую площадь, но не являются изображением видимого.

Вся сцена — не объективная видимость: в ней нет пространственной согласованности между зрительными образами, нет пропорции частей, но есть объемная глубина, пространство ракурсов. Это показ действия, в котором полно и четко говорят человеческие жесты.

Таким же образом в *Чудесном открытии источника* дано несколько моментов времени и планов пространства. Текст под фреской говорит:

«Однажды Человек божий пожелал удалиться в некоторое пустынное место, чтобы в одиночестве предаться там размышлениям. Но он был слаб и поднимался в гору на осле одного бедняка. Был жаркий летний день. Человек тот, следуя за слугою Христовым, измученный усталостью и нестерпимой жаждою, с нетерпеливой мольбой начал взывать к святому: «Я умру от жажды, если какой-нибудь благодетель не освежит мне уста глотком воды». Немедленно сошел Человек божий с осла, преклонил колени к земле, руки простер к небу и молился до тех пор, пока не почувствовал, что молитва его услышана. Покончив, наконец, молиться, он сказал жаждущему: «Пойди к скале, ты найдешь там живой источник для утоления твоей жажды, милосердным Христом вызванный в этот момент из камня» (С о л о м и н , стр. 28).

На фреске Франциск на верхней площадке молится, подняв руки и голову кверху. Проводник на нижней площадке уже пьет, ничком припав к скале. Еще ниже монахи многозначительно смотрят друг на друга. Фигуры расположены на отдельных площадках скал, похожих на папье-маше по узорчатой извилистости линейных очертаний. Эти декоративные горы и маленькие кудрявые деревья — не видимый пейзаж, а только знак пустынной горной местности. Человеческие тела, их жесты — основы фрески. Вещи, дома, деревья — краткое, схематическое обозначение условий действия.

Фрески из жизни Христа имеют вначале спокойно-повествовательный характер и получают интенсивное драматическое движение в *Страстях*, где каждая фигура — пластический голос боли, горя и страдания. Такова фреска *Плач над телом Христа*. И здесь различные моменты плача, каждая фигура одновременно с другой

исполняет свой независимый монолог, свою тему страстей. На переднем плане тело Христа, окруженное пятью женскими фигурами. Мария, охватив руками мертвую голову сына, склонив к нему свое лицо, профиль в профиль, скорбно, в упор, рассматривает неподвижные его черты; другая женщина, склонившись с горестным лицом, приподняла его руки; Магдалина, плача, держит израненные ноги. Спереди, спиной к зрителю, поникшие женские фигуры. На втором плане, сверху справа, Петр и Павел счастливо созерцают оплакивание. Иоанн, нагнувшись вперед с искривленной улыбкой, широко раскинул руки, словно всплеснул ими, готовый упасть на труп, как бы только что увидел мертвое тело. Слева стоят женские фигуры, различно выражая горе. Наверху, над отлогой скалой с одиноким обнаженным деревом, в воздухе плачут ангелы в патетических позах, раскинув руки, заломив, прижав их к лицу, откинувшись назад телом, поникнув вниз — все в несдержанных, демократических выражениях горя.

Каждой фигуре дано достаточно места для ее движения, и каждая — отдельная законченная экспрессивная тема. Но вместе они дают не градации одного действия, а одновременные движения страстей — все лица повернуты к телу, все движения идут к нему, каждое со своим независимым порывом. Отсюда лаконизм и сдержанность этих фресок, их повествовательный и назидательный характер.

Цикл фресок — драматическая поэма, где каждая является звеном целого и поддерживает смысл других. Так, вместо догматической и иконографической росписи символических образов-формул на церковных стенах Джотто дает часть культового чтения, наглядные действия мистерий культового зала. Иконографические фигуры получили движение выразительного человеческого жеста: движение и жест молящихся. Чем ближе к земле, тем демократичнее фигуры, тем больше движения и страстей; и чем дальше, тем феодальнее, тем больше формы и нерушимых эмблем. В жизни Франциска и Христа на земле все исполнено живого реалистического движения. Христос на небе окружен символами и эмблемами, иносказательными фигурами добродетели, любви; венки из роз, аллегории, взятые из рая Данте. Рядом с этими культовыми аллегориями есть житейские басни и притчи и отдельные фигуры, получающие определенный житейский смысл: Бедность — бедная женщина в рваном платье, с худым телом; Бренность — скелет, говорящий о тленности человеческой жизни; Надежда — крылатая женщина, протягивающая руки к короне. Аллегории соединяются с повествовательными темами воедино, входят в них как реальные фигуры. Эта связь фигур и фресок между собою придает монументальный характер этим композициям.

Джотто не знает централизованных психологических актов, подчиняющих центральной теме все фигуры. У него каждая фигура — самостоятельный акт, имеет свое время и свое пространство.

Лица у Джотто общие, типические, не индивидуализированные; он не знает портретов, не разрабатывает мелких черт лица, но дает общие признаки; и здесь у него есть повторения одинаковых черт; но эти лица имеют свое движение и выражение. Они дают неповторимое многообразие патетических душевных движений. Они — пластические эмоциональные темы и получают свой смысл в ряду других. Джотто всегда многофигурен и политематичен; фигуры разнообразят и повторяют основную тему. Ни композиционного, ни тематического центра в фресках Джотто нет. Иконографические образы получили живое бытие и преодолели свою идеографическую неподвижность и эмблематичность, но они еще не стали индивидуумами, действующими из себя, но лишь — в ряду других, в определенных культовых условиях. Именно движение преодолевает у Джотто неподвижную объемность фигур и создает глубинное пространство. Его пространство — не только в объеме тел, но и движение этих трехмерных тел. Джотто предметен и телесен. Спящий и его видение равнотелесны и объемны. Такую же живую телесную выразительность имеют души и духовные представления, аллегии. Мир очеловечен, но это мир человека, уложенного в цеховые рамки феодального города.

Музыка

Феодальная аристократия, исключив прихожан из участия в служении, создает небольшие хоры, пение которых *a capella*, сведенное к сочетанию немногих голосов, уложенное в правильное движение, противостоит многоголосному пению городских храмов, куда имели доступ все горожане.

В соответствии с ролью музыки как элемента общинного богослужения, с пластическим драматическим моторно-голосовым пониманием музыки разрабатывается голосоведение как одновременное и последовательное движение независимых голосов, а не гармоническое подчинение всех одному голосу. Таково повторение хором вслед за кантором или пение двух хоров поочередно. Антифонное пение двух хоров, повторяющих попеременно друг за другом тот же стих, и является простейшей формой многоголосного пения, оттеснившего унисонное пение всей группы и упорядочившего примитивное многоголосие. Дальнейшее усложнение привело к полифонии — к сложному соединению многих взаимно перемежающихся голосов при сохранении самостоятельности каждого. Полифония и есть сочетание драматиче-

ских самодеятельных голосов, а не чувственно-акустическое гармоническое соподчинение звуков. Отсюда линейный характер полифонии. Это множественность звукового пространства как комплекс самостоятельных голосовых движений. Многоголосие получает широкое развитие в городских ремесленно-торговых соборах, где служба имела более демократический характер, где культовые обряды, подчиняясь феодальным условиям городской жизни, сохранили общинный, мирской характер и где в церковном пении нередко участвует и приход. Здесь мы имеем бесконечно сложные формы многоголосия и контрапункта (размещения движения голосов нотой против ноты): в то время как одни голоса излагают основную тему (мелодию хорала *Cantus firmus*¹⁰), другие — верхние и нижние голоса — украшают и дополняют её мелодическими узорами и подпевают самостоятельными напевами. Фигуральные голоса, окружая *cantus firmus*, то идут каждый своим путем, то поочередно развивают один мотив, то подражают, перепевают, имитируют друг друга. Они же образуют вступление, заключение и интерлюдии к теме хорала.

Полифоническое голосоведение опирается уже не просто на текст, как в одноголосном пении, но на количество голосов, на возможные средства их комбинации. Теория контрапункта получает изощренные, сложные правила, в которых перемешаны законы звукосочетания со священным значением чисел. Простой контрапункт имеет дело с двумя или несколькими реальными, самостоятельными голосами, из которых каждый ведет свою мелодическую тему. В двойном контрапункте, тройном и многосложном голоса взаимно перемещаются, обращаются перестановкой голосов на октаву (самое простое обращение), нону, до кварт-децимы. Эти обращения дают множество комбинаций и сложных сплетений: двойной дает два, тройной — шесть, четверной — двадцать четыре, пятерной — сто двадцать и т. д. В сложной науке о контрапунктических полифонических формах сочеталось схоластическое толкование музыкальных сочетаний и выразительного значения звука, как и в философии и в литературе.

Контрапункт в своих попытках организовать многоголосное общинное пение, придать ему драматический характер, был орудием борьбы и против патриархальной беспорядочности многоголосия и аристократической изысканности и ограниченности культослужения. Огромная роль теории контрапункта была выражением цеховой организованности, солидарности городских общин и очеловечения религии, включения молитвенных формул в живое выражение чувств, страстей, в народные песни и напевы, народные речевые интонации чувства. Контрапункт есть закрепление определенных высот (тонов) и долгот (мензуры) отдельных

голосов в их одновременном движении. Здесь моменты чисто звукового движения, оторванного от телесного действия, вызывают акустические элементы музыки — учение о консонансах, диссонансах и гамме. То обстоятельство, что диатонические лады имели каждый свою семантику (*mi* — целомудренность, чувствительность, *sol* — стремление к небесам, *fa* — успокоение потрясенной души), доказывает их связь с определенными культовыми песнями. Сведение многообразия этих ладов к двум тональностям мажора и минора есть отвлечение гаммы от определенной мелодии и построение ее на гармонической основе. Аристократическая музыка особенно внимательна именно к акустическим элементам пения. Для демократического многоголосия особенно существенно драматическое движение голосов, их экспрессивное интонационное содержание. Отсюда большее наличие здесь диссонансов как результат самостоятельности и силы развертывания каждого голоса как самостоятельной темы.

Выделение одной темы в основное содержание музыкальной пьесы и последовательное проведение ее через все голоса составляют фугу, которая является более высокой, внетекстовой организацией чисто музыкального материала. Фуга может быть, как и контрапункт, двойной, тройной, когда две или три темы проходят через все голоса. Этот музыкальный тематизм, вытесняющий схоластическое голосоведение и дающий пьесе единое выразительное содержание, есть движение в сторону чисто музыкальной выразительности и эмоциональности, в сторону инструментальной музыки. Голосоведение не является еще гармоническим, но одновременным движением горизонтальных рядов. Созвучание здесь избегает диссонансов, но не заботится о гармонии и ее выразительности, избегает перебоев одного голоса другим, но не заботится об их акустическом сочетании. Но это одновременное самостоятельное созвучание голосов лишало каждого полной свободы движения. Голоса не только не должны диссонировать акустически, но и ритмика, и в особенности динамика и темпы, должны быть одинаковых, ровных силы и движения, чтобы не перекрывать и не заслонять друг друга. Отсюда отсутствие мелких динамических движений, частой смены темпов, свойственной гомофонической, индивидуалистической музыке; отсюда обобщенность характера мелодических линий и типичность эмоции, ими выражаемой. Эта монументальная музыкальная формула соответствовала общинному служению городских соборов, где прихожане, как в патриархальных обрядах, пели вместе с хором и пастором, где в фигурных мелодиях дисканты пели народные песни, поддерживали и развивали заключительные напевы; здесь полифония достигла наибольшего развития. Здесь не только широко

применяется народная песня, но речитатив и чтение получают более драматический характер, выражение непосредственных индивидуальных эмоций, соответствующих религиозному чувству, внутренним переживаниям этих горожан.

Рядом с этой общинной культовой музыкой и у горожан имеются также танцевальные, любовные и сатирические музыкальные песни. Затейники, актеры, скоморохи, изгнанные вместе с комической мессой, пародийной литургией из культослужения, образуют цеховые музыкальные объединения и обслуживают различные семейные и общинные празднества. У крупной цеховой и гильдийной буржуазии музыка имеет уже домашний, камерный характер. Богатые ремесленники и торговцы вместе со средним дворянством создают светскую музыкальную культуру, и здесь бесконечное множество новых форм и музыкальных инструментов: скрипки, флейты, тромбоны, лютни, клавесины. Музыка перестает быть только подсобным элементом обрядовых актов и зрелищ: благодаря своей интонационной выразительности и благозвучию она становится, как и литература, самостоятельным искусством. Вместе с этим вырастает ее подсобная роль в бытовых действиях. Язык музыки охватывает, как слово, различные моменты жизни и состояния психики и индивидуализируется. Музыка становится способом передачи случайных эпизодов, моментов жизни, личных настроений. Крупнейшим мастером музыки культовой и бытовой феодального города является Иоганн Себастьян Бах, немецкий композитор первой половины XVIII века.

Бах

Германия, вступившая уже в XV веке в эпоху разложения феодализма, откатилась назад, к феодальной децентрализации, вследствие перемещения морских путей от Средиземного моря на океан, ослабления буржуазии и усиления феодалов в результате безуспешной борьбы за создание единого централизованного государства. И только в конце XVII и начале XVIII веков в германских городах начинают оживать торговля и промышленность, начинается образование королевств с городами-резиденциями, начинается борьба с вотчинными феодалами. Бах и является в музыке выразителем окрепшего самосознания буржуазии, связанной цеховыми рамками и противопоставляющей в них себя феодалам.

Кантор и капельмейстер — музыкальный служитель церкви и двора, он пишет музыку для культовых праздников и королевских торжеств. Пишет кантаты и оратории, траурные и хвалебные оды, музыку для рождественских и пасхальных обрядов, и по случаю смерти, рождения, коронавания, прибытий и отбытий фео-

дальных особ. Бах не знает еще музыкального рынка и публики, он пишет для феодальных заказчиков — короля и городской общины, которая находится в оппозиции к королю, но вынуждена ему подчиняться.

«В течение нескольких последних лет мне было вверено руководство музыкальной частью в обеих главных церквях Лейпцига, но при сем причинялись мне разные незаслуженные обиды и связанные с должностью доходы терпели умаление. Все это могло бы прекратиться, если бы ваше королевское высочество оказали мне милость и пожаловали титул в вашей придворной капелле, соизволив отдать подлежащему месту августейшее повеление о выдаче соответствующего указа. Такое милостивое внимание к моей смиренной просьбе обяжет меня бесконечной к вам преданностью, и я полагаю в том свой долг и послушание, чтобы по каждому милостивому требованию вашего королевского высочества сочинять церковную музыку, а также для оркестра, выказывать неустанное усердие и посвятить все свои силы служению вашему.

Дрезден, 27 июля 1733 года».

Близость культовых и феодальных обрядов и служений позволяет ему переносить музыкальные пьесы из одного ряда в другой: из траурных од — в оратории, из торжественных — в церковные кантаты, оплакивания и восхваления земного владыки превращать в оплакивания и восхваления небесного царя. Но Бах жил в эпоху, когда власть мелких феодальных владетелей Германии строилась по типу абсолютных монархий, когда классические, гуманистические элементы все более проникали в придворную жизнь, когда королевские празднества наполнялись чувственными, зрелищными моментами и опера с балетами и любовными ариями становилась основной формой дворцового обряда. Впитав в себя все развитие общинной культовой музыки, Бах включает элементы королевских обрядов, т. е. оперные элементы, в свою церковную музыку, делает их духовными концертами, вводит в ораторию-мистерию сольное и лирическое пение — арию и оркестр. Но никогда он не ступает на почву чисто-оперную, не покидает почвы общинно-культовой музыки, которая в силу затянувшейся зависимости городов от вотчинной феодальной власти получила особенно долгое развитие.

Еще от времени Реформации, когда Лютер

«сочинил текст и мелодию того пропитанного чувством победы хорала, который стал марсельезой XVI века» (Энгельс, *Диалектика природы*, стр. 109)¹¹.

общинная культовая музыка горожан продолжала это антиатрибутивное, антифеодалное мышление и дала ему огромную эмоциональную и патетическую содержательность. Бах является вершиной этого развития. Его музыка — всегда общинные акты, драматические общинные действия. Это — мистерии, отбросившие пантомиму и телесную игру и сосредоточившие всю силу драматического действия и выразительности в музыке, вокальной и инструментальной.

Бах мыслит всегда полифонически, голос среди голосов, и даже сольные вещи его звучат контрапунктически, в мыслимом многоголосии. Отсюда — сдержанный субъективизм, монументальная патетика мелодического движения: индивидуальные драматические интонации уложены в четкую пластическую линию, опущены зыбкие, мгновенные изменения индивидуального голоса. Отсюда — возвышенность и строгость его суровой меланхолии и ликования. Его мелодия построена на эмоциональной интонации, но не индивидуальной, а хоровой; индивидуальные отклонения высоты, динамики, темпа выравниваются общим движением и дают сильный суровый сдержанный язык общих эмоций; его мелодия строится на мощной динамике, массивном нарастании и убывании силы звука, динамике, так же как мелодия, очищенной от субъективных вспышек. Бах мыслит не как инструменталист-пианист, который, располагая клавиатурой, подчиняет все ее звуки своему индивидуальному субъективному настроению и основному голосу своего настроения, но как дирижер вокального хора самостоятельных и активных голосов, которые он должен согласовать, соподчинить, не выделив ни одного над всеми. Но полифонизм Баха уже строится на гармонической основе; сохраняя свою самостоятельность, голоса взаимно поддерживают друг друга, образуют в каждый момент времени единый звуковой массив. Горизонтальное мелодическое движение связано и по вертикали аккордовыми созвучиями. Моторно-голосовое понимание звука сочетается с акустически-гармоническим. Но в борьбе двух противоречивых начал ведущим является линейно-мелодическое понимание звука как носителя эмоции. Этому пониманию служит рационализм, строгое распределение и соподчинение звуковых масс, служит равномерная температура и гармонические отношения.

Имея свое движение, голос не только тонально, но и эмоционально согласован, соразмерен с другими, и все вместе образуют взаимно звуковое и эмоциональное пространство друг для друга. Отсюда монументализм, музыкально-мистериальный характер его культовых сочинений. Хваление богу, земные страдания и надежды, аффекты, взятые в общей типической форме, в основных

изгибах, получают, как жесты Джотто, резкую и лаконическую выразительность. Звук для Баха — не акустическая чувственно-созерцательная красота, но живой голос, активное волевое движение мелодической линии, драматический звуковой жест. Музыка для Баха — нравственное поучение, проповедь, серьезное общественное действие. Народные песни превращаются в суровые музыкальные темы определенного драматического содержания. Монотонная псалмодия евангельского текста с протяжением отдельных слогов у Баха превращается в живой речитатив с правдивой речевой интонацией.

Основным жанром для него является культовая музыка: мотеты, кантаты, оратории, страсти, мессы — вещи, имеющие определенное место и время, исполняемые в годовые праздники церкви. Здесь он целиком связан с религиозной тематикой, с конкретными служениями и священными текстами. Он развертывает в звуках повести о страстях драматические сцены, молитвы, славословия. Музыка — часть готических соборов, совершаемых в них обрядов, часть культового действия, литургии. Но и здесь он старые хоралы, мертвые каноны наполняет страстью и силой живого переживания, дает такое развитие музыкальной речи, что превращает церковную службу в церковный концерт, в церковную оперу — мистерию. Произведения Баха имеют своей темой общенародные трагедии, связи народа с божеством, с творением и гибелью мира; носителем судьбы, вершителем дел является не индивидуальный герой, рыцарь, а само божество в своей связи с общиной. Комические элементы отсюда исключены, как из фресок Джотто. Кантаты и оратории пронизаны единым драматическим действием, развертываются и нарастают так, что отдельные номера представляют только моменты целого действия. Музыкальная выразительность совпадает со смыслом слов и идет за внутренним движением текста.

Его кантаты и *Страсти* — музыкальные мистерии, где вместе с действием дано и отношение общины к действию: выражение сочувствия, религиозные размышления. Здесь дается синтез форм культовых и оперных, церковных и светских, речитативов, арий, дуэтов, хоров, вокальных фуг, хоралов. Хорал на библейский текст остается официальным элементом богослужения общины; арии и дуэты — свободными драматическими элементами, лирическими стихотворениями.

Бах применяет и изобразительное аллегорическое звуко сочетание: символ распятия — синкопированный квартовый ход; хорал *Господь — моя крепость* заключается в звуковое кольцо басов и гобоев; нимб вокруг Иисуса дается нежным звучанием скрипок. Самый хорал, пронизывающий все произведение, употребляется без

изменения и является символом веры, знаком определенного молитвенного образа. Рядом с этой звуковой символикой имеются программные реалистические элементы: буря передается рокочущими ходами в басах; движение и бег — быстрыми пассажами, подъемы и спуски — восходящими и нисходящими звуковыми ходами; но, как у Джотто пейзаж и архитектура, эти изобразительные моменты — только намек на действие, атрибут его, но не самое действие. Основа всего — общинный человек, голос призывающий, тоскующий, хвалящий.

Страсти по Матфею, драматизированные сцены истории ареста и казни Иисуса, стоят на грани духовных концертов и богослужбной музыки. Повествовательный текст Евангелия, сам являющийся словесным закреплением культовых сцен и актов, здесь драматизируется хорами и певцами. Слова евангелиста становятся как бы распространенными ремарками, надписями к сцене. Но, в отличие от фресок Джотто, где надписи остаются вне картины, здесь повествовательный сказ включен в музыкальное действие и связывает последовательные эпизоды: тайная вечеря, сцена на Масличной горе, предательство Иуды и взятие Христа под стражу, допрос Каиафы, суд Пилата, распятие и положение во гроб.

Лирическая вначале, музыка с нарастанием событий получает все более драматический характер и достигает трагического пафоса в сцене суда и казни. Здесь и эпический сказ евангелиста, диалоги Христа и учеников, священников и толпы. Здесь символическая фигура — дочь Сиона, олицетворяющая церковь, которая выступает и соло и как хор — то в теноре, то в альте, то в басу. Этим своим многоличием она указывает на свое общее значение. Два хора, два оркестра, два органа, то сливаясь в единое могучее движение, то отвечая друг другу, перекликаясь, то умолкая, оставляя сольные голоса и речитативы и арии, образуют монументальный характер *Страстей*. Речитатив евангелиста имеет реалистический характер чтения, где чтец сочувствует, внутренне участвует в действии. Ритм медленнее, интервалы короче там, где он читает о нейтральных событиях, и быстрее и напряженнее — в острых ситуациях, при злых замыслах в сценах бичевания и ареста. Но общий тон соответствует характеру церковного чтения, декламации священника перед общиной. Речитативы Христа имеют лирическое мелодическое и ритмическое строение. Они более песенны, чем эпический сказ евангелиста. Эту лирику все время поддерживает квартет смычковых, образуя как бы звуковой нимб, который прекращается, угасает вместе с эпизодом смерти Христа на кресте. Диалоги имеют живую интонацию, вопросительную и восклицательную, взволнованную и удрученную; таковы фугообразно перебегающие вопросы апостолов на тайной вечери: «учитель, не я

ли?». Дается не индивидуальность апостолов, но общее взволнованное драматическое движение. Арии, то хоровые, то сольные, имеют лирический и патетический характер и создают эмоциональный тон страстей. Это наиболее концертные части *Страстей*; в них больше песен и мелодий и гармонических элементов в оркестре. Хоровой речитатив вмещивается в самое действие, принимает участие в самом действии, выражает ужас, боль и порицание. Хор передает народ, где в сцене суда крики «Варавву!» достигают потрясающей силы. Средства композиции, связи частей, неизвестные чисто вокальной музыке, получают в монументальном произведении огромное значение. Имея повествовательный характер, *Страсти* не представляют простого нанизывания эпизодов. Драматические сцены имеют внутреннее единство нарастающего действия. Речитативы, арии и хоралы, чередуясь, выступая и отступая в своей многоголосной тематике, образуют цельное в своей последовательности произведение. Но ни повествующий евангелист, ни песенные арии и речитативы хора, ни хоралы сами по себе в отдельности не образуют сквозных стержневых линий, внутренне объединяющих целое. Только их последовательное сочетание образует единство целого. Сила Баха — в этом монументальном сочетании пластики с динамикой, в умении при пластическом, голосовом понимании звука строить патетические композиции, проникнутые единым эмоциональным духом.

Таким же монументальным музыкально-драматическим произведением является так называемая «высокая» *H-moll'ная месса*. Тема мессы — католической литургии — смерть и воскресение, жертвенное искупление и слияние с божеством. Распадаясь на четыре части, месса имеет 25 номеров. Первый номер первой части, «*Kyrie eleison*», — мольба о спасении — полон страдания и печали за жертву; первый номер второй части, «*Gloria*», полон ликования и торжественного восхваления. Для начала третьей части, «*Credo*», взят строгий грегорианский хорал в старинном церковном ладе; этим как бы утверждается незыблемость символа веры. Начало четвертой части, «*Sanctus*», полно ясности и гармонического благозвучия для выражения славы, наполняющей небо и землю. Хоры и арии, соло и дуэты тенора и сопрано сменяют друг друга. Оркестр то полон силы и блеска (например, в «*Gloria*», когда трубы и литавры излагают «славу в вышних») или прозрачно нежен (например, в арии сопрано «*Laudamus*», где голос сопровождает скрипка соло).

Мрачные и светлые, трагические и пасторальные темы вместе образуют гигантское драматическое целое, музыкально-философскую мистерию слитности общины и божества, земли и неба, страдания и спасения человечества. Бах понимал музыку как дра-

матическое действие, как общинное служение, где каждый голос является носителем действия, выразителем драматической идеи.

Кроме музыки для церковного культа, который занимает в феодальном городе основное место, Бах сочиняет кантаты на общественные события: выборы членов магистрата, назначение школьного профессора, городского юриста, освящение школьного здания, именины и браки знатных горожан. Эти кантаты — переход от общинной церковной службы к частной жизни, еще сильно окрашенной общинным культом. И Бах укладывает их в строгие, серьезные церковные формы. Но здесь же имеются музыкальные формы, запретные в культе и дозволенные в частной домашней жизни, — танцевальные формы. Бах пишет домашнюю камерную музыку, танцы, сюиты, концерты, арии. Если орган, с его массивным протяжным звучанием, был основным инструментом для культовой музыки, то для домашней, песенно-танцевальной, является клавесин. И так же, как оперный жанр оказал обратное воздействие на культовую музыку, так клавесинный песенно-танцевальный жанр переплетается с органным, и для клавесина пишутся многоголосные вещи, и в органной музыке появляются мелизмы, быстрые фигурации, которые дробят массивность звука. Песенно-танцевальная, светская концертная музыка получает особенно развернутый характер в вещах, писанных для короля и феодальной знати. Здесь стиль Баха более гармоничен. Но везде его музыка сохраняет серьезный идейно-эмоциональный характер. И его танцы стоят в стороне от той акустической благозвучности и галантной красоты, к которой стремились аристократические гостиные. Даже в школьные сборники, в *Wohltemperiertes Klavier*¹², которые он пишет как цеховой кантор, вводит он темы героические и меланхолично-драматические и пасторальные, патетические и лирические. Школьная fuga становится гибкой формой для разнообразных душевных движений.

В Бахе противоречиво столкнулись вокальное, голосовое понимание звука и акустически-гармоническое; общинное, хоровое, культовое начало и индивидуальное, субъективное. Это противоречие синтезировалось в демократически-патетическом, напряженно-эмоциональном полифоническом стиле, отрицавшем не только косные звуковые формулы феодальной церкви, но и эстетизм и благозвучие аристократической музыки. Гармония стала пособницей полифонии, и активное идейно-значительное насыщенное движение голоса стало утверждением внутренней воли, религии, чувства — против феодального атрибутивизма.

Разложение феодализма и победа капитализма

Объективизм и индивидуализм

Накопление значительных богатств в руках феодалов, отделение ремесла от земледелия, усиление городов приводят к расширению товарооборота и образованию товарно-денежного хозяйства. Эпоха борьбы капитализма с феодализмом, победного наступления капитализма и разложения феодализма — одна из самых ярких страниц капиталистической истории. Производство на рынок оттесняет производство на себя и непосредственно на потребителя. Внутри ремесел складывается сложное разделение труда, средства производства отчуждаются от производителя. Труд остается ручным, но его организация становится капиталистической; складываются мануфактура и массовое производство на обширный рынок. Капитализм стихийно организует общественное распределение кустарного, мануфактурного и земледельческого производства. Он проникает в деревню и превращает значительную часть продуктов крестьян в товары, а самих крестьян — в безземельных пролетариев; он заставляет вотчинника вступать в связь с рынком и переходить к более интенсивной эксплуатации крестьян, освобождает ремесленника от цеха, но лишает его орудий труда, образует новое разделение общественного труда, новые отрасли труда и новые формы эксплуатации имущими неимущих производителей. Рядом с феодальными эксплуататорами складывается новый эксплуататорский класс буржуазия, и между ними разгорается ожесточенная борьба за господство, за право и формы эксплуатации, за государство как орудие концентрированного общественного насилия. История разложения феодализма и наступления капитализма есть борьба главным образом между буржуазией и феодалами.

Буржуазия, борясь против феодальной эксплуатации, называет себя освободительницей человечества от рабства и феодального ига и, опираясь на крестьянство и ремесленников, укрепляет свою наступательную силу. Упорная борьба охватывает все сферы жизни, техники производства, общественного разделения труда до высших форм идеологии, с огромным напряжением и непримиримостью. Здесь прежде всего против феодальной авторитарности выдвигается индивидуализм. Личному принуждению, внеэкономической зависимости феодального общества противопоставляются абстрагированные экономические связи и отношения. Челю-

век стремится освободиться от кастовых и феодальных иерархий, стать индивидом, свободным для капиталистической конкуренции; вместо внешнего принуждения на первый план выдвигаются внутреннее усмотрение и психология личности. Открывается внутренний мир человека, возникает теория свободной, на свои способности опирающейся личности, теория индивидуализма — вместо безличной авторитарности. Возникает теория абстрактного независимого естественного индивида, самостоятельно творящего свою жизнь. Но

«это — иллюзия и лишь эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад. Это, напротив, предвосхищение “буржуазного общества”, которое подготовлялось с XVI века, а в XVIII — сделало гигантские шаги в своей зрелости. В этом обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного исторического конгломерата» (Маркс, *К критике политической экономии*. [М.; Л.: Партиздат, 1933, стр. 9).

Вместе с этим отстаиваются те качества человека, которые как бы делают его независимым индивидом.

Первым здесь стоит новый человек — буржуа. Отрыв от почвенности, от неизменного круга вещей, от патриархально-феодалного уклада, делающих феодального человека органической единицей общины, вырабатывает в рыцаре наживы, купце, гибкую, изменчивую систему поведения, ориентации в изменчивом мире.

Отважность, предприимчивость, направленные на поиски новых стран, рынков, новых путей и способов торговли, поиски, полные риска и неожиданных комбинаций, вырабатывают способность быстрой и гибкой ориентации, вырабатывают личную ответственность и самостоятельность вместо тесной догмы. Стремится освободиться и средний дворянин: опираясь на новую экономику, он может получить больше свободы действий, отойти от личной зависимости от сюзерена, от военно-феодалных обязанностей, капитализирует свою вотчину или становится сановником торгово-капиталистического государства. Таким образом происходит расслоение феодалов и борьба капитализирующегося дворянства с реакционными феодалами. Наследственные родовые внеэкономические преимущества, привилегии должны отступать перед личной, хозяйственной и служебной инициативой и одаренностью. Индивидуальная одаренность, находчивость побеждают древность рода и чистоту крови. Золото побеждает титулы и шпагу.

Ремесленник освобождается от стесняющих его рамок цеха; производя на рынок, он научается отвечать на безличный рыноч-

ный спрос, научается ориентироваться в сложном потоке товаров, извлекать материальные выгоды из своей экономической зависимости благодаря личной инициативе и изобретательности, удачной конкуренции. Во всех областях идет распад личных патриархально-феодальных отношений; каждая социальная группа, сохраняя отличительные особенности, по-своему все же идет к «свободным» капиталистическим отношениям и борется за буржуазный индивидуализм.

В действительности свобода от феодально-цехового принуждения есть зависимость от анархических товарно-денежных отношений, есть необходимость конкуренции профессий между собой и ремесленников внутри профессий. Индивидуализм, заменивший кастовость и иерархию, есть искаленная гипертрофированная конкуренцией производств и ремесел личность. Профессионализм есть закрепленная, возведенная в норму специализация, однобоко гипертрофировавшая одну способность к деятельности и атрофировавшая другие. Так, освободясь от феодализма, капитализм закрепляет уродливые формы общественного разделения труда, а следовательно, уродливые формы развития личности. Профессионализм превращается в искаженную специальность, и индивидуализм — в изуродованную человеческую личность.

Вместе с борьбой за индивидуализм идет борьба за объективизм, борьба против религиозного атрибутивизма, против иерархии вещей, за материализм и материалистическую однородность мира.

Личные отношения людей облекаются в костюм общественных отношений, вещей, продуктов, труда, в костюмы товарных отношений. Товар, в отличие от натурального продукта, свободен от личных отношений: стоимости товаров суть одноименные величины, качественно однородные, количественно сравнимые. Труд, продолжительность труда, как и продукт производства, становится той же измеримой, одноименной величиной, измеряемой общей единицей. Продукт труда и самый труд, товар и продолжительность его производства, материя и время подчиняются общим количественным мерилам. Это утверждение однородности, соизмеримости, всеобщности чувственно постигаемых вещей и действий есть основа объективистического мышления, понимания пространства, времени и движения. Сорвав с вещей их религиозно-феодальные атрибуты, уравнив их, сделав их материальными, чувственно-постигаемыми явлениями, объективизм создает универсальные теоретические категории вещей и действий, соответствующие товарному мышлению.

Борясь с феодальной авторитарностью, с ее теологией, с идеей зависимости природы и общества от воли патриарха, жреца, коро-

ля, бога, капитализм кладет начало естественным и гуманитарным наукам. Но признание независимости природы от посторонней воли, признание объективности, превращается в объективизм, т. е. мир становится внеположным, чувственно постигаемым объектом, подчиненным вечным законам. Но объективизм есть признание независимости вещей друг относительно друга: мир из иерархической системы стал механической суммой. Материальные мир и вещи сохранили метафизический характер.

Объективизм есть необходимое дополнение индивидуализма, и оба вытекают из общественного способа производства, где

«процесс производства господствует над людьми, а не люди — над общественным производством» (К. Маркс, *Капитал*. [М.; Л.:] Партиздат, 1932, т. I, стр. 39).

И так же, как индивидуализм отстаивал чувственного, телесного, природного человека от феодально-небесных атрибутов, так объективизм отстаивал природу, низменную, презренную землю как основу производства материальной жизни. Капитализм привел к изучению природы, измерению и взвешиванию тел, исследованию законов движения, создал естественные науки. Физика и механика вытесняют метафизику и алхимию, верившие в таинственную связь тел и возможность магического их превращения друг в друга. Капитализм в поисках рынков стремится к мировому охвату — и открывает один за другим материки земного шара. Навивная география плоского земного круга, ограниченного твердью небесной, после Колумба, Магеллана, Васко да Гама становится географией земного шара. Физика открывает компас, указывающий путь в открытом море, не имеющем направляющих вех, оптика — подзорную трубу, бесконечно расширяющую горизонт зрения. Вслед за географией и оптикой перестраивается астрономия. Разрушается птолемеевская геоцентрическая система мира с твердыми сферами, вращающимися вокруг земли и замыкающимися хрустальным вечным двигателем.

Открывается бесконечность вселенной. Земля — одна из планет в солнечной системе (Коперник); солнечная система — одна из многих систем в бесконечном мировом пространстве (Бруно).

Само человеческое тело становится объектом изучения и вскрытия; анатомия и медицина вступают в борьбу с теологическими и схоластическими учениями о теле как греховной плоти и иерархической душе.

Рядом с естественными науками складываются гуманитарные. Рядом с географией — наукой о народах различных стран — складывается история — наука о народах различных веков; вместо ме-

стной летописи феодальных событий — история народов и человечества.

Но в отличие от естественных наук, порожденных требованиями материального производства, гуманитарные науки, порожденные требованиями борьбы и господства эксплуататорских классов, остались целиком связанными с духом, с небом, с идеализмом, с религией. История оказалась фактически не историей народов, а историей царей, государственных дел и идей. Идеалистическое наследие было поэтому гораздо сильнее, глубже; но все же эти гуманистические идеалистическо-исторические построения вступили в борьбу с религиозно-схоластическими воззрениями на общество и взяли из наследия для нападения все, стоявшее вне церковно-феодальных воззрений.

Прежде всего — это античная история, которая становится орудием борьбы с библейско-христианской историей. Борьба за античную линию истории против библейско-евангельской была борьбой складывающихся капиталистических отношений с феодальными; поэтому гуманисты брали не античность — историю, литературу, искусство в целом, и в движении, — а те ее вершинные моменты, которые были выражением развития товарно-денежного хозяйства в античности. Но античность не только разрушала библейские предания, но была еще орудием борьбы с исключительностью культовых литературы и искусства. Римская и греческая поэзия, философия, право, архитектура, скульптура — противопоставлялись житиям, легендам, догмам, иконам христианского культа. Из-под земли откапывались статуи, из-под схоластических писаний выступали очищенные античные тексты.

Различные классы капитализирующегося общества — дворянство и буржуазия — в различных исторических условиях брали различные стороны, моменты античной истории: более аристократические — или более демократические, более идеалистические — или более реалистические, чувственные, эстетические — или идейные, выразительные. Эта борьба против феодализма сделала античную историю такой же исключительной и исходной для европейской истории, как феодализм сделал библейскую историю исключительно исходной для истории народов. Но и эллинизм и иудаизм в своей исключительности были масками, в которые одевалась реальная борьба буржуазии с дворянством; оба, входя бесспорно в историю развития культуры, являясь неотъемлемыми моментами истории, не оказывают, однако, решающего влияния на развитие европейской истории; наоборот, решающими линиями истории Европы являются классовая борьба буржуазии и дворянства за пути капитализма; она сделала античность своим орудием как исторически унаследованную, исторически данную

форму культуры и мышления. Если в феодальную эпоху эллинское наследие игнорировалось, разрушалось как иноязычное, чужеродное, то в эпоху разложения феодализма античное наследие составляло только небольшую часть складывавшихся новых форм. Музыка в целом, живопись в линейной, воздушной световой перспективе, литература в разработке живых языков — должны были идти самостоятельно. Античная история стала исторической традицией благодаря новому мышлению, которое включало античность как свой элемент.

Письменность из сакральной, культовой становится деловой, обиходной. Чтение — уже не заговорно-молитвенный священный акт, доступный только священнослужителям и монахам, но достояние широких демократических слоев. Письменность утратила свой атрибутивный характер, превращается в демократическое графическое средство фиксации речи вообще.

Грамотность становится хозяйственной необходимостью и приводит к изобретению книгопечатания, к механизации переписки, репродукции рукописей. Личная, непосредственная связь автора со слушателями сменяется связью на расстоянии, передачей идей через пространство и время. Это усиливает процесс разрушения, разложения канонизированных литературных родов, начатого освобождавшейся от феодальных оков личностью. Замкнутость, закреплённость за определенными условиями места и времени, устного литературного произведения — как обряда, как культового служения, ограниченность твердыми рамками — как цеха и касты, перестает быть обязательной. В феодальном обществе всякий художественный жанр имеет конкретный характер определенного общественного акта — дворцового, храмового. Жанр здесь — строго нормированное поведение, совокупность действия, жеста, слова, интонации и обстановки. Книга абстрагирует слово от действия и обстановки, дает частному элементу, словесной тематике общественного акта самостоятельное бытие, которое может быть вставлено в любое место и время. Книга с ее словесной тематикой представляет собой абстрагированную, всеобщую, безличную форму как товар, рассчитанный на приблизительно одинаковые бытовые условия применения. Книга становится могучим орудием борьбы индивидуализма и гуманизма против иерархической субординации. Она включает в литературу весь круг новых знаний, все достижения мысли. Естественные науки, астрономия, физика, анатомия, философия входят в гуманистическую литературу — как входили в феодальную литературу мифология, теология, магия. И эти новые литература и искусство, с их свободными движениями тем, противостоят канонизированным культовым жанрам и самому языку культа — латыни.

Отсюда — революционная роль гуманитарных и естественных наук в борьбе с феодальными общественными отношениями и их идеологическим орудием — религией и церковью. Каждый шаг, каждое идеологическое утверждение складывающихся капиталистических отношений есть борьба с феодально-религиозным мышлением. Каждое научное открытие, каждая новая гипотеза, объясняющие новые факты эмпирического наблюдения и экспериментального изучения мира, неизбежно являются атакой на феодальный мир.

Этот героический период капитализма, период, который буржуазные историки идилично называют возрождением науки и искусства, ренессансом культуры, в действительности представляет собой ужасную и трудную экспроприацию народных масс, экспроприацию земли, средств существования, орудий труда, пролетаризацию крестьян и ремесленников и превращение карликовой собственности многих в гигантскую собственность немногих. Пролог капитализма — период борьбы дворянства и буржуазии за диктатуру — полон мрачных насилий, захвата, кровавых восстаний и беспощадных расправ. Так называемый гуманизм, теория человечности и разума, был орудием буржуазной государственности; теория права, философия, история — орудием утверждения капиталистической эксплуатации. Гуманизм означал не прекращение феодального насилия и жестокости, — ибо капитализм только расширил и углубил хищническую эксплуатацию и грабеж: гуманизм, объединявший общественные науки товарно-денежного хозяйства — право, историю, философию, филологию, — явился орудием организации капиталистического общества в борьбе с феодализмом и его культом. Право — это кодексы законов; история — политические уроки и примеры; философия, взамен теологии, — рационалистическое оправдание бытия, общества, правительства и индивидов. Индивидуализм и объективизм — основы гуманизма. Филология — язык (письменный и устный) торговых, политических общений, общественных актов; филология включает также право, и философию, и риторику и является таким образом основным предметом гуманистических наук. Представители гуманистических наук — слой писателей, интеллигентов — противопоставляют себя ученым — монахам и духовенству феодализма. Гуманизм охватывает все области идеологии и все речевые средства человека.

Архитектура и живопись, так же как литература, перестают выполнять исключительно феодально-культовую функцию и начинают обслуживать складывающуюся капиталистическую общественность. Красота и выразительность замещают феодальный атрибутивизм и условность. Вместо феодальных замков и храмов-

крепостей, потерявших смысл с открытием пороха, строятся дворцы, аристократические капеллы и соборы, архитектура которых, внешняя видимость, гармоническое, пространственное оформление играют основную роль. Анатомия и оптика становятся основой скульптуры и живописи; число и мера — а не атрибуты — основа изображения. Тело в его пропорциях, его движениях становится объектом скульптуры и живописи. И скульптура и живопись отрываются от храмов, от культа, от местных единичных условий и превращаются, как товар, в универсальные акты мышления. Статуи и картины становятся станковыми, передвигаемыми, несущими свой смысл как индивида в себе самих, в своей тематике.

Вместе с развитием частной жизни синкретическое искусство общественных актов распадается на отдельные свои стороны, могущие быть закрепленными и существовать вне действия. Живопись закрепляет зрительные моменты, музыка — звуковые, литература — словесные элементы, и каждое из дифференцированных искусств вырабатывает и развивает свои выразительные средства, чтобы самостоятельно существовать. Вырабатывается профессионализм и закрепляется разорванность искусств. Музыка разрабатывает самостоятельный описательный фон места действия, психических мотивов.

В живописи побеждающая чувственная видимость создает иллюзорное трехмерное пространство — перспективу, пробивающую плоскую стену, уводящую глаз в обманчивую глубину искусственных зал, ландшафтов. Эстетизм, чувственность, реализм и критицизм, радостное жизнеутверждение, дерзкий смех, бурное наступление, неунывающий оптимизм — дают этому утру капитализма чрезвычайно яркие и красочные тона. Но это радостное наступление молодого капитализма полно трагической борьбы, мрачных столкновений и гибели, тысяч жертв и мучительных смертей.

Молодой капитализм, который хищнически губил уже колониальные народы, у себя с трудом прокладывает дорогу среди феодальных устоев. Коперник успел умереть своей смертью, но труд его сжигают; Бруно, который пишет *О героической ярости*, сжигается живьем; Галилей еле высвобождается из темницы, анатом Везалий подвергается жестокому преследованию. Так называемый ренессанс и гуманизм, единые в борьбе с феодализмом, внутренне противоречивы. Товарно-денежная экономика по новому составляет классовые силы, и прогрессивные элементы, при общности борьбы с феодализмом, имеют различные тенденции; каждый из капитализирующихся классов пытается закрепить те или иные стороны нового мировоззрения, превратить их в абсолютные и обязательные, т. е. в орудие своего классового господства и борьбы за него.

Самый исторический процесс разложения феодализма определяется тем, какой класс является господствующей силой этого периода. Разложение феодализма может происходить при первенствующей роли среднего дворянства, которое путем преобразования феодальных отношений удерживает развитие мануфактуры и торговли в рамках феодальной государственности, так называемой абсолютной монархии. Но разложение феодализма может совершиться и революционным путем, путем захвата власти буржуазией и насильственного удаления феодальных элементов из общественных отношений, и путем свободного развития капиталистических отношений. Абсолютные монархии сложились в аграрных странах с преобладанием феодального земледелия над городской промышленностью (например, Франция, Россия). Здесь только промышленный переворот довершает разложение феодализма и дает победу капиталистическим производственным отношениям над феодальными. Здесь только промышленный капитализм дает буржуазии ту экономическую силу, которую в странах с преобладанием городской промышленности над аграрным хозяйством уже дало собственно мануфактурное производство. Примером революционного свержения феодализма может быть Голландия, создавшая первое последовательно-капиталистическое государство среди феодальных государств Европы.

Соответственно этим различным ходам борьбы между буржуазией и дворянством мы имеем и различные идеологические системы, различные стилевые линии, — как идеологическое орудие утверждения господства или его отрицания.

Одну линию закрепляет феодальная аристократия, которая вступает в компромисс с товарно-денежной экономикой и стремится организовать государство-монархию с полуфеодальным, полубюрократическим централизованным государственным аппаратом; это — среднее служилое дворянство с царем-королем во главе; другую — закрепляет крупная буржуазия или обуржуазенная аристократия, образующая буржуазную государственность, стремящаяся к широким капиталистическим связям стран и народов; третью — мелкая буржуазия, которая, наряду со складывающимся пролетариатом, является классом, эксплуатируемым крупной буржуазией и дворянством.

Эти три класса формируют три способа мышления и три основных стиля, сосуществующих, борющихся между собой до полной победы капитализма.

Первый способ мышления — это метафизический идеализм, для которого мир остается разделенным на небесный, божественный, и низменный, земной; однако низменный мир является только несовершенным воплощением божественного,

а божественный мир состоит из идей-прообразов, вечных, неизменных проформ земных, материальных вещей. Духовное небо управляет материальной землей. Мир имеет пространственное бытие: идеальный духовный мир — комплекс прообразов; материальный мир — комплекс их несовершенных воплощений. Сознание — сумма общих представлений, имеющих объективное бытие. Число и мера — пропорции чувственно — главным образом зрительно — постигаемых форм. Зрение и слух — наиболее теоретические органы ориентации — являются, в особенности зрение, основными органами различения и сходства этих сосуществующих неподвижных протяженных форм. Мир имеет, главным образом, зрительный, мысленно-созерцательный характер; мышление неотделимо от наглядных представлений. В эмпирической вещи существенно не ее единичное, конкретное бытие, а те ее видимые признаки, которые относят ее к общей идее, идеальной видимости данного объекта. Идеальный образ, идеальная видимость, лишенная частных и единичных признаков, лишенная материальности, превращенная в идеальную объемную поверхность, является высшей объективностью. Свет и объемность — основы материального мира. Этот компромисс объективного, количественного, и идеального, созерцаемого, закреплён в образе мира, данного Коперником, в его труде *De revolutionibus orbium coelestium*¹³.

Мир замкнут в хрустальной сфере неподвижных звезд, т. е. сохраняет так называемые эмпирии, обитель богов. Светоносное солнце находится в центре этой конечной вселенной; мир ограничен, симметричен и концентричен. Круглые планеты вращаются по кругам и замыкаются круглой сферой. В этом мире есть неизменное в своей возвратности, повторности движения по кругам внутри звездной сферы, вокруг неизменного, неподвижного центра — солнца. Круг и шар — идеальные геометрические формы — основа вселенной. Это мир — абсолютного, вневременного бытия, знающий только механическое пространственное движение, но не изменчивость и становление. Это — пространственная архитектурная вселенная. Время в ней означает только механическое движение: время — повторно симметрично и ограничено, как пространство.

Такую же циклическую теорию возвратов, неизменного круговорота общественной жизни, дает Вико. Его историческая теория подчиняет общественное развитие и изменение предначертанным извечно кругам, устанавливает законы

«движения, которому следуют народы. Мы покажем, как, вопреки бесконечному многообразию их нравов, они вращаются безвыходно в кругу трех возрастов — божественного, героического и человеческого» (В и к о, кн. IV, гл. I)¹⁴.

Эти три периода (*sectae temporum*) обнимает и держит провидение, которое

«управляет — помимо сознания людей и часто вопреки ему — государствами рода человеческого» (В и к о , кн. I, гл. IV).

Подобно тому как Коперник, отбросив запутанные петли эпициклики птолемеевой системы — результат сочетания эмпирических наблюдений и веры в независимость, одухотворенность светил — и установив единый закон и центр солнечной системы, полагал, что открыл вечные закон и центр вселенной, — так Вико считал, что открыл вечные законы истории, центром которой является провидение.

«Сквозь многообразие внешних форм мы охватили тождественные сущности истории» (В и к о , кн. V, гл. III).

Произвол феодальных богов в истории подчинился почти геометрическим законам, при посредстве которых провидение управляет делами людей; простая последовательность феодальных хроник, не знавших причинных связей, сменилась упорядоченностью закономерного движения; но в то же время реальная история вступает в компромисс с феодальной эсхатологией, историческое движение вертится в ограниченном кругу неизменного возрождения и распада.

Так вселенная и человечество равно замкнуты в вечных сферах, возвратах, круговоротах. Солнце и провидение, их двигатели и жизнедатели, сами неподвижны и неизменны.

Сам человек, абстрактный индивид, в метафизическом идеализме — только чувственно-телесная, в себе замкнутая форма одной из трех стадий его биологического развития — детства, юности, старости.

Второй способ мышления — это диалектический идеализм, который ищет связи и переходы вещей и представлений, ищет движения, изменчивости, текучести и всеобщей связи явлений в движении; но движущим принципом при этом способе мышления является духовное, а не материальное; не сосуществование и познание его созерцанием, а последовательность, качественное изменение — основа этого мышления. Статическое созерцание статических объектов заменяется динамическим наблюдением динамических переходов. Чувственная видимость — момент бытия, а не сущность его. Так как изменение, не знающее механического пространственного передвижения, недоступно непосредственному чувственному опыту, а требует свя-

зи представлений и последовательности, связи наблюдений, различий и сходства в последовательности, то время, как невидимая протяженность мышления, является здесь необходимым дополнением к протяженности созерцаемого пространства.

Дуалистический мир неба и земли, духа и материи получает единство в движении, во времени. Дух не сверху, с неба, управляет земным материальным миром, а пронизывает материальное, составляет внутреннюю основу его движения и становления. Но тут же возникает другой дуализм — дуализм времени и пространства. Духовное остается высоким не за то, что занимает верхнее, надземное положение, а за творческую, динамическую силу, которой оно наполняет и движет мир. Материальное остается низким не потому, что оно земное, а потому, что оно косно, лишено движения и жизни, что оно небытие, ничто без духа. Поэтому высоким является историческое: люди и дела, носители развития в жизни человечества, и мышление, сознание — в жизни индивида. Место духа — неба занял дух — время, дух — история. Абсолютный дух живет не в эмпириях, а в истории. И дух — история в своем движении не знает возвратов, круговращений; он знает поступательное движение вперед, бесконечное восхождение. Так разрушаются циклы и центры замкнутого пространственного мира метафизического идеализма; складывается новый образ мира, в который включено время как форма проявления активности духа, как форма движения духа в материи.

Время — основа бытия изменчивого мира. Мышление движения, а не мышление статики — основа его познания. Мышление выше созерцания, активность выше покоя. Слух, который постигает звуковое движение, лишенное видимого пространственного движения, кажется органом постижения времени. Пространство видимо, время слышимо. Но время — основа существования тел и самого пространства. Время сделало и пространство безграничным, неизмеримым. Мир получает бесконечность в пространстве. Вечность получает смысл бесконечной временной протяженности, бесконечной длительности и изменчивости, а не нерушимости, неизменности, как в метафизическом идеализме. Однако время здесь свойство истории, а не природы, которая знает возникновение и механическое бытие. Природа не имеет памяти и мышления: в ней есть только сосуществование, настоящее время; только человечество знает прошлое, настоящее и будущее, ибо оно имеет память и умеет связывать последовательные моменты мышления.

Этот образ мира дал Бруно, нападающий на ограниченность Коперника. У Бруно впервые в истории человеческой мысли складывается безграничный, бесконечный, не имеющий ни центра, ни форм динамический образ мира. Земля — одна из планет солнеч-

ной системы, и солнечная система — один из миров в бесконечности Вселенной. Каждая звезда — это солнце, вокруг которого вращаются населенные планеты. Любая звезда может быть центром бесконечности. Бесконечность не имеет ни форм, ни границ, ни абсолютных мест. Верх и низ, земля и небо — эти абсолютные категории феодального мышления — относительные понятия (*De immenso*¹⁵). Вселенная не имеет ни начала, ни конца в пространстве.

Этот пантеизм — разлитость духа в природе — сочетается с теорией прогресса и развития в истории. Время истории, как прогресс мышления, как духовная деятельность, есть непрерывное поступательное движение и развитие. Борясь против авторитарного атрибутивного времени феодалов, против замкнутых эсхатологических циклов времени, буржуазия выдвигает всемирно-историческое время, подобно тому как она разрабатывает всемирную географию в противовес удельным вотчинам и княжествам. История — это последовательность государств и их деятелей в становлении капиталистического общества. Всемирная история идет об руку с всемирной географией, ибо

«чем более уничтожается первобытная замкнутость отдельных народов благодаря более развитым способам производства, сношениям и вызванному в связи с этим разделению труда между различными народами, тем более история становится всемирной историей» (*Маркс и Энгельс о Л. Фейербахе*, Архив Маркса и Энгельса, т. I, стр. 225)¹⁶.

Промышленный переворот, дающий победу капитализму над феодализмом, утверждает всемирную историю. Диалектический идеализм, однако, понимает это как победу мирового духа над ограниченностью человеческого сознания. Но

«это превращение истории во всемирную историю является не каким-то простым абстрактным влиянием «самосознания» мирового духа или какого-нибудь иного метафизического призрака, а вполне материальным эмпирически констатируемым делом, доказательство которого дает всякий индивид в своем повседневном поведении, в своих питье и еде, в своем одеянии и т. д.» (Т а м ж е).

Историзм, являясь борьбой против феодалов, прогрессивным моментом познания общества, служит орудием утверждения власти буржуазии, ее государственных мужей и идеологов над мелкой буржуазией, рабочими и крестьянами, стоящими вне истории, подчиненными чисто механическому пространству и времени труда.

Сам человек — абстрактный индивид — здесь уже не биологическая форма, а идео-эмоциональная волевая действующая личность, субъект истории, носитель исторического духа.

Третий способ мышления — это эмпирический материализм, восходящий от земного мира, мира материи и физического труда. То, что для метафизического и диалектического идеализма, идущего от неба и духа, было подчиненным и низким, — материальное бытие и механическое движение, — здесь становится основным началом и единственной реальностью. Здесь объективизм получает наиболее законченное выражение в так называемом объективистическом материализме. Преодолевая религиозно-феодалный произвол в вещах и делах, признавая их материально и объективно, независимо от человеческой воли, существующими, объективистический материализм подчинил их универсальным категориям товарно-денежных общественных отношений, теоретическим принципам капиталистического мышления. Мир внеположен человеку, существует независимо от него, но он еще равномерен, однороден, соизмерим по универсальным для всех тел и явлений мерилам величины. Чувственно-постигаемый материальный мир подчиняется теоретическим категориям. Пространство — однородная протяженность, необходимое универсальное условие существования вещей; время — однородная длительность, необходимое и универсальное условие всякого действия. Пространство и время — однородные в своих частях, делимые, дробимые на одинаковые единицы величины. Таким образом, рядом с историческим хронологическим временем, временем государственных дел господствующих классов, чисто качественным, неповторимым временем общественной исторической жизни, выдвигается время чисто количественное, механическое, охватывающее природу и труд, пространство и механическое движение. Вещь и действие в любом месте пространства и времени имеют то же, всегда равное с другими вещами и действиями, соотношение, всегда измеримое, сводимое к числу и мере. Число и мера и являются высшими мерилami мира. Мир получил количественную однородность и закономерность. Открыть закон — значит свести качественное своеобразие к количественному единообразию, свести чувственный опыт к общим категориям, как продукт — к товарно-денежной стоимости. Метафизический идеализм устанавливал закономерности типических неизменных сущностей, вокруг которых вращается, к которым тяготеет все частное, эмпирическое. Диалектический идеализм, вводя всеобщее движение — историческое время, разрушил эти закономерности. Объективистический материализм ввел закономерность механистической повторности, атомистического единообразия мира.

Мир, как в метафизическом идеализме, пространствен по преимуществу, но материален и объективен. Мир — сумма объектов,

сличаемых и различаемых по общим свойствам. Реальность имеют лишь единичные, данные эмпирическому опыту, объекты. Общее здесь только сумма единичных объектов. Понятие обозначает отношение сосуществования, комплексы общих свойств разных объектов. Мышление здесь — формально-логическое, абстрактно-количественное по преимуществу. Образ мира — механический; мир небесной и земной механики, однородных движений и явлений. Это мир Галилея — Ньютона, мир, который является суммой притягивающих друг друга тел (тяготение — внутреннее самостоятельное свойство тел, а не системы, в которой тела движутся), мир однородный, однообразный, одинаковых причинных связей во всех пунктах пространства и времени, где

«поскольку возможно должно приписывать те же причины того же рода проявлениям природы; так, например, дыханию людей и животных, падению камней в Европе и Америке, свету кухонного очага и солнца, отражению света на земле и планетах» (Н ь ю т о н. *Математические начала*, стр. 40)¹⁷.

Этим трем типам мышления соответствуют три стиля искусства.

Первый стиль — это классицизм, который между атрибутивным мышлением феодального искусства и эмпирическим мышлением буржуазного искусства взял компромиссную линию чувственных форм в идеальном бытии. Здесь преобладают пространственные искусства — искусства созерцания и статические формы во временных искусствах. Второй стиль — это барокко, или романтизм, который усилил выразительность и повествовательность общинного искусства и, доведя его до патетики и героического эмоционализма, дает связь и движение представлений, сочетая динамику и переходы форм с классической идеальностью; это — диалектический идеализм. Здесь преобладают временные формы искусства — литература и музыка и в пространственных искусствах — динамические формы. Третий стиль — это бытовой реализм, эмпирический объективизм, освободившийся от общинного цехового искусства для характерно-индивидуального бытового искусства. Формально-логическая идейность насыщает все искусство. Его продолжение — психологизм, дающий связь и движение эмпирическим понятиям и формально-логическим категориям, развертывающий процесс понятий бытия. Литература является преобладающим видом искусства. Эмпирический реализм и психологизм в своем движении параллельны классицизму и барокко, так как и здесь и там идет процесс разрушения замкнутых, метафизических представлений (идеальных в классицизме, эмпирических в реализме). Оба процес-

са являются результатом победы крупнокапиталистических способов производства, разрушающих и мелкую буржуазию, и дворянство. Здесь относительная близость психологизма и барокко.

Классицизм. Метафизический идеализм

Среднее дворянство, борясь против вотчинных феодалов и вассальных зависимостей, опираясь в этой борьбе на буржуазию, утверждает свое господство над крестьянством и складывающимися капиталистическими социальными группами. Отсюда его стремление закрепить, как господствующую идеологию, компромисс между авторитарностью и индивидуализмом, между атрибутивизмом и объективизмом. Метафизический идеализм и есть такое противоречивое соединение феодально-религиозных идей и чувственного опыта, атрибутивного мышления и естественных наук, в котором сверхчувственное и сверхличное господствует над чувственным и индивидуальным, идеальное — над материальным, небесное — над земным. Таким образом, являясь прямым продолжением феодального мышления, метафизический идеализм в такой мере трансформирует его, что становится его антагонистом, оставаясь в то же время противоположным материализму и объективизму буржуазии. Эта трансформация достигается тем, что сверхчувственный мир божеств и их атрибутов становится миром идеальных прообразов земных материальных вещей. Эмпиризм очищается от его практических элементов и становится чувственным созерцанием, и в то же время эстетизируются религиозные атрибуты и символы.

Мир разделен на небесный и земной, высокий и низкий, но материальные вещи являются воплощением верховных идей. Высокий мир сохранил неизменность, вечность, в идеях закреплены непереходные, абсолютные прообразы переходных, изменчивых вещей. Индивидуальное, материальное, изменчивое подчинено идеальному, абсолютным идеям, которые и являются закрепленными представлениями господствующего класса — дворянства.

Живя за счет крестьянства, ремесленников и торговцев, стоя выше торговой сутолоки, аристократия возводит свою свободу от труда в признак социального превосходства. Физический труд — деятельность низшего порядка; все связанное с физическим трудом — тяжелая мускулатура, малая подвижность лицевых мускулов, следы забот, напряжения и усталости — считаются низменными, неприличными, недостойными благородного человека. Люди и вещи делятся на высокие и низкие: благородные и неблагородные слова, мимика, песни; благородные чувства, образы, формы и звуки очищены от суеты и треволнений трудовых будней

трудовых людей, очищены от практицизма. Но так же как высокое есть идеальная форма, так и низменное есть уродливая форма. Высокое есть приближение к идеальной форме, низкое — искажение, отклонение от идеальной формы. Низменное отрицательно, комично своим искаженным, уродливым подобием идеальному. Высокое возвышенно своим соответствием идеалу. Весь мир труда, нужды, забот, весь мир крестьянства и ремесленников уродлив, отрицателен и смешон. Он допустим как смешное, комическое. Подлинный мир — это мир возвышенного, эстетического. Благородный мир — малая часть реального, мир, очищенный от хлопотливой деятельности трудового, низового мира. Он выше реального мира, арены масс, идеален и диктует практическому бытию свою форму. Из социального превосходства одних людей над другими родилось превосходство одних представлений над другими, и общие представления закрепились в идеях господствующих над низшим реальным миром. Связанная с земледельческим хозяйством неподвижностью, авторитарностью феодального общества, аристократия закрепляет статические представления как орудие своей нерушимости и власти.

Небесный и подземный миры, где живут души предков, — в родовом и феодальном обществе реальные, практические миры; у аристократии — это иные миры — надматериальные и метафизические. Души людей, вместо телесного бытия, становятся нематериальными существами, становятся идеальными, бестелесными формами-образами. Здесь же обитают идеи вещей — души вещей: идеальные формы, лишённые материи, видимости, общие представления о благородных вещах. Мир небесных идей поэтому ограничен кругом общих представлений благородного человека. Нет идей безобразного, низменного, практического. Здесь прообразы аристократических представлений. Бог утрачивает свою воинственность и феодальные атрибуты, становится идеей идей, высшей красотой красивых форм, которые он объединяет и включает в себя, как король — достоинства всего дворянства. Религия становится чувственным созерцанием, эстетическим познанием божества, которое есть совершеннейшая, абсолютная форма.

Философия этой аристократии — прямое продолжение мифологии, компромисс богословия и рассудочности, метафизических идей и их рационалистической классификации.

При образовании теоретических категорий метафизический идеализм исходил не из чувственного опыта, а из понятия феодального культа о божестве, и подчинял ему чувственно-постигаемый эмпирический мир. Но этот эмпирический мир и разрывал, теснил шаг за шагом воплощение в телесно-чувственные формы — атрибуты, заставлял классицизм передвигаться к рационализму.

Классицизм — это философия видимостей, абстрагированных пространственных форм, философия зрительных образов, наглядных представлений. Ощупывающий глаз, но не осязательно-моторные движения, статическое созерцание статических видимостей, форм, а не сущностей — основа познания; различие и сходство вещей по идеальной видимости — основа теоретической деятельности. Это — мышление представлениями, философия формы, а не процесса, субстанции, а не активных свойств, бытия, а не становления; вместо отношений движения и изменчивости — связи сосуществования.

Здесь классицизм допускает — как свой подчиненный элемент, близкий ему по метафизическому мышлению, но противоположный по своему эмпиризму, — механистический материализм. Но это допущение, вынужденное наступлением капитализма, взрывает метафизический идеализм, как взрывает его в другую сторону допущение движения идей, диалектический идеализм. Начав от мифологии, классицизм движется либо к романтизму, либо к реализму, хотя пытается подчинить себе и тот, и другой стили, сделать их частными элементами своих метафизических идей.

Общеобязательность слов, названий для общих представлений, их теоретичность, несоответствие ни одному единичному объекту утвердили учение о реальности идей как прообразов, прототипов бытия (идея воды, огня, человека, лошади, но не уroda, паразита, горшка и т. п. грубого); видимое материальное подобие невидимых, но внутренне созерцаемых идей: чувственный мир тел, низшая реальность в сравнении с миром сверхчувственного царства идей, высшей реальности.

Классицизм таким образом закрепляет ограниченный круг форм, господствующих над множеством реальных форм; мир этих форм — абсолютный покой, чистое, неизменное, себе равное бытие; но так как материальная форма есть процесс, изменчивость, то закрепляется один момент видимой формы: идея соответствует высшей (с точки зрения аристократии) форме вещей, моменту его силы, расцвета, если это организм («вечная юность»), полноты видимости, фронтальной видимости. Таким образом в образовании общих наглядных представлений, в различении и сличении вещей, являющихся необходимыми моментами развития познания объективной действительности и началом логического мышления, аристократия закрепляет идеальные видимости, абстрактные формальные категории, которым должны подчиниться не только эмпирический опыт, но и сами материальные вещи. Мышление — не процесс образования представлений и их сочетания, но готовое знание идеальных образов, созерцание общих представлений как норм, предшествующих мышлению. Полноту бытия дает созерца-

ние обоих миров — идеального и чувственного, общих представлений и единичных вещей в чувственном опыте, в их зависимости от общих идей. Синтез этих миров, стремление материального к идеальному и идеального к воплощению, присутствие общего в частном, идеи в чувственном образе — есть подчинение единичного общему, материального идеальному. В этом противоречивом сочетании эмпирического и идеального ведущим является идеальное.

Но общая идея статической формы — схема статики, уравновешенность, симметрия, размеренность, геометрическая и метрическая правильность. Геометрические и математические фигуры, эвклидова геометрия, статика и арифметические пространственные отношения — основные элементы идеальной формы. Геометрия и арифметика — посредники между идеями и чувственными телами. Так включает метафизический идеализм основы математики и подчиняет науку и ее закономерности идеализму. Красота, которая присуща всем идеям-прообразам, связана мерой и исполнена гармонии.

Вещь отличается красотой, если ее чувственные элементы — форма, цвет и звук — гармонически и правильно сконструированы. Искусство должно давать идеалы, стоящие выше преходящего и изменчивого, подчиненные нормам, ведущим к миру идей. Искусство должно давать вечные, неизменные идеальные формы, чистую красоту. Это — искусство статики, закрепляющее метафизический идеализм. Оно избегает случайного, изменчивого, всего местного и временного, избегает динамики. Метафизический идеализм в искусстве есть статика, симметрия, уравновешенность, покой, строгая расчлененность. Покой выше движения, и размеренное движение выше беспорядочного. Так как всякое нарушение равновесия есть начало движения, то искусство должно давать уравновешенные формы, божественные пропорции. Эвклидова геометрия и арифметика, оптика, акустика, анатомия — входят в теорию этого искусства как подчиненные элементы. Живые, реальные формы вещей и человека, хотя и носят в себе начала симметрии, никогда не бывают совершенными и нарушаются при движении. Идеал искусства — совершенные формы, видовые образы, уравновешенные вещи в неподвижном пространстве для покоящегося глаза. Идеальная форма — не схема вещи, а общий образ, очищенный от искажений единичной вещи, чувственное созерцание, подчиненное идеальному прообразу. Линии и ритмы сконструированы по общему типическому, но состоят из элементов, взятых у благородных вещей в благородном состоянии.

Так найдена такая компромиссная формула между единичным и идеальным, личным и сверхличным, в которой индивидуальное подчинено надындивидуальному общему. Объективно-материаль-

ное — необходимый, но зависимый элемент идеального. Борьба за индивидуальное против идеального есть искажение, нарушение норм. Эмпирическое наблюдение подчинено единому принципу созерцательной и уравновешенной красоты, и стиль искусства действует как обязательная норма метафизического мышления.

Искусство здесь отделено от трудового быта, как идеи — от материального быта. Оно служит чувственному созерцанию, должно возвышать к сверхчувственному и этим самым отвлекать искусство от служения злободневной политике и общественности, т. е. утверждать неизменность и нерушимость дворянской монархии. Это — искусство пассивного созерцания для пассивного глаза и уха, искусство глаза как основного органа ориентации в статическом пространстве.

Архитектура, живопись и скульптура всего усиленнее культивируются. Они всего более удовлетворяют требованиям внешней видимости и зрелищности, всего более отвечают требованиям статики, образуя неизменные, неподвижные формы. Архитектура и живопись — здесь основные искусства и диктуют другим свои формы, подчиняя их себе. Поэзия стремится к зрительной наглядности. В драме музыка и слово дополняют зрелище. В силу эстетизации лишенных движения представлений и эмоции лишены переходов, изменчивости, волевой устремленности и деятельного проявления. Эмоции, а не процессы, приобретают законченный, изолированный характер состояний и так же поддаются классификации, как общие представления; эмоции — только подчиненная часть представлений, никогда не нарушающая их цельности. Исключены резкие аффекты, крайности радостей и страданий, выработаны сдержанные чувства, не нарушающие спокойного равновесия, культивируются идеальные лирические настроения как окраска созерцания. Эмоция есть форма, идеальное состояние. Из чувств социально ценны те, которые имеют надындивидуальный, вневременной характер. Эротические формы и эротическая лирика играют в этом искусстве особо значительную роль. Освобожденная от религиозно-культового обряда, оставив за ним только свадебное, брачное действие, любовь становится основной темой искусства, эстетического созерцания и лирического переживания. В иконе, в песне, в стихотворении — всюду господствует эта эстетизированная любовь. Религию заменяют чувственная красота и любовь. Искусство дает любовь как религиозное поклонение и красоту — как божество, которое можно только созерцать.

«Непосвященный или развратник не сильно стремится отсюда туда — к красоте самой в себе; когда на ком-нибудь здесь видит ее имя (печать), он смотрит на нее без уважения и, ища удовольствия, решается восходить

по обычаю четвероногого и осеменить ее» (Платон. *Федр*, перев. Карпова, стр. 67)¹⁸.

Социальные каноны любви требуют созерцательности; подавление, стеснение эротических влечений превратили песни любви, имеющие в родовом обществе весьма конкретный характер, в лирические, элегические песни неудовлетворенных влечений и феодального преклонения. У социальной группы, свободной от физического труда и хозяйственных забот, усиленное эротическое чувство, наряду с освобождением любви от культовых обрядов, дает исключительный расцвет любовной лирики. Само чувственное созерцание, оттеснившее непосредственное биологическое удовольствие, есть рафинированная эротика акустического и оптического порядка. Стил ь искусства, подчиненного требованиям акустики и оптики, есть утонченный биологизм. Классицизм получил развитие во всех странах, где абсолютная дворянская монархия подчинила своей феодальной государственности развитие товарно-денежного хозяйства. Но в разных странах, в зависимости от исторических условий классовой борьбы, дворянство закрепляло различные этапы метафизического идеализма, с большим или меньшим включением буржуазных элементов. Всюду метафизический идеализм есть процесс борьбы чувственного наблюдения с идеальными представлениями, эмоционализма с формализмом и победа вторых.

Метафизический идеализм, разделив мир на высокий и низкий, аристократический и крестьянский, допустил патриархально-культовые пародии, перешедшие в простонародные балаганные представления, как свой низший жанр. Так же как из песен он взял любовную лирику и оставил печальные обрядовые песни, так и здесь он взял шутовские представления, забавные действия и превратил фарсовые маски в комические типы, в издевку аристократа над простолюдином. Комический герой — всегда низкий, трагический — высокий. Соответственно строгому разделению жанров трагическое не встречается с комическим в одном произведении. В лирике и трагедии классицизм показывает лицо и образ мышления аристократов; в комедии он показывает лицо простонародья; и то и другое — как осуществленные идеалы, как должное: умные, глубоко чувствующие и мыслящие аристократы и придурковатые, ограниченные и смешные крестьяне и купцы — обратное тому, что делал крестьянин в своих сказках, показывая придурковатого барина и сметливого, находчивого мужика.

Но самый стиль идеализирующей типизации, сведения к форме остался в классической комедии, как и в трагедии. Искусство формы, замкнутой в себе, понимало комическое как непропор-

циональное, негармоническое, биологически уродливое. Если идеальные пропорции — физическая красота, а моральная красота — аристократическое благородство, то отсутствие пропорций, асимметрия являются признаками природы низкой и неблагоприятной. Таким же образом аффекты, никогда не нарушающие лирической уравновешенности аристократического человека, свободно и утрированно проявляются в непомерных движениях и гримасах тела, в низкой неуклюжей речи и грубом голосе. Именно из балаганной комедии и фарса, включивших эмпирическое наблюдение, реальные черты социальной действительности в свои патриархально-культовые сюжеты, рационализировавших алогические стоячие маски определенными логическими категориями, — именно из низкой комедии родился буржуазный реализм, антагонист классицизма.

Признаки стиля

Метафизический идеализм. — Искусство общего, типического, вневременного, вневместного, искусство, лишенное единичного, случайного; искусство в себе пребывающих, замкнутых, завершенных образов; искусство чистых, самодовлеющих форм, видимости и слышимости, лишенных моторных актов, и лишенных материи объектов.

Статика. — Искусство симметрии, уравновешенности, размеренности гармонии и метрики; искусство статических пропорций, искусство бытия, вечного, неизменного, а не становления и движения.

Эстетизм. — Искусство объективного наблюдения, подчиненного общим идеям, закономерности; искусство чувственного созерцания, приятного для покоящихся глаза и уха; искусство рафинированной чувственности, утонченной эротики как влечения к красоте.

Эстетизм и идеализм — две стороны одного явления: чувственное созерцание, оторванное от практики, и формы, лишенные материальности, — есть однобокое закрепление оптических и акустических элементов познания в абсолют. Основным внутренним противоречием классицизма является сочетание в нем идеальных форм и объективизма. Идеальные неизменные формы, идущие от атрибутивизма, приводят к косности, к формуле; объективизм ведет к передаче движений и многообразию становления. Лирическое движение, которое необходимо должен был допустить классицизм под растущим давлением буржуазной тематики, эмоций и динамики, нарушало компромиссную связь идеального с реаль-

ным, дало в конце концов перевес динамическим элементам и привело к барокко и диалектическому идеализму. В живописи изобразительность, идя за ракурсом, разрушила статические пропорции; в литературе пластический образ, идя за эмоцией, пришел к патетическому герою и драматическому диалогу; в музыке лирическая интонация разрушила акустическую чистоту, пришла к драматическому речитативу.

Живопись

Феодалная живопись дает идеологические символы, иерархические атрибуты. Аристократическая живопись рисует идеальные представления о вещах, и в этих представлениях видение играет доминирующую роль. Моторные и осязательные моменты наивного реализма, как и атрибутивизм, оттеснены. Живопись строит свои формы по законам бинокулярного зрения и оптики. Сохранены контуры, твердые и отчетливые линии, как элементы осязающего, ощупывающего зрения; формы трактуются объемно, пластически, как видимость, но не как материальная сущность. Живопись фиксирует видимость вещи в ее пространственном бытии, трехмерно. Чувственное созерцание, сливаясь с идеальным представлением, дает очищенные статические образы реального. Живопись дает моделированный рисунок, в котором конкретно видимое выравнивается по идеальному представлению: единственный образ, видимый сквозь общее представление. В живописи возникает пространство как место вещи, идеальное место идеальной вещи. Вместо объемного рисунка, вытягивавшегося повествовательно в переднем плане, дававшего в последовательности множество мест действия и моментов действия, дается комплекс моментов, градаций события, одно замкнутое трехмерное пространство; бесперспективная живопись заменяется перспективной.

Мир как зрительное явление, подчиненный камеробскурному устройству глаза; мир, объективно вне человека лежащий и рассматриваемый с одной точки зрения, — это пространство эвклидовой геометрии абстрактных статических форм. Эвклидова геометрия и дает идеальные пространственные формы в наглядных очертаниях. Это пространство архитектурно сконструировано из четко оформленных вещей, лежат ли они в глубине или в переднем плане; это пространство — статическое, дающее ряд форм, расположенных вокруг одной точки главной оси зрения. Это — идеальная стереометрия, лишенная движения, пребывающее в себе пространство. Так как плоскость картины имеет только два измерения, то третье — глубина — дается иллюзорно, через уменьшение расположенных позади форм, через схождение горизонтальных линий.

Эти плоские изображения, имеющие кажущуюся глубину, требуют победы зрительных форм над моторно-осозательным знанием. Художник должен преодолеть осозательно-моторные представления о вещи и видеть искажение форм, происходящее вследствие физических свойств глазного аппарата. Художник должен фиксировать деформацию линий, а зритель должен по этим искажениям, данным на плоскости, реконструировать иллюзорное пространство. Деформация становится знаком пространственного расположения вещи. Оттого так легко получается иллюзия глубины при изображении правильных предметов или таких, пропорции которых нам известны: людей, животных. Если для изображения пустынного пространства необходимо освещение — свет и тени, воздушная перспектива, то для предметного пространства, для изображения расположения вещей относительно наблюдателя, необходимо, главным образом, соблюдать геометрические пропорции линейной перспективы. И линейная перспектива является основой этой живописи закрытых пространств, архитектурных форм и вещей, в них заключенных. Архитектура в такой мере декоративна, назначена для зрения, что живопись сливается с ней, повторяет ее мотивы, колонные арки и образует иллюзии расширенных зал и салонов, помещает в иллюзорной архитектуре, глубине фигуры и вещи действительных зал и гостиных. Картина — продолжение архитектуры и зал, на стенах которых она нарисована. Есть картины салонов с праздниками и балами, картины спален с эротическими темами, картины молелен со сценами молитв и жизни святых. Живопись дворцовых зал, сливая в себе пиршественные и эротические темы, и живопись молелен, храмовая — безусловно господствуют. Бесперспективная живопись была украшением стены, плоский фон с его осозательной твердостью и ровностью был существенным элементом ее и покрывался ценными красками. Перспективная живопись, заполняя зал, уничтожает реально осозаемую стену зрительными иллюзиями: стена растворилась в иллюзорной глубине. Живопись дает сцены храмовых обрядов, дворцовых церемоний на религиозно-исторические сюжеты. Фигуры пластически моделируются и даны в тех успокоенных позах, которые являются требованием аристократического поведения. В этих покоящихся фигурах соблюдены идеальные анатомические пропорции человеческих форм.

Человеческое тело, как родовое представление, сведено к правильным идеальным отношениям. Высота человека — 8 голов, длина руки — 2 головы, толщина руки равна двойной длине носа, толщина ноги — 4, рот — $1\frac{1}{2}$ длины глаза. Человеческая голова — овал, образуемый кругом с удлинненным диаметром. Анатомия

и геометрия — основные элементы рисования. Руки, ноги, корпус, лицо даны или вне выражения (мимики и жеста), или в тех легких гармонических движениях, которые не нарушают равновесия и симметрии. Вечная юность, идеал красоты, особенно женской, является преобладающей формой. Черты возраста вообще избегаются как моменты изменчивости или даются типически (идеальные старики и дети). Изобразить вещь — значит вскрыть в ней ее родовую идею, найти закономерность, которой она подчинена, в которой пребывает.

Вещи и человеческие фигуры имеют локальную (местную), будто бы свойственную вещам (независимо от света) окраску; дается средняя привычная (идеально-типическая) окраска вещей, и этим они поставлены вне времени. Распределение света и цвета — средство пластической моделировки, а не динамической выразительности; цвет, подчиненный зрению, располагается не символически, как в феодальном искусстве, а эстетически: холодные, синие — позади, и теплые, красные — впереди, усиливая этим иллюзию глубины. Краски накладываются сплошь, резко выделяют контуры и просветляются в выпуклых местах. Самый тон красок идеален, насыщенный, не яркий, не тусклый, полноцветный цвет. Фактура — ровная и гладкая, полированная, следы кисти, мазков тщательно скрыты. Картина встает как готовое создание, которое как бы не знало усилий мастера, процесса работы.

В композиции, относительном расположении фигур на картине, — такая же успокоенность и симметрия. Фигуры взаимно уравновешивают друг друга и вместе симметрически расположены вокруг вертикальной оси, проходящей через главную точку — центр картины. Отсюда и фронтальность и статуарность этой живописи. Действие не происходит, а пребывает замкнуто в себе. Каждая фигура дает градацию действия, законченный его момент. Каждая произносит свой монолог; фигуры сосуществуют, а не развертываются в едином действии. Время действия разбито на ряд частных действий, независимых моментов, в сумме образующих общее время действия. Время — такое же формальное обобщение независимых моментов, как пространство — формальное обобщение независимых фигур. Фигуры, композиция и пространство на этих картинах формально подчинены законам геометрической статики. Треугольник, круг и квадрат, прямоугольник с пропорциями золотого сечения являются основанием всей композиции. Фронтальность перспективной живописи вытекает не только из стремления дать анфас вещи, но из статического понимания пространства, которое разрушил бы ракурс. Анфас и профиль отдельных фигур, как и в бесперспективной живописи, определяются относительной их значительностью. Величина

в бесперспективной живописи диктуется только значением; здесь же — расположением в разных планах по требованию перспективы. Поэтому менее значительные фигуры располагаются на заднем плане или сбоку. Иерархия значительности упорядочена оптической иллюзией, как весь атрибутивизм подчинен эстетическому созерцанию.

Рафаэль

В Италии XIV—XVI веков города благодаря средиземноморской торговле получили первое по значению в Европе промышленное и торговое развитие, но здесь сильны были и феодалы, успевшие закрепиться в этих городах, уцелевших от Римской империи; здесь шла поэтому ожесточенная борьба за развитие товарно-денежного хозяйства и мануфактурного производства, в рамках ли феодального или чисто буржуазного государства. Эта борьба закончилась победой дворянства; стремление отдельных городов — Флоренции, Милана, Рима — стать центрами объединенной Италии и новой государственности скрывало то дворянские, то буржуазные тенденции, которые были близки в борьбе с вотчинным феодалом, но были далеки и враждебны в отношении конечных целей. Внутри городов идет борьба тех же тенденций. Здесь одновременно борются классицизм как стиль дворянства, утверждающего свою власть над развитием товарно-денежного хозяйства, и барокко, утверждающий свободное от феодальных отношений развитие капиталистического хозяйства. Самая близость этих стилей и их антагонизм вытекают из ситуации сложной борьбы за классовое господство. Путь Рафаэля и есть путь борьбы за господство дворянского классицизма.

Рафаэль и идеализм живописи — понятия совпадающие. Те, для кого эстетический идеализм есть высший эстетический критерий, смотрят на Рафаэля как на непревзойденного мастера. «В области красоты форм для нового человека нет владыки и блюстителя выше Рафаэля» (Буркхардт¹⁹). Облагороженные видимые формы, типизированные фигуры и лица, очищенные от сильного телесного движения, идеализированный зрительный мир — составляют форму картин Рафаэля. Искусство зрительного созерцания и идеального воплощения, эта живопись подчиняет реальное идеальному, частное — общему, единичное — вечному, по принципам, признаваемым всеми сторонниками идеального искусства.

«Для того чтобы нарисовать одну красавицу, я должен видеть многих — и однако, при условии, что ваше высочество находились бы у меня для выбора наиболее прекрасной. Но так как суждение о прекрасной да-

ме может быть ошибочным, то я пользуюсь известной идеей моей души» (Рафаэль, *Письма*).

Живопись, опирающаяся только на одно действительное, — живопись с натуры — не создает красоты. Верховные законы красоты — только в идеале, которому должна быть подчинена натура.

В живописи особенно очевиден генезис общих идеальных представлений, из родовых категорий вещей, взятых как абстрактная видимость, как объемная форма, и сведенных к общей норме. Так, мадонны — идеальные молодые красавицы с идеальными младенцами. «Вы наряжаете богоматерь как ваших куртизанок и придаете ей черты ваших возлюбленных», — говорил Савонаролла по поводу эстетизированных мадонн. Культ богоматери сливается с культом прекрасной дамы, чаще девушки, и мадонне придавались наиболее идеальные черты аристократической женщины — величавость, возвышенность, царственная успокоенность. Изобразительность неизбежно повела от трона и атрибутов феодальной иконы к аристократической красавице, к красивому женскому телу. Рисовать мадонну, не думая о красивых формах, когда чувственная красота стала одним из признаков господства, аристократической чистоты, — было невозможно; идеальный женский портрет, юное девичье лицо со сдержанно лирическим выражением, стало иконой. Лирический пейзаж, тонкие, стройные деревья, холм и речка образуют фон. Мадонна спустилась на землю, в сад пригородной виллы. Только наклон головы при вертикали тела дает успокоенно-лирическое выражение; округленный овал лица с тонкими чертами. Ребенок, как бы лишенный тяжести, лежит, поддерживаемый без усилий, на руках, смотря в книгу. Пейзаж общий, вне времени — не то осень, не то весна, лишенный теней, солнца и атмосферной связи фигур. Линия — плавная, округлая, декоративно-фигурная, ведущая контур в согласии с оптическим ритмом, рамой. Отсюда часто круглая композиция, где все формы подчиняются овалу рамы, или треугольная, пирамидальная композиция, где позы фигур и их размещение укладываются в правильную геометрическую форму.

Рафаэль дает цельнофигурную мадонну, сажает ее на землю, вводит еще младенца Иоанна, дает как бы аристократическую пасторальную сцену: мать с двумя детьми на лугу. Современный костюм и прическа мадонны усиливают это впечатление. Но это реальное превращено в идеальное, вневременное: позы, повороты уравновешены, успокоены, замкнуты; даже взгляды лишены живой жизни и пересекаются в треугольнике, как и объемы тел. Здесь больше движения и оттенков освещения и моделировки, чем в первой мадонне, в небе даже появились облачка, но все эти эле-

менты чувственного наблюдения строго подчинены нормам идеального. Группа — не момент бытия, а неизменная архитектурная форма. Это придает ей, несмотря на незначительную величину, монументальный и строгий характер.

Но наиболее ярко выражена эта идеалистическая статика в *Сикстинской мадонне*, мадонне в славе, в небесах, а не на земле, простой и идиллической. Сикстинская мадонна продолжает в глубину молитвенный зал, она дает священнодействие. Богоматерь услышала зов папы, заместителя бога на земле. Из-за раздвинутой занавеси прямо во весь рост спускается она с младенцем среди сонма воздушно-золотистых призрачных ангелов. Коленопреклоненный папа указывает рукой на землю, как бы на молящихся прихожан. Два маленьких ангела у нижнего края картины, подняв головы, смотрят вверх. Центр картины — мадонна. Правое плечо и рука с сидящим младенцем уравниваются откинутым на левом плече плащом. Младенец такой же невесомый, несомый без усилий, как плащ, вздувшийся слева. Папу Сикста уравнивает фигура коленопреклоненной Варвары. Все фигуры очерчены округленными линиями, лица полны идеальных выражений — от детской мечтательности ангелов, сосредоточенной созерцательности Сикста, нежного умиления Варвары до задумчивой мадонны и недетски серьезного младенца. Никто не смотрит на зрителя. Мадонна и младенец смотрят прямо перед собою в глубокую даль. Движения мадонны (откинутая назад левая нога и край плаща) скованы, однако, вертикалью фигуры и головы и симметрией частей. Все эти плавные линии, спокойные фигуры, оттенки выражения, не нарушающие симметрии, вызывают настроение созерцания и тихого лиризма. Освещение ровное, равномерна моделировка фигур с очень ровными переходами от света к тени, от выпуклости к углублениям. Краски красные, синие, зеленые, оранжевые, густые, однотонные. Покой и ясность лиц; вдаль устремленные раскрытые взоры создают тот торжественный и надземный характер, который кажется метафизическому мышлению высшим выражением религиозного чувства в живописи, а в действительности — выражением эстетизированной, аристократизированной феодальной религии.

Индивидуальный портрет, ставший возможным с этой живописью, наглядно носит компромиссный характер конкретно-индивидуального и идеально-должного, личного и общего. Феодальное общество знает только иерархические портреты, атрибуты, существующие в одежде и эмблемах; здесь индивидуально видимое, индивидуальные биологические черты являются исходными, но подчинены социальному идеалу. В лице подчеркиваются чистота, благородство, аристократичность и скрываются неблагородное,

тяжелое, уродливое, непропорциональное, несдержанное. Выбирается выгодный поворот, идеальный момент, и все излишнее с точки зрения социальной красоты и достоинства отбрасывается. Идеальный портрет — это исправленное индивидуальное лицо с идеально-типическим выражением. Лицо дается как объем, как форма, а не как материальное тело с сухой или мягкой кожей, за которой чувствуются мясо, жилы. Кожная поверхность, с ее выразительными морщинами, складками, дряблостью, упругостью, покраснениями, игнорируется как признак индивидуального, переходного. Руки и костюм служат тому же подчеркиванию значительности (*Портрет папы Юлия II*). Красная шапочка и оплечье, высокие точеные колонки стула — атрибуты папы. Но атрибуты дополнены позой и выражением, говорящими о спокойной силе, властном, смотрящем сверху вниз сосредоточенном взгляде. Биологические черты — старость, очертание лица — смягчены удачным поворотом в три четверти; кожа чистая, гладкая, глаза нестарчески ясные, нежно-белая борода, правильный рот, крепко сжатые губы. Напряженное взволнованное лицо, сведенное аффектом, случайный поворот, говорящие о минутном переживании, безусловно исключены. Таким же образом темы картин исключают реальное, повседневное и случайное. Они взяты или из религии, или из исторических преданий. Но, изобразительные, назначенные для созерцания, они необходимо оперируют образами видимой реальности, подвергая их идеальной обработке.

Исторические картины имеют ту же идеальную композицию пространства и фигур. Не психология действующих лиц и не само действие связывает фигуры, группы, а картинное пространство, как зал объединяет разместившихся в нем людей. Отсутствие драматических движений у фигур превращает движения в позу. Линии движения служат глазу, направляя его, но не вытекают из положения и связи фигур. События даются не как повесть, а как центральный момент, как ставший и застывший в памяти неизменный образ. Время существует как форма, как ряд законченных положений. Поэтому избегаются напряжение борьбы, бурные устремления, волевые порывы, в которых можно предвидеть дальнейшее движение. Даже драматический характер дает только общие типические движения и аффекты. Вообще в движении даны больше простолюдины; значительные лица в самые драматические моменты — величавы, спокойны.

Афинская школа — одна из монументальных композиций, как бы философский маскарад. *Афинская школа* по замыслу должна быть продолжением библиотечного зала Сикстинской капеллы (в действительности она находится в зале печати, где кроме филологии изображены юриспруденция, поэзия и богословие).

В *Афинской школе* собраны все мыслители, рукописи и мысли которых здесь изучались. Здесь собраны «вечные спутники»; это вневременное аристократическое понимание великих людей. Находясь рядом в библиотеке, они помещены рядом в пространстве. Никаких действий между ними не совершается. Фигуры характеризованы внешними атрибутами (циркуль Архимеда, таблицы сфер Пифагора) и жестом (нищий Диоген, мрачно задумавшийся Гераклит). Здесь как бы решается проблема идеализма и реализма. Пышный архитектурный фон обрамляет картину; четыре арки, следующие одна за другой, в быстром перспективном сокращении образуют архитектурное пространство картины. На просвете последней арки, в центре картины стоят главные фигуры — идеалист Платон, с поднятой к небу рукой, и реалист Аристотель, указывающий на землю. Аристотель схвачен более резким движением, Платон — спокойнее. Вокруг них вдоль стен спокойные ряды слушателей. Ниже, по спускающимся ступеням от верхней площадки, расположились группами ученые и философы. Направо математик, вычерчивающий что-то на доске, и ученики с выражением напряжения, внимания и обдумывания; налево их уравнивают фигуры пифагорейцев. Группы фигур, кажется, расходятся и сходятся у центральных фигур — Платона и Аристотеля. Нарушенная симметрия второго ряда групп с выступающим Диогеном уравнивается выступающей фигурой задумавшегося философа. Четкая, равномерная расчлененность архитектурными мотивами арок усиливает впечатление монументальности.

Рафаэль знает лирический пейзаж с четкими нежными стволами деревьев, мягко извивающейся речкой, красивым лугом. Здесь небо и земля без бурь, без гроз; умиротворенная природа — идеальный фон для идеальных мечтательных девушек-мадонн. Но, художник пластических форм, он не изображает стихии; вода у него стеклянная (*Галатея*, *Чудесный улов*), огонь материальный (*Пожар в Борго*).

Избегая резких движений, он дает драматизм в готовых мимико-жестикационных формулах аффекта. Рафаэль не является мастером ракурса, тела, данного сбоку, с неожиданной стороны, частично. Он фигуру дает пластически полно; законченную фигуру дополняет законченный жест. Борьба между изображением формы и действия, имеющаяся в любом произведении Рафаэля, чем далее все более нарушает уравновешенность его произведений. В фреске *Изгнание Гелиодора*, говорящей библейским сюжетом об избавлении церковных областей от папских врагов, не только фигуры стали более драматическими, но и воздух в пятнах неровного освещения стал беспокойнее и напряженнее. Справа — поверженный небесным всадником Гелиодор; он мучительно при-

поднимается и смотрит на вздыбленного над ним всадника. Лошадь и всадник имеют позирующий характер, но движение им дает юноша, стремительно бегущий вслед. Справа папа, на носилках, спокойно и величаво созерцает сцену изгнания, словно архангел — его охранитель и воитель. Кругом в патетических позах толпятся вдовы, казну которых, по преданию, грабил Гелиодор. Мальчики взобрались на цоколи колонн, чтобы лучше рассмотреть суматоху. В глубине первосвященник, молящийся об отвращении напасти от храма. Храмовая архитектура, как и в *Афинской школе*, обрамляет действие, придает картине — несмотря на политематизм, на движение — монументальность и замкнутую целостность.

Но именно здесь видно то движение к барокко, нарастание динамических элементов в трактовке фигур и атмосферы, которые переносят центр тяжести изображения от телесной формы к выражению тела. Не понимая движения как процесс, Рафаэль от лирических состояний приходит к передаче физических движений, законченных и однородных во всех частях тела. В сюжет он вместо противоречивого единства драматического положения вводит сочетание самостоятельных, разновременных моментов. Так в *Бегстве Петра* последний дается трижды: в темнице за решеткой, на лестнице темницы и уходящим на волю. Многомоментность дается как последовательность законченных сцен, объединенных формально. Здесь же Рафаэль дает эффекты ночного освещения и светотеней. Художник стоял здесь перед задачами, решить которые не давали ему его мышление, закрепленные каноны классицизма. Зато в чувственной созерцательности, восприимчивости, преобладающей над активностью, с пассивным лиризмом Рафаэль находил то равновесие темы и мышления, которые делают его вершиной классицизма, образцом академического искусства.

Леонардо да Винчи

Дальнейшее развитие классицизма, увеличение в нем значения природы, живописности, движения дает современник Рафаэля Леонардо да Винчи. Понимая тело классически, как объемную видимость, как сочетание определенных поверхностей, планов, он гораздо тоньше моделирует эти планы, разрабатывает их переходы, дает им сложные свето-цветовые градации и оттенки. Не нарушая классической пластичности тел, четкости контуров, локального цвета, он обогащает их живописными динамическими нюансами света и их взаимодействием с атмосферным освещением. Вместе с этим он придает больше жизни фигурам, в особенности лицам и их мимике, но подчиняет все это типическим, обобщенным нормам. Так, усиление роли наблюдения живой природы

сочеталось с рационализмом, со строгими правилами, без которых невозможна живопись. «Известная идея», которую Рафаэль по-платоновски исправлял натуру, у Леонардо получает рационалистический, научный характер. Живопись есть наука, поскольку она опирается на законы перспективы и геометрии, основы всякой науки вообще. Если никакой уверенности не может быть там, где нельзя опереться на математические формулы, то и без опыта, без натуры нет ничего надежного.

«53. О заблуждениях тех, кто занимается практикой без науки. Те, кто отдается практике без научных знаний, подобны мореплавателям, которые без руля и компаса пускаются в плавание; они не знают наверняка, куда плывут. Практика всегда должна строиться на прочной теории, а в ней перспектива — путеводная нить и входные ворота. Без нее нельзя сделать ничего хорошего в лабиринте живописи» (*Трактат о живописи*)²⁰.

Но для Леонардо это именно и было подчинением практики теории, как это оказалось позже в академиях живописи.

«Что должен ученик изучить прежде всего? Сначала должен ученик изучить перспективу, и на ней меру каждой вещи. Затем он должен рисовать по образцам великих мастеров, чтобы приучиться к соразмерности, и после уже к натуре — чтобы на ней утвердить основы изученного. При этом он должен долгое время произведения различных мастеров изучать и, напоследок, искусство разрабатывать практически» (*Трактат о живописи*).

Таким образом научная теория оказывается подчиненной школьной теории, натура — традиции великих мастеров. Не эмпирическое, случайное, мгновенное, а вечное, устойчивое должна фиксировать живопись, которая благодаря своему свойству давать неизменность изменчивым образам мира является высшим искусством. Здесь — классическая эстетика Леонардо.

«Та вещь, которая дает удовлетворение высшему чувству, занимает и более высокое положение; следовательно, живопись, удовлетворяя чувству зрения, ценнее музыки, которая удовлетворяет только слух. Та вещь ценнее, которая долговечнее. Поэтому музыка, умирающая по мере как возникает, менее ценна, чем живопись, которую при помощи лака можно сделать вечной... Живопись дает изображение богов, перед которыми совершается богослужение, сопровождаемое музыкой, являющейся, следовательно (в этом случае), служебной в отношении живописи. Она дает влюбленным причину их любовного томления; при помощи ее увековечивают красоту, которую время и природа делают преходящей, и она же сохраняет для грядущих поколений образы знаменитых людей» (Там же).

Так утверждается эстетика созерцания и формы; классические нормы расширяют свой охват: включают и подчиняют себе элементы — натуру и движение. Если Рафаэль шел по линии нарастания телесного движения у сюжетного действия, то Леонардо да Винчи — по линии нарастания живописности и драматического выражения.

В построении пространства он, как и классики, расположением теплых тонов в передних планах и холодных — в задних усиливает рельефность и глубину линейной перспективы, но придает этим — передним теплым и задним холодным — планам тонкие оттенки и переходы, детальнее моделирует планы как тела и придает пространству большую непрерывность и целостность. Вместе с тем у него намечается воздушная перспектива — далекие тела обволакиваются дымкой, их цвет становится менее определенным. Но видимость — мир — остается телесным, объемным, формальным, а не свето-цветовым движением, как в барокко.

Таковы мадонны Леонардо, где тельца младенцев, не утратив своей формальной объемности, стали — благодаря тонкой проработке суставов, сочленений, мягкой моделировке выпуклостей и впадин, непринужденности, свободе поворотов, движения — гораздо более жизненными и правдивыми. Мать и ребенок, сохраняя идеальный аристократический характер, освободились от скованности и условности поз и выражений. Движения их мотивированы либо игрой с цветком (*Мадонна Бенуа*), либо кормлением грудью (*Мадонна Литта*). Последнее — открытая грудь молодой женщины — имеет здесь более эротический, чем натуралистический характер: так эстетизированы формы тела и лица. Композиция замкнута, согласована с полуovalом рамы. Окна играют формальную роль: их свет не освещает фигуры; наоборот, выступая независимым светлым пятном, он своим контрастом погружает фигуры в полутень интерьера и дает им бесконечное множество градаций светотени. Свет остается формальным, моделирующим началом, отчасти окрашивающим вещи, но не действующим, активным началом картины.

«Если фигура находится в темном доме и ты видишь ее снаружи, то она имеет темные, блеклые тени, когда ты стоишь по направлению света. Такая фигура будет привлекательна и делает честь тому, кто ее написал, потому что она очень рельефна, а тени мягки и ступеваны, особенно на той стороне, на которой заметна темнота дома, потому что там они почти неприметны» (*Трактат о живописи*, стр. 86).

Цвет и светотень включались в эстетическое созерцание, стали дополнительными средствами передачи форм, а не живой жизни

атмосферы. Формы и объемы окрасились освещением, стали богаче цвето-теневыми нюансами, но видимость сохранила контуры и грани, осталась телесной, осязаемой, не растворилась в красочной атмосфере, не превратилась в живописный сгусток свето-цвета. В портретах, которые понимаются как форма, а не момент психики, поворот лица служит показу наиболее выгодного контура, наиболее правильного в данном облике сочетания планов.

Такую идеализацию мы имеем в поясном портрете *Монны Лизы*. Она сидит несколько напряженно, выпрямившись в кресле, с резко вертикальной посадкой головы; грудь дана в три четверти, лицо полное, широкое, с тонким высоким носом, почти анфас, как бы повернулось к зрителю; еще более повернут взгляд, но, направленный сверху вниз, через правое плечо, он полон аристократического пренебрежения и высокомерия. Углы губ чуть приподняты, как бы сдерживая улыбку; этот-то контраст высокомерия и улыбки и создает двойственное — лукавое, чуть насмешливое — выражение этого лица. Руки тонкие, аристократические, лениво покоятся друг на друге на подлокотнике кресла. Фоном служит дымчатый, скалистый пейзаж с извилистыми озерами и потоками. Пейзаж ни освещением, ни местом не связан с фигурой, но он выделяет ее, отвечает ей своими ритмами, окрашивает ее своим неопределенным настроением.

Сцену из мистерии дает композиция Леонардо *Тайная вечеря*, которая обнаруживает ту же борьбу реального и идеального, индивидуального и типического, формы и движения и победу идеального, что и иконы и портреты. Написанная в Милане, в трапезной монастыря Санта-Мария делла Грация, она стремится дать драматический момент вечера, момент обнаружения предательства, а не момент таинства, превращения хлеба в плоть и вина в кровь. Джотто в цикле сцен страстей Христовых дает *Тайную вечерю* как повествовательный момент. У него Христос и ученики сидят вокруг стола, одни лицом к зрителю, другие спиной; лица разных возрастов даны в разных поворотах и сдержанных движениях, только Иоанн в отчаянии припал к груди Христа; каждая голова окружена нимбом, причем у сидящих спиной к зрителю нимб, чтобы не скрыть головы, дан впереди лица, и апостолы уткнулись в него лицом. Этот наивный изобразительный, повествовательный реализм рассажённых вокруг стола патриархальных фигур, под условной крышей, соответствовал простоте библейской повести.

Классицизм, стремясь к фронтальности, декоративности, централизации темы, превратил вечерю в аристократическое парадное зрелище, облагородил апостолов, превратил трапезную в роскошную архитектурную залу. Фигуры рассажены с одной стороны стола, все лицом к зрителю, кроме Иуды, который, как предатель,

удален из среды апостолов и одиноко сидит с правой стороны стола. Стол уставлен яствами и приборами. У Роселли — слуги прислуживают. На полу стоят сосуды с вином. Но у него еще сохранилась повествовательность, понимание вечера как эпизода мистерии о Христе. Здесь не только дана, как поясняющая деталь, кошка, лоящая мышь, но на стене, над головами апостолов, нарисованы три дальнейших эпизода: Иисус в Гефсиманском саду молит, чтобы миновала его чаша казни; Иисуса, арестованного, ведут на Голгофу; распятие. Эти картины в картине, раскрывающие смысл и содержание главной картины, представляют собой компромисс классического и повествовательного. Картины — декоративные части трапезной залы, в которой происходит вечера, они же и перспектива дальнейших событий. Гирляндайо отбросил все повествовательные элементы, и слуг, и кошку, и картины: он дал зал с арками, в которых видны растения и птицы. Фигуры жестикулируют, говорят, указывают на Иуду, огорченно поникли, но картина не имеет единого движения и центра.

Леонардо да Винчи пошел дальше по линии драматизации и централизации действия. Но вместо единого развертывающегося действия он дал ряд законченных драматических поз и жестов, сумма которых дает содержание сцены. Он дедуцировал и детализировал тему в определенные завершенные движения. Христос только что произнес: «Истинно говорю вам, один из вас предаст меня» и покорно опустил руки на стол. И уже все ученики в резких патетических, театральных в своей подчеркнутости, движениях и жестах реагируют на слова Христа. Слева, с краю, вскочил апостол Бартоломей, опираясь руками в стол; нагнулся вперед Яков младший, также приподнявшись, протянул руку, готовый указать взволнованному Петру предателя Иуду. Андрей поднял и раскрыл ладони, как бы отталкивая от себя невозможную весть. Иуда откинулся назад, зажав в руке мешок со сребрениками. Петр в одной руке, у плеча Иуды, держит кинжал, другой взволнованно спрашивает Иоанна, указывая рукой на Христа: «пусть скажет — кто». Иоанн, удрученный и обессиленный, поник головой. Направо от Христа, покинув свое место, Фома поднял вопросительно указательный палец: «один из нас?». Яков старший потрясенно раскинул руки, как бы отбрасывая подозрение. Филипп, приложив руки к груди, уверяет в своей преданности, готовности отдать душу. Матфей, повернувшись корпусом и лицом к Фаддею и Симону, протянул руки к Христу и как бы спрашивает: «вы слышите, что он сказал?». Фаддей в ослабленном движении повторяет вопрос Матфея. Симон, сидящий на краю справа, протянув руки перед собой, как бы старается понять, кто и как мог быть среди них предателем. Каждая фигура имеет законченный драматический смысл, жесты рук имеют

определенный, почти словесный смысл, но движения их продолжают друг друга, направляясь от краев к центру — Христу, у которого как бы останавливаются. Фигуры размещены в один ряд, на одной высоте, симметрично по обеим сторонам, по три в группе, формально отвечая друг другу и придавая монументальный характер целому. Три окна с большим центральным подчеркивают симметрию композиции, а их светлые прямоугольники, открывающие сельский пейзаж, заставляют рельефнее выступать тела в комнате. Но вечернего часа, вечернего освещения нет в картине. Она освещена светом, обычным для монастырской стены, на которой *Вечеря* нарисована. Дав драматическое движение фигурам, Леонардо дал действие вне времени, вне реальных условий, мыслил классически. Здесь он противоположен представителям барокко, которые дают действие и освещение неразрывно, где сумрачные тени от свечи или люстры углубляют драматизм действия (см. *Тайную вечерю* Рубенса). Лица, которые Леонардо зарисовал в предместьях Милана, типизированы и аристократизированы; лицо Христа имеет женственный, утонченный характер лирической грусти. Наоборот, лицо Иуды — уродливое, дегенеративное, лицо хищной птицы с покатым лбом, кривым носом, маленькими глубоко сидящими глазками и острым подбородком. Благородное понимается как идеальная форма, низкое — как физически уродливая форма. Это лицо выпадает из общего благообразия лиц остальных апостолов, и жест его, схватывающий кошелек со сребрениками, выпадает из драматических движений других апостолов.

Рисунки — наброски Леонардо да Винчи — дают пример комического жанра классического стиля. Недопустимые в «высоких» картинах, предназначенных для гостиных и храмов, Леонардо да Винчи собирает эти карикатурные маски в записных книжках. Преувеличенные нарушения пропорций, невероятно утрированные черты, ставшие сущностью человека: огромный изогнутый нос, поглощающий все лицо, делающий человека хищной настоженной птицей, непомерно выпяченная нижняя челюсть, придающая человеку тупое высокомерное выражение, — являются основой этих рисунков.

Все эти портреты — попытки характеризовать одной физиологической чертой человека, вместо живой мимики, довести биологические свойства до таких пределов, когда они олицетворяют характер. Отсюда и классические взгляды, продолжающие тотемистические взгляды о сходстве, родстве человека и животных. Биологическая форма, замкнутая в себе, вне поведения, вне движения и выражения, вне социальной среды, является портретом. Таковы каноны физиономистики классической живописи. Лебрен, глава французской академии, пишет:

«... Медведь — дик, свиреп и страшен; он и жесток. Таким образом внешняя форма характеризует природу всякого животного, и физиономисты говорят, что если человек имеет какую-либо часть тела, сходную с животными, то следует из этого заключать о наклонности человека. Это и называется физиономистикой» (Лебрэн, *Учение о страстях*²¹; цит. по Charles Blanc, *Histoire de Peinture*. Lebrun, стр. 10).

По такому принципу Леонардо да Винчи выписывает и строит свои звероподобные маски. Так, дав наиболее передовые прогрессивные тенденции классицизма, включив изучение природы и математические, рационалистические элементы в свое искусство, Леонардо да Винчи сохранил понимание живописи как фиксации объемных форм, видимых поверхностей, планов, сводимых к неизменным типическим идеям. Живопись должна фиксировать непреходное в преходящем, потому что она сама — искусство неизменного и вечного. Живопись утверждается как искусство идеалистическое и созерцательное. Наука, взятая у механистического, метафизического материализма, сделалась служанкой метафизического идеализма.

Академизм в России

Классицизм, революционный в борьбе против феодального иератического искусства и защите чувственной телесности и красоты мира, стал орудием реакции в борьбе дворянства с буржуазной общественностью и реалистическим искусством. Мастерские живописи становятся государственными институтами, официальными школами, воспитывающими кадры художников для дворцов, храмов, художников мифологических и религиозных тем. Официально насаждаемый сверху в канонах и догмах, классицизм охранял высокое искусство от утилитарных и повседневных целей и этим боролся против публицистики и политических идей в искусстве. Но, борясь и отстаивая классическую эстетику, академизм менялся вместе с дворянской идеологией и, несмотря на строгие и точные каноны идеальных пропорций и геометрических композиций, классицизм принимает то барочные, то рококовые элементы, подчиняя их, впрочем, своим принципам. Но всюду, рядом с идейным, бытовым реализмом, он оказывается реакционным.

В России, где разложение феодализма началось в XVII веке и выразилось в борьбе среднего дворянства, опирающегося на купечество и промышленников, против бояр, уже в XVIII веке мы имеем организованное бюрократическое государство. Переход от феодальной, атрибутивной иконографической живописи к эстетизированным аристократическим образам был не более револю-

ционным скачком, чем на Западе. Между иконами Рублева и Егорова не большой разрыв, чем между Чимабуэ и Рафаэлем. Чувственная красота, идеальное юное тело мужчины и женщины и в России являются основой образа; божественные пропорции оттесняют местное специфическое и национальное. Атрибутивная икона осталась у крестьян с их патриархальным феодальным укладом. Дворянство эстетизировало и эротизировало религию. В иконе обнаруживаются исправленные, облагороженные черты русских дворянок, славянские черты, выравненные по античным образцам. В иконах требовалась большая идеализация, чем в портретах, где широко рекомендуется исправление натуры.

«Все те недостатки, без которых познаются осанка и сложение людей, должны быть поправляемы в портретах женщин и молодых людей; например, нос кривоватый можно поправить, грудь гораздо сухую, плечи слишком высокие также можно приноравливать к требуемой хорошей осанке» (А. Иванов, *Понятие о современном живописце*)²².

Чем выше социальное положение изображаемого, тем идеальнее делаются его черты, тем сильнее наделяется портрет атрибутами, и чем ниже — тем реалистичнее, ближе к индивидуальности лицо. Так, *Портрет Екатерины* Левицкого дан в компромиссе атрибутивного и эстетически идеального. Телесный портрет в трехмерном пространстве представляет собой, однако, комплекс материализованных атрибутов, лишаящих его индивидуального бытия. Это такой же переход от атрибутивной живописи к чувственно-созерцательной, как оды Державина — переход от культовых песнопений к классической лирике.

Виденье я узрел чудесно:
Сошла со облаков жена.
Сошла и жрицей очутилась
Или богиней предо мной.
Одежда белая струилась
На ней серебряной волной,
Градская на главе корона.
Сиял при персях пояс злат;
Из черноогненна виссона,
Подобный радуге наряд
С плеча десного полосую
Спадал на левую бедру.
Простертой на алтарь рукою,
На жертвенном она жару,
Сжигая маки благовонны,

Служила вышню божеству.
Орел полунощный огромный
Сопутник молний торжеству,
Геройский провозвестник славы,
Сидя пред ней на груди книг,
Священны блюл ее уставы,
Потухший гром в руках своих
И лавр с оливными ветвями
Держал, как будто бы уснув²³.

В оде, довольно верно описывающей портрет Екатерины, сделанный Левицким, как в самой картине дан перечень атрибутов царицы, покровительницы наук, искусств и торговли, но не личности, живой носительницы этих атрибутов. Лицо женщины стало лицом богини или жрицы. Но живая изобразительность атрибутов и телесных форм говорит о чувственном наблюдении натуры.

Приближенные царицы получают уже более индивидуальные черты. Атрибуты имеют характер реального придворного костюма, орденов, лент, знаков отличия. Поза остается парадной: высокомерный поворот головы, взгляд сверху вниз, но формы лица и тела приближаются к натуре. Таков поколенный *Портрет Ланского*, фаворита Екатерины. В красном артиллерийском мундире, с голубой лентой и звездой, он повернут в три четверти; левой рукой он опирается на постамент с бюстом Екатерины, правой — на фельдмаршальский жезл. Тонкое, женственное лицо смотрит мягко с чуть заметной аристократической улыбкой, более откровенно играющей на лице Екатерины. Широкая драпировка, приоткрывающая колонну, и даль придают портрету парадную торжественность.

Более реалистичны портреты, не имеющие атрибутов, чинов и свободные от парадной этикетной позы. Таков портрет философа-говорюна — «брехуна» Дидро. Удалены драпировки и пышный фон. Тщательно моделированы объемы крупного лица в их неправильностях и своеобразии — высокий лоб, большие угловатые уши, полные губы, шея в складках; дано все устойчивое, формально-типическое этого лица, но ничего из живой жизни его внутреннего содержания у этого темпераментного, одухотворенного человека.

«Я имею на день сто различных физиономий; в зависимости от того, чем я одушевлен, я бываю ясен, печален, мечтателен, нежен, страстен, возбужден. У меня большой лоб, очень живые глаза, крупные черты, характерная голова античного оратора. Я имею внешность, которая обманывает художника; потому ли что множество вещей слиты воедино, потому ли что душевные движения прорываются слишком бурно и выражаются на моем лице, но глаз художника видит меня каждый момент другим.

и его задача оказывается много труднее, чем он предполагал» (Diderot, *Oeuvres choisies*, t. II, p. 407)²⁴.

Поучительно сопоставить портрет Левицкого с портретом Фрагонара. Если Фрагонар стремится множеством поворотов и движений, неуравновешенной, как бы мгновенно застигнутой позой, живописностью трактовки лица и костюма характеризовать психическую подвижность и умную живость лица Дидро, то Левицкий ограничивается только лаконичной передачей существенного в телесных формах, контурах, объемах, игнорируя мгновенность и изменчивость лица.

Тонко передавая тона материй, стремясь к целостной колористической гамме, Левицкий не нарушает, однако, локальных принципов, не знает живописной лепки форм; он моделирует объемы независимо от их материального состава. Самый реализм у Левицкого понимается как передача телесного сходства без профессиональной, житейской, характеристики. Отсюда — при всей внешней правдивости — отсутствие бытового портрета, бытовых черт, мимики, жеста.

Самый реализм и отсутствие атрибутов являются показателями невысокого положения лица, в котором можно выявить индивидуальное, частное. Это индивидуальное является телесной формой, а не психологическим моментом, мгновенным выражением внутреннего движения и не бытовым моментом сословного лица. Но портрет, даже включая человека в государственное бытие, делая его лицом истории и трагедии, остается из-за своей привязанности к эмпирической индивидуальности низшим жанром искусства.

Высокими жанрами являются исторические композиции, т. е. сцены трагедий, мифологические, и сцены духовных драм, библейские. В этих сюжетах Академия художеств закрепляет живопись как идеальную речь, как средство изображения вечных, сверхиндивидуальных идей. Академия является агитпропом дворянской монархии в борьбе за ее господство над капиталистическими отношениями. Бесконечные полотна на греческие и римские, библейские, исторические и мифологические темы академики разрабатывают на всем протяжении господства дворянства. Революционный в борьбе с феодально-боярской иконографией, академизм с первых шагов становится опорой реакционной эстетической идеологии. Даже самые передовые академики работают по основным принципам классицизма, замкнутых статических форм, геометрического, статического пространства.

Таков, например, Брюллов. Самая значительная его картина *Последний день Помпеи* может быть примером господства классического канона над частными реформистскими тенденциями, ис-

ходящими от романтизма. Сама тема — конкретно историческая (гибель города от извержения Везувия), но античная; катастрофа, но с греко-римской архитектурой и статуями. Замкнутое статическое понимание фигур, отсутствие единого движения и действия, событие как комплекс самостоятельных атрибутивных элементов, как сумма фигур, идеально позирующих в различных аффектах ужаса, печали, страдания, — таков метод построения. Тема не развертывается, а дедуцируется, детализируется на ряд элементов, совокупность которых должна дать представление о гибели римского городка.

Лица и тела — идеальных пропорций; красивость, округлость форм тела не нарушены, не искажены болью, судорогой и гримасой. Камни висят в воздухе — и ни одного ушибленного, раненого или загрязненного лица. Даже у умершей, лежащей посередине, на переднем плане, лицо и грудь чисты и ясно-спокойны. Складки плащей округлы и плавны, группы симметрически расположены по обеим сторонам картины и уложены в правильные треугольники. Жесты протянутых рук, согнутых тел подчинены геометрической правильности. Каждая группа — независимая, самостоятельная часть сцены и может быть перенесена на другую классическую картину драматического сюжета (*Инеса де Кастро* и является одной из таких фигур). Свет дан телесно и предметно и лежит в воздухе отдельными, не смешивающимися зонами; костюмы и тела сохраняют локальный цвет. Синий плащ в красном свете остался синим, белый — белым; нет динамики света, есть краски локальных цветов, замкнутых в себе. Свет и тени равномерными контрастами уравнивают друг друга. В мутном воздухе все контуры отчетливо видны; картина пластична, но не живописна, многоцветна, — но лишена тонов. Зеленая молния среди огня лежит зеленой полоской.

Гоголь, со своей классической эстетикой, высоко расценивает картину Брюллова за то, что в ней лирика усилена до патетики, но сохранена красивость форм:

«Брюллов — первый из живописцев, у которого пластика достигла верховного совершенства[...] Его фигуры прекрасны при всем ужасе своего положения. Они заглушают его своей красотой. У него не так, как у Микеланджело, у которого тело только служило для того, чтобы показать одну силу души, ее страдания, ее вопль, ее грозные явления, у которого пластика погибала, контуры человека приобретали исполинские размеры, потому что служили одеждой мыслей, эмблемой, у которого являлся не человек, а только его страсти. Напротив того, у Брюллова является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы. Страсти, чувства, верные, огненные выражаются на таком пре-

красном облике, в таком прекрасном человеке, что наслаждаешься до упоения. Когда я глядел в третий, четвертый раз, мне казалось, что скульптура, — та скульптура, которая была постигнута в таком классическом совершенстве древними, — что скульптура эта перешла наконец в живопись и сверх того проникнулась какой-то тайной музыкой» (Гоголь, *Последний день Помпеи*, Соч. под ред. Тихонравова, т. X, стр. 2)²⁵.

Подчиняя конкретную историческую тему, действие и движение метафизическому идеализму, *Последний день Помпеи* является кульминационным произведением академического искусства. Дальнейшее движение по этому пути могло разрушить академические каноны, и все последующие картины, верные академическим традициям, только повторяют и варьируют реформистские устремления Брюллова.

Музыка

Основным жанром феодальной аристократии эпохи разложения феодализма является не культовая музыка, а опера, которая становится заместительницей литургии, исполняется по случаю дворцовых торжеств как необходимый элемент королевских празднеств. Придворная опера является таким же обрядовым зрелищно-музыкальным действием, как месса, но включает запрещенные в церкви эротические темы. Героико-любовная мифологическая тематика в основе имеет те же религиозные сюжеты. Так, популярный сюжет первых опер, *Эвридика*, с темой похищения героини в царство смерти и спасения ее героем Орфеем (Христом), есть сюжет мессы — смерти и воскресения. Но здесь же очевидно, насколько лирико-любковые темы оттесняют феодально-религиозные.

Вместе с этим опера закрепляет этикет двора и нормы аристократического поведения. Здесь сольное пение и песенно-танцевальные номера составляют существенную часть оперы-зрелища. В них и закрепляется гармоническая музыка с ее вертикальными аккордами, акцентирующими сильные части такта сольного пения и танца. И так же, как для церкви основным инструментом был орган, являющийся оклавиренным духовым инструментом, так здесь главным инструментом является клавесин — оклавиренная лютня, которая сопровождала любовные песни и танцы. К ней примыкает группа струнных, смычковых, образующих обычный оперный ансамбль. Медь, с ее семантикой феодальной героини, сохранилась только для героев и королей, их появлений и побед, для характеристики их мощи, их сокрушительной силы (то есть так же, как в культовых служениях акты божества излагаются тру-

бами; например в Реквиеме — *tuba mirum* возвещает начало страшного суда).

Музыка и пение стремятся передать не абстрактно-общинное отношение к богу, но — вслед за литературой — переживания и страсти индивидуального героя. Реальные интонации, колеблясь между парадной трагической декламацией для парадных монологов и лирической интонацией для любовных чувств, укладываются в типические обобщенные формы акустического благозвучия. Это же отношение к музыке как к чувственному акустическому средству позволило расширить инструментальное сопровождение танцевальных и песенных частей оперы и превратить такое расширенное введение, вступление к опере (увертюру) в самостоятельное песенно-танцевальное целое, в симфонию. Вместе с тем и в опере, и в симфонии тонально-гармонический принцип оттесняет полифонический.

Полифоническая музыка аристократических капелл уже знает гармоническое сочетание голосов, тонально-гармоническое строение мелодии, так как акустическое, акустико-созерцательное отношение к музыке здесь оттесняет действенное, обрядовое, голосовое значение. Но последовательное проведение тонально-гармонического принципа есть отрицание полифонии, с ее рядами независимых голосов, есть утверждение единого звукового пространства как развернутой системы тех призывов, которые заложены в основном ведущем тоне. Сама главная мелодия перестает быть развертывающимся движением, а становится последовательностью тонов, т. е. рядом сменяющих друг друга в последовательности точек. Здесь в статическом понимании звука классицизм получил возможность подчинить музыку математическим законам акустики, как живопись — геометрии. Музыка абстрагировала звук от непосредственной связи с телесным движением и голосовую интонацию подчинила благозвучию движения консонирующих интервалов. Подчинение реального идеальному и заключается в подведении ритмического и мелодического движения под математические и акустические законы. Ухо, как глаз, является независимым организатором звуковых раздражений и строит звуковой материал по физическим законам, отрывая их от практического значения. Но само выделение уха из общей системы телесных движений и подчинение ему звука есть результат эстетического отношения к миру. Звук в окружении обертонов и унтертонов, в трехмерном звуковом пространстве, лишенном динамики, стал статическим.

Ритм и мелодия, очищенные от местных и индивидуальных колебаний, образующих голосовую мимику, укладываются в идеальные средние движения, в упорядоченные смены равномерных

единиц движения. Несимметричность построения, отсутствие одинаковых повторяющихся ритмических единиц сообщают волнующую неровность музыке, построенной на речевой интонации. Здесь она заменяется строго-размеренными четными повторениями, равными единицами движения, происходящими от деления длины звука на две, четыре, восемь, шестнадцать, тридцать две доли. Группы объединяются в симметрические равномерные такты: $2/4$, $3/4$, $6/8$. Слишком стремительные, как и слишком тягучие, ритмы выбрасываются как неэстетичные. Слово, как и голос, подчинилось акустически построенной мелодии. Танцевальная музыка вместе с танцами приобретает характер сдержанных, грациозных, ритмических фигур. Исключая резкие мимические движения, эта музыка исключает и резкие голосовые движения: мелодия не знает больших интервалов, скачкообразных ходов, свойственных народной песне. Мелодия, сохраняя линейный характер, из голосовой мимики превращается в мелодию законченную, замкнутую как контур идеального рисунка, мелодию консонирующих звуков, чистых, красивых звукосочетаний общелирического психологического смысла.

Между культовым действием (мистерией и моралитетом) и комическим площадным балаганным представлением аристократия выдвигает серьезную оперу, для которой она берет, как для картин, античные драмы или сюжеты. Музыка становится служением королю или аристократии, имеет более декламационный, парадный или лирический, мелодический, салонный характер. Сольное пение здесь оттесняет хоры; опера становится концертом одетых под античность певцов, исполняющих свои арии на фоне античных декораций. Голос стал, как инструмент, средством передачи красивых лирико-мелодических звукосочетаний; композитор берет ритмико-мелодический рисунок основных чувств и их голосового выражения, но отбрасывает характерное и укладывает их в идеальные тонально-гармонические формы, возводит единичное к типическому. Беря чувственное содержание звука, он отбрасывает эмпирическую интонацию, делает ее, а также тембр и динамику, подчиненными элементами ритмико-тонического строя музыки. Музыка утрачивает свою вещественность, материальность (тембр), становится фонотоническим движением; музыка укладывает динамику — силу развертывания, становления — в определенные и законченные лирические и лирико-драматические эмоции, замыкается в архитектурную форму. Отсюда стала возможной абсолютная симфоническая музыка, выделенная из оперы, ее вступления — увертюра и танцы, инструментально разработанные арии.

Теория музыки строится на абстрактных акустических законах, как живопись — на абстрактных пропорциях видимых форм. Че-

ловеческий голос становится звуковым инструментом, но как в живописи берутся идеальная юность и женственность по преимуществу, так и голос предпочитается женский, высокий (такие партии поручались кастратам). Низкие голоса допускаются только как комические. Музыка дворцовых зал, салонов, закрытых помещений отбирает из инструментов струнные и деревянные духовые, оттесняя медь и ударные. Усиленно культивируются смычковые, струнные, тихая и нежная звучность которых всего более соответствует закрытым залам.

Музыка звукозерцания, самодовлеющей игры звуковыми формами разрабатывает гармонию как систему консонансов, благозвучий (терция, квинта, трезвучия), дающих физическое впечатление уравновешенности и покоя. Гармония — только фон, идеально построенный, но строго следующий за основной мелодией. Гармония, как перспектива в живописи, имеет характер идеального значения самостоятельно движущейся формы. Одноголосное пение получает звуковую глубину. Контрапунктическое многоголосие феодального хора, подобное многотемности бесперспективной живописи, где фигуры стоят рядом на плоскости, но не подчинены друг другу, заменяется централизованной гомофонией.

Музыка, как и живопись, получила трехмерность архитектурного порядка строго согласованных, подчиненных одному центру частей. Единство плана и ясность членения выдвигают тональность как обязательное движение в одном звукоряде. Музыкальная форма (сонаты, квартеты, симфонии) носит в целом строго конструктивный характер ясно расчлененных частей и соединений их между собою, как и отдельных мелодий внутри части, не по внутренней психологической связи, а по принципу внешней пропорциональности.

Моцарт

К середине XVIII века в борьбе между капитализмом и феодализмом складываются основные абсолютные монархии Европы. Если не везде достигнута централизация и национальное объединение, то везде имеются королевские резиденции, центры дворянской государственности, которые борются против вотчинных, по существу натурально-хозяйственных, феодалов, покровительствуют городам и их торговле и промышленности — поскольку это выгодно абсолютной власти. Королевские резиденции становятся центрами дворянской культуры и идеалистической линии гуманизма и эстетизма. Маленькие дворы подражают большим, дворянство вырабатывает везде одинаковые, внеместные, вненациональные, универсальные, космополитические формы искусства.

Финансовая и ростовщическая буржуазия, буржуазная аристократия, заинтересованная в поддержке абсолютной бюрократической монархии, блокируется с дворянством, культивирует в своих салонах и концертных залах классическое искусство аристократии. Но классицизм здесь имеет не парадный героико-напыщенный характер, а идеально-лирический, чувственно-пасторальный. От феодального служения королю искусство, сохраняя основной идеалистический характер, делает ударение на служении красоте, эстетизму вообще.

Этот эстетический космополитизм, эту идеальную чувственность и дал Моцарт, родившийся в Австрии, которая в это время окончательно стала на путь централизованной бюрократической монархии. И Моцарт уже не ограничивается феодальным служением у зальцбургского епископа: он странствует по всем резиденциям Европы, дает свои концерты и оперы при княжеских дворах, замках, в салонах, концертных залах Вены, Парижа, Рима, Берлина и т. д.

Его оперы не имеют парадной торжественности и зрелищности придворных представлений, не имеют и героики и пафоса буржуазных музыкальных драм. Между высокой исторической оперой и бытовой комической он намечает лирическую, лирико-драматическую и лирико-комическую оперы, где развлекательные темы любовных игр и жанровых сцен возвышаются до серьезных типических душевных движений. Это же определяет содержание всей его инструментальной и вокальной музыки.

Моцарта сравнивают с Рафаэлем по кристальной чистоте и гармонической ясности форм, по его светлому лиризму. Произведения Моцарта так же соответствуют искусству звукосозерцания, как рафаэлевские картины — зрительному созерцанию. Их произведения — искусство рафинированной чувственности, и в этом — кажущаяся их беззаботность, ясность и лиризм. Здесь нет не только следов тяжелых забот и страданий, но и тяжелых психологических переживаний, нет и самодовлеющей звуковой игры; музыкальные фразы Моцарта — всегда резвые, лирические фразы. Как Рафаэль в живописи, Моцарт остается высшим достижением музыкального стиля в ряду тех, кто тяготеет к статико-идеалистическому стилю. Моцарт не знает порывистых движений судорожных взлетов и катастрофических падений, у него нет нарастаний без уравновешивающих кадансов. Именно у Моцарта музыка — звуковая архитектура классического стиля: ритмика чрезвычайно отчетливая, строго расчлененная на метрические такты. Преобладает среднее движение, т. е. общетипическое, без индивидуальных уклонений. Паузы — немые, не перерывы, перебои и затишья в движении звуков, но средства ритмического членения, завершение мелодиче-

ской линии. Ритм — средство выражения, связывающее динамику звуков с движением тела и переживаний — упорядочен и размерен; ритм — извне и заранее данный конструктивный план звукового движения. Подобно классическому танцу, которому аккомпанирует этот ритм, он не следует свободным и случайным импульсам к движению, но выполняет заранее данные и размеренные движения правильного и красивого. Это — или идеальные ритмы, ставшие метрическими тактами, или симметрически построенные движения, создающие своей равномерностью, повторностью впечатление завершенности и покоя.

Как при лирических настроениях мы имеем симметрическое положение мускулов, равновесие элементов тела, успокоенность, так и моцартовская мелодика, уравнивающая подъемы падениями, дает равномерное движение настроения. Чувства без трагической воли, беспорывное созерцание, любовная грусть — вот содержание музыки Моцарта, это — идеальный компромисс акустических форм с лирическим движением.

«Моцарт бесконечно мелодичен. Все у него поет; темы его сонаты — настоящие арии. Мелодичность Моцарта не только красивая, но в ней начинают проявляться различные настроения» (Рубинштейн, *Музыка и ее представители*)²⁶.

Эта борьба формальной гармонической правильности и выразительности, борьба, в которой выразительность и драматизм все больше оттесняют красоту, и образует путь Моцарта. Но, как у Рафаэля, это настроение выразительности, динамических и интонационных элементов не разрушает акустико-мелодических норм, драматизм не оправдывает неблагозвучия. Фразы строятся из симметрически расположенных тем, отвечающих друг другу. Мелодия не обрывается на полпути, возвращается к исходному тону, очертив правильную кривую. Ария строится по принципу красивой звучности, акустической привлекательности, подчиняющей себе интонационную выразительность. Отсюда преобладание мелодий над текстом. Слова повторяются, растягиваются в зависимости от мелодического рисунка. Текст в этой музыке вообще играет второстепенную роль, но чувственно понимаемый голос — основа музыки. Вокальная музыка подчиняет себе инструментальную; отсюда небольшой диапазон последней и преобладание в ней среднего регистра человеческого голоса. Отдельные мелодические темы имеют только внешнюю связь, соединены кадансами, пассажами, гаммами, которыми аккомпаниатор заполняет перерывы в пении. Таким же образом трели, группето и другие украшения завершают чисто мелодические ходы. Вокальная

музыка не допускает сложных ритмических фигур, вокальная музыка более ограничена в средствах, и подчинение инструментальной музыки вокальной связывает ее технические возможности. Эстетический вкус, ища красивых звуков лирической созерцательности, не нуждался в быстрых ходах и широком диапазоне движений. Самые инструменты культивируются как источники красивого звукового материала. Отсюда доминирующая культура певучих инструментов над ритмическими, преобладание у Моцарта произведений для голоса и для смычковых инструментов над фортепианными: клавесин не дает певучести, мелодичности, хотя дает гармонию и ритм.

Сонаты Моцарта носят характер арий, соединенных кадансами; симфонии имеют характер сонат и не только включают в себя арии, но имеют такой певучий, плавный характер, что инструменты могут быть заменены человеческими голосами. Форма музыкального произведения в целом имеет характер не динамический, а конструктивный: главная тема, побочная тема, разработка и снова первые две темы. Темы следуют друг за другом, как в здании с симметрическим расположением колонн. В основе оркестра лежит квартет. Тембровые сочетания инструментов подчинены гармонии: колорит имеет второстепенное значение. Характер звучащего материала отступает перед идеальной гармонией чистых звуков. Крайности тембров, как и высоты и ритма, сведены к идеальной середине благозвучных сочетаний. Благодаря этой сдержанной выразительности ритмических, мелодических и гармонических форм музыка носит характер спокойного лиризма и лирического драматизма: это — музыка движущихся звучащих форм, служащих лирической выразительности.

Симфония Моцарта — ряд лирических и лирико-драматических музыкальных тем, ряд эмоций — от хрупкой элегии до напряженной страсти, но каждая тема имеет законченный, цельный мелодический характер. В симфониях Моцарта есть танцевальная часть — менуэт, который дополняет песенно-мелодическую. Но подобно тому как для танцевальных ритмов берется певучая мелодия, так для кантилен берется танцевальный ритм. Отсюда бодрость и сила песенных частей и лиризм танцевальных. Содержательность и многообразие Моцарта в том, что в своих музыкальных темах он исходит от реального движения голоса, реальной голосовой интонации, но, опуская в ней все частное, эмпирическое, подчиняя акустической правильности, типизирует и идеализирует реальные чувства. Но именно это внимание к живой интонации, к выразительности динамизирует музыку, делает силу звука существенным элементом рядом с тоном и ритмом, приближает Моцарта к романтизму (например, в *симфонии до-мажор — Юпитер*).

Музыка, дававшая идеальные лирические состояния, смогла дать идеальные музыкальные портреты как комплексы лирических состояний. У Моцарта в операх мы имеем такие типические лирические характеры, основным содержанием которых являются любовь, любовные переживания. Музыкальный портрет не знает взрывов страстей и эмоций, не знает движения.

«Страсти никогда до отвращения не должны быть выражены, и музыка даже в потрясающих сценах никогда не должна оскорблять слух, но, наоборот, услаждать; следовательно, музыка должна остаться...» (Моцарт. *Письма*, 26 сент. 1781 г.)²⁷.

Отсюда в операх резкое преобладание музыки над словом.

«В опере поэзия непременно должна быть послушной дочерью музыки» (Там же, 13 окт. 1781 г.).

Дуэты, трио, квартеты, в которых слово пропадает, — необходимые элементы оперы.

Опера состоит из ряда законченных номеров, арий, дуэтов, ансамблей, каждый из которых самостоятельная часть, грань целого, а не момент развития. Оперы Моцарта — не парадные дворцовые зрелища, а салонные любовные сцены и интриги. Отсюда их сенсуалистический, жизнерадостный, но не фарсовый характер.

Моцарт поднял комическую оперу, оперу-буфф, с ее грубыми фарсовыми положениями, сухим речитативом, на высоту идеальной музыки, внес мелодическое движение в разговорные интонации, но вместе с тем сменил парадную декламацию лирической мелодической арией. Историко-героический, комический герои становятся второстепенными лицами.

В музыке благородное лирическое движение дается тенором или сопрано в благозвучном и размеренном интонационном движении. Низкие голоса, басы в суетливых, неровных, — то чрезмерно медленных, то скороговоркой движущихся — прыжках голоса дают неуклюжую голосовую жестикуляцию простонародных типов. *Basso parlante* есть стоячая вокальная маска комического героя. Таковы комические типы оперы-буфф.

Музыка дает идеальное движение действия, идеальные обрисовки страстей, стремясь звуко созерцанием дополнить зрелище. Не характер драматических положений, не переживания действующих лиц, при разных ситуациях, но общие черты, уложенные в мелодическую форму, составляют музыкальную характеристику. Общие типы в идеальных проявлениях изображены ритмико-мелодическими фигурами. Действующее лицо — не психологиче-

ская единица, но вокальная, окрашенная разными лирическими элементами. Только внеаристократическое, экзотическое или народное, как и в живописи, располагает большей свободой движений, менее подчинено мере и условной форме. Темы опер Моцарта — любовно-лирические. В либретто отбираются и выдвигаются, часто вопреки тексту, любовные моменты, дающие простор для общелирических музыкальных номеров. Так, из *Свадьбы Фигаро* Бомарше, острой пародии энергичного буржуа на бездельную и ловеласную феодальную аристократию, взяты любовные похождения и ситуации графа, его жены, ее пажа Керубино, Фигаро и его невесты и совершенно опущены социально-сатирические элементы.

Зато текст сливается с оперой там, где его тема — проявление страсти нежной. Таков *Дон Жуан*, где каждое лицо — не личность, но лирический любовный тип. В одиночку, парами, трио, квартетами дают они любовь — чувственную, обольстительную, дерзкую (Дон Жуан), любовь легкомысленную (Церлина), любовь меланхолическую (Донна Анна). В опере нет драматического развития действия, нет развития характеров и даже любви (любовные арии Перлины, обращенные к Мазетто и вслед, без перехода, такие же искренние — к Дон Жуану). Сцены сменяются из соображений скорее музыкальных, чем сценических. Арии — самостоятельные музыкальные номера, имеющие концертный характер, с виртуозными руладами и фиоритурами, как эффектная поза вместо выразительного движения. Отдельные арии часто связываются пояснительным сухим речитативом. Лирические места симметрически сменяются комическими (сцены с Лепорелло и Мазетто). Вставлены хореографические номера по требованию зрелища, а не внутреннего хода действия (менуэт, контрданс — аристократические танцы, чуждые андалузским поселянам). Лирико-акустическая красота стоит на переднем плане и в оркестре, заслоня выразительные и реальные моменты.

Как бы высоко ни поднималась лирическая выразительность музыки Моцарта, она не выходит за пределы акустической красоты ради интонационной выразительности. Оборванных, незаконченных мелодий, недоговоренных фраз, интонационных возгласов Моцарт не знает. Тема выступает акустически целой, обязательно имея отвечающие, акустически округляющие ее мотивы. Обрывки фраз, ракурсы в музыке ему чужды и непонятны. Его драматизм никогда не переходит в трагизм.

Культовая музыка, с ее контрапунктическим полифонизмом, стоит у него на заднем плане и подчиняется лирико-акустическим движениям арии и менуэта. Таков *Реквием*, где вместо катастроф страшного суда, гибели и воскресения даются лирические молит-

вы, восхваления и элегические жалобы. Рядом с церковными многоголосными напевами — оперная инструментальная и вокальная музыка.

Стоит сопоставить этот реквием с берлиозовским или с мессой Бетховена, чтобы убедиться, насколько Моцарт стремится к музыкальному описанию, изложению объективного действия, а не субъективных переживаний, трагической борьбы воли, ужаса, ликования, гибели и воскресения целого человечества. Моцарту чужды титаническая борьба, мужественное страдание, грандиозность гибели и возрождения мира, которую давали романтики.

Внутреннее противоречие между акустической красотостью, драматической выразительностью и содержательностью толкало Моцарта от салонных аристократических норм в сторону драматизма.

«Умереть, когда мне начала улыбаться спокойная жизнь; оставить искусство в тот момент, когда, перестав быть рабом моды, игрушкой спекуляторов, я мог бы свободно писать, что мне подсказывало сердце» (У л ы б ы ш е в, *Новая биография Моцарта*, т. I, стр. 166)²⁸.

Путь Моцарта остался, однако, классическим — лирическая красота подчинила себе драматизм.

Литература

Литература феодального общества еще связана с действием, богослужебной драмой, военной песней. В построениях фраз она идет за ритмом живой обстановки, жеста, мимики или песни. Устные фразы всегда коротки и нанизываются одна на другую в последовательном ряду равноценных смыслов. Письменность здесь существует в культе как запись преданий предков и механически фиксирует планиметрическое повествование: ряд событий, как ряд фраз, связан простой последовательностью. Феодальная аристократия эпохи разложения феодализма, во многом связанная с монументальным стилем как высшей социальной формой феодального общества, берет устные и письменные литературные формы и вносит в них упорядоченность, идеальные конструкции красивой речи, какие внесла во все искусства. Вместо богослужебных драм, связывающих власть богов с властью сюзеренов над жизнью и смертью, выдвигается трагедия с героями, носителями рока, судеб истории; вместо феодализованных космических сил — телесные, чувствующие человеческие индивиды, носители страстей и идей — высоких страстей и исторических идей; вместо военных песен и поэм о битвах — поэмы государственных дел

и любви, которая, как начало абстрактного чувственного человека, все больше теснит военную доблесть.

Поэзия богов и их небесных жилищ становится поэзией реального видимого неба, его светил и лазури, восходов и закатов; поэзия воскресающей и умирающей природы становится поэзией природы, чувственно созерцаемых пейзажей весен и осеней, времен года вообще; поэзия оплодотворения и рождения — поэзией любви, эротических влечений. Освобожденный от сверхчувственных символов и духов, эстетизированный мир и человек становятся основой литературы, но в сюжетах, образах-метафорах действуют как подчиненные феодальной силе культовые пережитки. Само слово из элемента магического, культового действия становится объектом чувственного созерцания.

Слово получает ограниченный, замкнутый характер, как и представления, которые оно обозначает. Предложение — это последовательная смена определенных законченных слов, а не развертывание мысли, для которой условны границы слов, для которой слово только момент движения. Отсюда возможность архитектурных формальных норм построения речи. Грамматика и риторика сводят множество оборотов и сочетаний к немногим и типичным, создают сложные предложения как конструкцию главных подчиненных фраз, периоды со строгим центром и рядом под- и соподчиненных предложений, равномерно удаленных от центра. Импровизация заменяется строгой сочиненностью, завершенностью замкнутых в себе фраз. Предложения с ровными кадансами, с равномерным членением частей вокруг центральных слов, имеют конструктивный, а не текучий характер развернутой во времени фразы. В поэзии чувственное значение речи, тембро-акустические элементы слова, выдвигаются на передний план, и в ритмике, и в инструментовке подчиняются тем же требованиям идеальной красоты, равномерности и упорядоченности, что и музыка и живопись. Ударения строго и равномерно чередуются, создавая метрическое движение, подчиняющее себе живой процесс говорения. Идеально размеренная речь — стопа, строка и строфа — делят фразу на симметрические элементы. Словосочетание подчиняется звукосочетанию, но избегает противоречий со смыслом. В народной песне носителем интонационной выразительности является мелодия; здесь — звуки самой речи, речевой материал в его чувственном значении. Отсюда усиленное и сознательное культивирование звуковых повторов, внешних и внутренних рифм, культура речи как звукосозерцания... Рифма как средство метрического членения и фонетической симметрии — обязательный элемент этой поэзии. Идеальная конструкция речи как звучания создала культуру стихотворной

речи. Свободное течение разговорной речи, ее ритм и интонация, зависящие от состояния говорящего, втиснуты в заранее намеченную метрико-интонационную схему. Поэзия — высшая литературная форма этой социальной группы.

Со стороны смысловая литература стремится к наглядной конкретности, к образам созерцания, к зрительным покоящимся формам, окрашенным лиризмом. Из языка удалены слова и фразы простонародные, слова труда и материальных забот, слова резких движений, будничных вещей, но сильно обогащен язык словами чувства, настроения, созерцания и, в особенности, любви. Слова обозначают вещи и состояния, но не процессы и движения. Вещь и состояние даются в кульминационный момент, в расцвете форм и сил, там, где уже кончилось движение вперед и еще нет движения вниз. Только оформленное, завершенное в своей полноте, успокоенное движение чувства и представления образует словесные темы. Отсюда их лаконизм, ясность, полное освещение, отсутствие оттенков, переходов, близких вариаций. Простая детализация темы, вместо развертывания, соподчинение общих и частных представлений создает глубину, трехмерность этой литературы. Фоном являются частные представления главной темы. Слова при своей конкретности и вещественности лишены единичного смысла, момента и места. Это типические, общие представления, ясно очерченные образы, локальные цвета и отчетливые формы вне изменчивости и динамики. Отсюда незначительность эпитета как нюансирующего средства и полновесность слова как существительного и глагола. Метафора дает только зрительный, статический образ, законченный объект сравнения, а не действие. Темы эротики, единственно допущенные от народной поэзии, получают утонченную разработку и наиболее индивидуализированы, так как именно чувство любви дает простор внутренним переживаниям. Лирика — культ пассивных переживаний, уравновешенных чувств, исключая бурные аффекты, трагическое и комическое, культура ровных настроений, спокойных созерцаний внешнего мира и сдержанных реакций на него — составляет основной тон поэзии. Внутренние переживания привлекают внимание, но их глубина так же определена, как задний план классической картины, — ясные линии лирических движений. Типизированные чувства резкими контурами очерчивают внутренний мир. Отсюда — портреты более типичны, чем индивидуальны, — сложены из общих представлений: портреты людей в статике, вне развития движения отдельных моментов. Внешний, зрительный облик — существеннейший прием характеристики. Портреты и характеры всегда в полной силе и развитии, а не в зародышевом состоянии или в форме смутных переживаний.

Не подчиняясь иерархии, рангам, они подчинены идеальным нормам аристократического поведения. Их внешность, их поступки и действия, как и речевое поведение (монологи), подчинены аристократическому *comme il faut*, т. е. тому же классицизму. Так, освободившись от атрибутивизма, литература остается во власти идеалистических норм мышления.

Пейзажи природы, пасторальные, идиллические, даются не как место действия, но как лирическое созерцание: время вообще, время года или дня, осень вообще, весна, лето, утро, вечер в природе вообще (лес, река, холм, луг). Один момент, одно состояние, как центральные для ряда переходных моментов, даются как исчерпывающие описания. Природа — не как объект труда и не место деятельности, а как образ, как зрительное представление.

Так же как портрет является эстетизацией биологической формы, отвлечением от житейских движений и мимики, так и пейзаж является эстетизацией природы, отвлечением от всего местного и практического.

Пушкин

В первой половине XIX века дворянство является господствующим классом в России; дворянская монархия подчиняет себе капиталистическое развитие и подавляет всякие попытки ослабления феодального гнета. Среднее дворянство, борясь против революционных тенденций буржуазии, одновременно стремится смягчить крепостные отношения в деревне, освободить крестьянина для промышленности, сделать его экономически зависимым от помещика. Выражением этой идеологии среднего дворянства в литературе была борьба и против феодальной оды и культов их церковно-славянских тем и языка, и против буржуазной реалистической бытовой литературы. Представителем этой аристократической поэзии является Пушкин.

Пушкин в мировом искусстве стоит рядом с Моцартом и Рафаэлем. Для русской литературы его произведения — такая же вершинная точка классического стиля, как Моцарт в музыке и Рафаэль в живописи. Стихотворения и поэмы Пушкина являются выражением метафизического идеализма, идеалистической организацией разговорной речи.

Он уже не знает ни духовных стихов, ни од, ни парадных трагедий. Он широко включает эмпирические элементы социальной жизни, личных переживаний в свою поэзию, но никогда не спускается до бытоописания, до объективистической фиксации эмпирических наблюдений, а возводит их в типические, надличные категории жизни и чувства. Уходя от литературы двора и культа, он

выдвигает на передний план лирику, в которой реальное движение чувства и идеальные нормы взаимно уравновешены. Его темы — любовь и природа — только состояния, которые он констатирует, дает как созерцание, а не как движение. Отсутствующее движение заменяет тектоничность построения, соподчиненность тематических элементов. Социальные темы — борьба против реакционных вотчинников (*Деревня*) и против буржуазной утилитарности в литературе (*Поэт и чернь*, *Поэт и книгопродавец*) ассимилированы и подчинены абстрактным категориям и идеальным лирическим состояниям. Звучание речи образует с осмыслением согласованное целое. Слово и представление имеют идеальное родовое бытие. Смысловые ударения слов всегда совпадают с ритмическим ударением стиха, а ритмическое членение — с синтаксическим:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Каждая строка — самостоятельная смысловая и ритмико-синтаксическая единица. Там, где строка слишком длинна, чтобы восприниматься как ритмическая единица, она распадается на равные ритмико-смысловые части с не нарушающей метрики паузой-цезурой посредине.

Октябрь уж наступил.		Уж роща отряхает
Последние листы		с нагих своих ветвей.
Дохнул осенний хлад;		дорога промерзает.
Журча еще бежит		за мельницу ручей ²⁹ .

Строка распадается на две половины, из которых каждая — симметрическая часть темы; нарушение, неправильность ударений, несовпадение движения ритма и смысла — *enjambement* — редки, если не применяются с сознательным намерением приблизиться к разговорной речи. Произведение строго расчленено на строфы, строки и стопы, имеющие одинаковое количество метрических единиц. Преобладающий размер — ямб — подчинен своей идеальной схеме; безударные слоги смягчают строгую равномерность, но не нарушают ее. И наиболее квадратный из ямбов — четырехстопный — всего чаще составляет ритмическую строку. Даже при ограниченности тем этот однообразный метр, несмотря на все внутренние ритмические вариации, служит средством архитектоники, строения, а не ритмического движения. Только самый

общий смысл темы поддерживается ритмикой, и в совершенно различных смысловых фразах имеются одинаковые ритмические группы:

Прозрачно небо, звезды блещут...

.....

Пестреют шапки, копыта блещут³⁰

Рифмы, подчеркивающие ритмические движения строки, закрепляют ее как метрическую единицу с равным количеством слогов. Строфа — еще более крупная метрическая единица — благодаря одинаковому количеству строк и одинаковой группировке рифм превращается в архитектурную единицу (четырнадцатистрочные строфы *Евгения Онегина* с приблизительно одинаковой системой рифм).

Таким же, как ритм, конструктивным элементом стиха являются акустическая полновесность и благозвучие; звуковые повторы, инструментовка, последовательность гласных и согласных определяют словесную тему в такой же мере, как смысловое значение слов: «*Роняет лес багряный свой убор*»; «*страдальца душу улаждать*».

Лирическая тема таким образом получает надвременное, надиндивидуальное бытие, укладывается в типические общеобязательные формы, определенные категории чувства. Но по предметности и лаконизму речи они остаются классическими. Конкретность и лаконичность словесных тем проистекает здесь, как и в лирике и поэмах, из того же стремления к идеальной, завершенной четкости, что и в ритмике. И, как там, эта идеальная завершенность выражается в соответствии со всем стилем, в строгом расположении образов и строгом расчленении смыслов, дающих ему успокоенный или статический характер. Центр темы, основной образ, дается сразу, и дальше идет только детализация, разработка основной темы. Тема осени: «*Октябрь уж наступил*». Тема наводнения: «*Над омраченным Петроградом дышал ноябрь осенним хладом*». Тема тоски: «*Я пережил свои желанья*». Не развитие, а детализация, не движение, а построение представляет собой развертывание темы и характера. Лирические темы являются необходимым элементом поэм. В поэмах, где Пушкин излагает свои государственные монархические идеи, идет борьба феодально-дворцовой литературы с салонной лирикой. Так, в поэме *Полтава* он дает борьбу и победу героического самодержавного Петра над изменником-вассалом, мрачным злодеем Мазепой, пытавшимся выйти из-под великодержавной зависимости. Но в основной сюжет исторических дел и битв введена тема несчастной люб-

ви, раздавленной роковым столкновением высокого благородного Петра и низкого, коварного Мазепы.

В романах, где исходным являются не вожди и цари, герои рока и битв, а рядовые дворяне, герои салона и любви, господствует лирика салона и пастораль.

В романах обычны обращения к читателям, бесчисленные лирические отступления личных переживаний и мыслей автора. Пушкин в письменной литературе сохраняет устную традицию, где автор заменяет сцену и ремарки, беседует с читателем, объясняет сюжет, характер положений, излагает свои размышления. В *Онегине* эти отступления дают роману характер иронической, шутливой салонной беседы на любовный сюжет.

В борьбе между поэзией и романом, между героическим феодальным жанром, требующим высокой стихотворной речи, и индивидуалистическим буржуазным романом Пушкин берет салонно-аристократическую линию — идеализованное стихотворное повествование и обобщенные по нормам классического, типизирующего мышления дворянские портреты. К эмпирическим фактам и образам он спускается через нормы должного, аристократически типического. Евгений Онегин — светский молодой человек в полном расцвете. Биография его — стоячие моменты, а не развитие характера. Это не единое лицо, а два — одно рококовое, салонное — в затейливом костюме, с безделушечным будуаром, лицо, знающее досконально «науку страсти нежной», эпитаграммы, альбомные стихи; другое — скучающее, томящееся по дали, романтическое, одевшее внезапно маску хандры и апатии. Рококо и романтизм — две линии распада классицизма — стали идеальными масками одного лица. И тот, и другой — типические образы, лишённые движения. Пушкин берет нормы должного и делает их портретом; борьбу тенденций он даёт механическим раздвоением. Татьяна — тоже собственно две Татьяны: одна — в деревне, романтическая, другая — в городе, великосветская, без переходных моментов. Сюжет не разворачивается, а складывается из отдельных картин, связанных между собою героем или рассказчиком. Даже любовь дана не как движение в нарастании и упадке, а в среднем типическом состоянии сложившегося чувства: любовь с первого взгляда Татьяны к Онегину в первой части, и Онегина к Татьяне — в последней. Но в целом роман — не плоское нанизывание картин и эпизодов, но имеет глубину, задний план, главных и второстепенных действующих лиц, обстановку. Действующие лица оторваны от действия, они статические фигуры, а не динамические волевые линии. Психологизм как процесс, как сложное столкновение влечений, вне поля зрения Пушкина. Он знает внешний характер, готовую мысль, готовое состояние. Характер — простая

сумма статических черт: Татьяна, Ольга, Онегин, Ленский — типичные законченные фигуры, данные на общем фоне. Их разговоры не являются выражением их внутренней жизни, моментами развития психики, а внешним речевым поведением, стоячими свойствами типических портретов.

И предрассудки вековые,
И гроба тайны роковые,
Судьба и жизнь в свою чреду.

Герои сами уже не являются носителями судьбы, рока; они только рассуждают о них:

Племен минувших договоры,
Плоды наук, добро и зло,
И предрассудки вековые
И гроба тайны роковые,
Судьба и жизнь в свою чреду,
Все подвергалось их суду

Темы судьбы и рока стали частным качеством сознания этих деградируемых героев.

Соответственно двум основным лицам *Евгения Онегина* дан пейзаж городской и деревенский. Общая лирика природы дается рядом с общими картинками городского быта в гостиных или в салоне. Город для Пушкина — только место забав, или театр, где «ложи блещут, партер и кресла — все кипит», или бальный зал, где «бренчат кавалергарда шпоры, летают ножки милых дам», или идиллический пейзаж с криком часовых, плеском лодки, рожком и песней удалой.

Деревня, глава II, с эпиграфом «О, Русь», дана в плане идиллии. Это прелестный уголок природы и идеализованные, обобщенные типы староукладных помещиков.

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на масленице жирной
Водились русские блины...
Им квас как воздух был потребен...
И так они старели оба...

Крепостной уклад, с которым уже не мирилось капитализирующееся дворянство, опущен, и только вскользь, как о затее чудачка, говорится об Онегине:

Ярем он барщины старинной
Оброком легким заменил.
И раб судьбу благословил.

Так, спустившись на реальную почву русской крепостной деревни, Пушкин все ее сдвиги и кризис дает общей типической формулой, не допуская конкретных, единичных низменных ситуаций, экономической борьбы в деревне, так как это бы шло вразрез со всем пасторальным стилем и любовной тематикой *Онегина*. Зато роман полон отступлений в легкую салонную речь, *causerie*, остроумных афоризмов, иронических намеков, шуток и эпиграмм, соответствующих салонному чтению.

Так роман — компромисс идеальных образов с единичной реальностью, взятой с природы, но типизированной, очищенной, облагороженной; он — результат наблюдения и стилизации. Индивидуальные, личные темы, в особенности темы любовные, в романе также в отдельных лирических стихотворениях трактуются так обще, так очищены от случайного и местного, что легко принимаются за общее выражение лирического состояния, за лирику любви и настроений вообще, хотя являются оформлением конкретных, единичных переживаний. Обилие общих лирических мест, готовых лирических афоризмов (мелизмов) растворяет личное в сверхличное, в идеальное.

Мечтам и годам нет возврата.
Не обновлю души моей;
Я вас люблю любовью брата,
А может быть еще нежней...
Так одевает бури тень
Едва рождающийся день.

Перевод внутренней лирики на внешнюю природу — наиболее обычный путь этой идеализации.

Самый сюжет *Онегина* имеет замкнутый характер кольцевого движения: Татьяна любит Онегина, но безответно; затем Онегин — Татьяну, но безрезультатно. Побочные эпизоды располагаются внутри этого круга любви, давая выпуклость и равновесие основным фигурам.

В *Медном всаднике* Пушкин делает попытку сочетать поэму с повестью, высокую историко-героическую тему с низкой повседневной, бытовой, но это сочетание получает идеологический смысл оправдания господства героического, идеального над единичным, повседневным. В поэме сталкиваются два плана: Петр — кумир, властелин полумира, Петербург — полных стран кра-

са — и разночинец Евгений, хижина на островах и убогая любовь. Петр и Петербург даны торжественно и парадно, как в оде.

На берегу пустынных волн
Стоял он дум великих полн.

Не балтийских волн, не Невы — пустынных вод вообще, реки вообще. И думы его не мысль, а декламация:

Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен

и т. д. Сам Петербург дан архитектурно, как резиденция, всегда пышный и блестящий:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит.
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный
.....

Совсем другой Петербург — сумрачный и будничный вокруг Евгения.

Уж было поздно и темно.
Сердито бился дождь в окно
И ветер дул печально воя
.....

Или:

Дни лета
Клонились к осени. Дышал
Ненастный ветер. Мрачный вал
Плескал на пристань...

Вневременной, в ряде парадных атрибутов, Петербург поэмы становится прозаическим и ненастным в повести: пропадают церковно-славянизмы, патетическая декламация, появляются житейские сравнения и выражения; строка разрубается, и стих приближается к повествовательной речи.

Евгений, обломок феодальной знати, в чиновном Петербурге захудалый чиновник, дан отрицательно, типически, его думы — экстракт дум бедного чиновника вообще.

Что он был беден, что с трудом
Он должен был себе доставить
И независимость, и честь,
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег

Само наводнение дается как обобщенная борьба стихий, гневной, бурливой Невы, буйной бури от залива — и в результате приступ волн на улицах и площадях. Отсюда кажущаяся лаконичность описания и приложимость его к другим наводнениям (например 1924 года), а в действительности — подбор образов и эпитетов, не имеющих единичного конкретного смысла.

Евгений в наводнении теряет все — и любовь, и ум. Но «над возмущенною Невой в неколебимой вышине стоит кумир на бронзовом коне». Этот фальконетовский памятник, дающий Петра как Георгия-Победоносца, раздавившего чудовище тьмы — змея — и победно взлетающего на вздыбленном коне, у Пушкина стал символом победы героя-царя над стихией вод и общества. Против него бессильна старинная вражда плененных волн и ропот обесиленных, укрощенных геральдических родов. Бунт безумного Евгения кончается его гибелью. «Роковой самодержавной воле» подчинено все, и грозный царь гневно преследует возмущившегося обломка независимых родов. Столкновение бедного чиновника и царя кончается безусловной победой абсолютизма. Дворянство должно забыть старинные привилегии, а разночинцы — свою приращенность, и подчиниться — как подчинились финские волны.

И в *Медном всаднике* повесть подчиняется поэме: будничное является частной темой в героическом сюжете. Политическая и эстетическая идеология совпадают. Так реализм борется и подчиняется идеализму у Пушкина, образуя на переходах романтические линии. Его, как Рафаэля в итальянской живописи, Моцарта в немецкой музыке, Гёте в литературе, можно назвать завершителем русского ренессанса в том смысле, что он — высшее литературное явление статического идеализма. Пушкин остался вершиной лирической и пассивно-созерцательной поэзии. Он решительно отошел от культового языка, который феодальная аристократия, мало различавшая культ царя и культ бога, сделала своим высоким стилем, отмежевываясь от бытового языка и черни.

Разговорный язык дворянства, облагороженную крестьянскую речь, обогащенную словарем страсти нежной, словарем лирики

и чувственных созерцаний, Пушкин сделал материалом своей поэзии. Таким же образом народная песня и сказка, возвышенная до салонного романса и поэмы, достигли у него лирической выразительности, неизвестной народной поэзии. Пушкин — высший мастер лирической выразительности, лирических характеристик. Он, как Моцарт и Рафаэль, не знает трагизма, не знает психологизма, который требует умения дать фигуру в ракурсе, в разрезе одного момента, одного положения, оставляя скрытыми другие. Пушкин стремился к этому (в *Борисе Годунове*); рядом с роковыми темами у него намечаются барочные, романтические. В противоречии лирической созерцательности и драматизма романтизм завоевывал все больше позиций у классицизма.

Тургенев

Проза, на языке которой можно говорить о практических вещах, — второстепенный род литературы в классическом стиле. Прозаическая повесть и роман реализма шли от комедии; классический роман идет от трагедии и поэмы, сохраняет лирико-любственные элементы за счет боевых. Состояния показываются; изменения рассказываются. Поступки и сцены объясняются автором в распространенных ремарках; пояснения, как литературный текст к картине, связывают отдельные сцены. Но страсти здесь остаются неподвижными, герои — носителями высоких чувств, деревенские идиллии, любовь и природа — их основа. Это зрительный идеализм, статический идеализм образов; в своей языковой и тематической облагороженности он дает реальное, возведенное к нормам красоты. Здесь нет процессов, нет развития; есть построение, сложение частей, внутренне не вытекающих одна из другой, — это произведение архитектурное, пространственное, а не временное.

Крупнейшим представителем такой прозы в России является Тургенев. Сторонник реформ сверху, прусского пути развития капитализма, продолжатель линии Пушкина, Тургенев включает реалистические темы, эмпирическое наблюдение действительности в свои произведения, но подчиняет их идеалистическому мышлению, дает типическое, статическое. Расширив охват классицизма, он часто с трудом удерживает власть его норм над включенными элементами, но не спускается к эмпирическому реализму, а уходит в мистический идеализм. Он дает облагороженных крестьян и потерянных дворян, но основным у него остаются лирические переживания любви и природы; к ним приставлены темы социальной жизни и мысли. Его законченные, округленные повести и романы, лишенные движения, борьбы, обрамлены концом и началом, замыкающей архитектурной рамой. В центре две фигуры: она и он;

по сторонам и в заднем плане симметрически расположены остальные персонажи. Расположенные в глубине, они, однако, детально и отчетливо обрисованы; они меньше говорят и действуют, занимают меньше места, но пластически ясны. Романы Тургенева лишены времени, развертывания и знают только смену законченных эпизодов. Случай, судьба, внешний поток событий размещают людей и направляют их поступки. Любовь дана не как воля, а как рок, как обреченность. Обычно показывается наружный вид действующих лиц (физиономия, рост, цвет волос, голос, костюм) и рассказывается их биография: демонстрируются сцены любви, описывается общественно-идейная жизнь героев. Диалог обнаруживает образ мыслей, сложившийся строй и к основной лирической теме имеет мало отношения. Диалог идеален. Он ограничивается положением; в своей округленности, красивой выразительности он — лирическая декламация, а не разговор.

Только в любви дается несколько состояний, но и они — не столько развитие чувства, сколько ряд моментов зарождения и расцвета. Психология любви заменена однокачественным лирическим настроением, в котором выдержаны все детали, где нет противоречивых, диссонирующих движений: или уныние, или радость, все потухает, или все разгорается; и эти внешние, в мимике и в жесте данные настроения, превращающие человека в лирическую линию, не индивидуализируются, но обобщаются, замыкаются общим лирическим местом, лирическим афоризмом:

«Наташа страдала мучительно, она страдала впервые, но первые страдания, как первая любовь, не повторяются, и — слава богу» (*Рудин*).

Природа, как созерцание, как лирическое переживание, усиленно разрабатывается и в прозе. Природа в ее формах, окрашенных временами года, светом дня, утра и заката, — зрительные образы, лирически окрашенные. Природа как лирический пейзаж — проекция пассивных душевных состояний на мир. Литература это показывает наглядно, когда для описания природы применяет словесные темы душевных состояний: «грустное небо», «дремотная луна», «задумчивый вечер», «радостные волны». И природа заменяет показ внутреннего человека; природа как ряд готовых лирических состояний и не только фон, поддерживающий настроение героя, но и средство изображения этих настроений: печальная разлука — осень (*Свидание*); невеселая молодая любовь — хмурое утро (*Рудин*).

Лирика, любовь, бездейственность — темы романов, пасторальных сюжетов, требующих окраин, деревни, усадьбы; они и являются местом романа даже в тех случаях, когда персонаж —

явно горожанин (Базаров). Только повествовательные эпизоды уводят за эти усадебные сцены. Классицизм, соприкасаясь у Тургенева с буржуазным реализмом, с его идейностью и общественностью, дополняется общими рассуждениями, философскими мыслями, готовыми формулами ораторских речей, произносимых вне действия, вне связи с главной темой. Его романы — беспрепятственная борьба пасторали и социально-бытового романа.

В *Дворянском гнезде* биография, неудачное воспитание и женитьба Лаврецкого (от VIII до XVI главы), даны вне усадьбы, повествовательно. Первые семь глав — экспозиция, сцена, на которую постепенно последовательно являются все действующие лица, и дается детальная характеристика наружными описаниями и биографией: Марья Калитина и Марфа Пескова, Гедеоновский, Паншин, Лиза, Лемм, Лаврецкий. Экспозиция не представляет завязки, но вычерчивает каждую фигуру как сложившийся, законченный образ. В течение романа не меняются характеры, не перемещаются отношения персонажей между собой. Тема любви выдвигает Лаврецкого и Лизу на передний план, остальные персонажи симметрически расположены сбоку или сзади. Паншина уравнивает Варвара Павловна, Лемма — Марфа, Марию Дмитриевну — Гедеоновский. Только Михалевич, одинокая вводная фигура для общих рассуждений о прогрессе, любви и человечестве, нарушил бы симметрию, если бы имел отношение к главной теме. Любовь, безвольное лирическое чувство, слитое с созерцанием природы, не вызывает сдвигов мыслей и психики и течет как мелодия. Первые моменты любви Лаврецкого к Лизе продолжают созерцание русской природы, которая «давила грудь его каким-то приятным давлением». Расцвет любви — высшее напряжение лирического чувства — также дан внешне — через описание музыки.

«Сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце. Она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем и красотой; она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса» (*Дворянское гнездо*).

Когда любовь срывается, кажется, что и жизнь героев сломалась, потому что вне любви они не существуют. Эпилог сообщает о внешнем положении героев и не вытекает из романа, но замыкает его (Паншин — сановник, Варвара Павловна — сентиментальная, легкомысленная дама, Марья и Марфа умерли и т. д.). Последняя встреча Лаврецкого и Лизы, пробуждающая в них столько душевных волнений, показана внешне, без попыток открыть внутреннее.

«Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... на них можно только указать и пройти мимо». (*Там же*).

Заключительный аккорд — общее лирическое место, эмоциональная формула, которые уводят индивидуальное переживание в идеальный лиризм.

По такой же статической схеме построены *Отцы и дети*, где наглядно дана идея победы капитализирующегося помещика над феодалом и буржуа. Композиция этого романа сложнее *Дворянского гнезда*. Единичная, центральная фигура, развертывающая сюжет своей психической, интеллектуальной деятельностью, у Тургенева немислима потому, что личность — не линия, а статический образ. В этом романе Базарову противостоит Павел Кирсанов, материалисту-буржуа — барин-эстет. Это два крайних лагеря — консерватора-помещика и радикального нигилиста-разночинца. Один — полон старых барских предрассудков и аристократического высокомерия, другой — демократической непримиримости и оппозиционности. Один исходит из нормативных идей и идеальных представлений, другой — от эмпирического материализма и рационализма. Ни тому, ни другому не принадлежат правда и будущее; Аркадий, сын Николая Кирсанова, задетый идеями Базарова, но верный усадьбе, поместному хозяйствованию и любви, либерально включающий в вотчинное хозяйство буржуазные начала, является победителем жизни. Павел Кирсанов и Базаров — типизированные, обобщенные носители старого и нового мировоззрения, лишенные индивидуальных, случайных черт.

Портреты Тургенева, еще более чем у Пушкина, стали обобщением социальных норм поведения, воплощением общественных идей на сердцевине неизменной человеческой сущности — любви. Портреты лишены движения; они — сумма неизменных сердечных и мировоззрительных качеств. Отсюда необходимость их расстановки, формальной композиции. Павла Кирсанова и Базарова дополняют Николай Кирсанов с Феничкой, с одной стороны, старики Базаровы — с другой. За этой темой идут параллельно две темы любви: лирической и счастливой — Аркадия и Кати и физиологической, низменной, и неудачной — Базарова и Одинцовой. Эти два ряда тем (Базаров в столкновении с Кирсановым и Базаров в любви) дают две независимые линии. III, X и XXIV главы — ряд нарастающих обостряющихся столкновений, кончающихся моральным и физическим поражением Павла, — замыкают первую тему. Смерть Базарова замыкает вторую тему, как счастливый брак — тему Аркадия и Кати. Эпилог — формальное обрамление, заключительный аккорд, как в *Дворянском гнезде*, с лирико-философским

местом о цветах на могиле, которые говорят «о вечном примирении и жизни бесконечной».

Вслед за сюжетом и язык и синтаксис представляют компромисс между лирическим и бытовым, высоким и практическим. Ритмизированные стихотворные фразы, прямо говорящие о союзе поэзии и прозы, здесь дополняются ритмикой сложных синтаксических периодов:

Весенний, светлый день (клонился к вечеру) [Двусложный метр].
Дайте мне руку, (любезный читатель,) и едемте со мной [Трехсложный].

Симметричные, с равными кадансами, длинные фразы:

«Перебираясь с клироса на клирос, она прошла близко мимо него, прошла ровной торопливо-смирненной походкой монахини, и не взглянула на него; только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули (только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо), и пальцы сжатых рук, перевитые четками, еще крепче прижались друг к другу».

Любовный роман Тургенева в своей красивости и лиричности является более салонным чтением, чем буржуазным, просветительным. Либеральный дворянин по идеологии, либеральный классик по стилю, Тургенев в литературе стоит между реакционным дворянством и революционной буржуазией на защите господства капитализирующегося дворянства и сохранения роли усадьбы. Отсюда безнадежная философия монолога-исповеди «Довольно», мрачное отчаяние которого одето той же красивостью округленных, равномерно кадансирующих фраз, что и любовные темы. Крушение вечных идеалов — не движение вперед, не прогресс, как думала буржуазия, но преходность, распад. И перед лицом этой всепоглощающей гибели, преходности — бессмысленны жизнь и творчество художника, живущего в роковой обреченности быть «сродни чему-то высшему, вечному и жить в мгновении для мгновения». История враждебна красоте и искусству, смысл которых в вечности и непреходности.

«Из чего они (художники) станут подвергаться “смеху толпы холодной” или “суду глупца”, старого глупца, который не может простить им, что они отвернулись от прежних кумиров, — молодого глупца, который требует, чтобы они тотчас вместе с ним стали на колени, легли плашмя перед новыми только что открытыми идолами? Зачем они опять пойдут на этот толкучий рынок призраков, на это торжище, где все так шумно, громко и все так бедно, дрянно? Зачем с изнеможением в кости поплетутся они вновь в этот мир... где живуче только то, что не имеет права на жизнь?... Довольно...»

Именно этот взгляд на красоту как вечное, идеальное, а следовательно, более бесспорное, чем любое временное («Венера бесспорнее принципов 89 года»), и приводит к оценке истории как сутолоки рыночных дельцов и к культуре платоновских воспоминаний и тоске об ушедшем.

«Как хороши, как свежи были розы».

Сквозь холод и одиночество зимнего вечера звучит вечная весенняя тема любви и юности. Образы усадьбы и нежных девичьих обликов, все, что стояло в центре его творчества, встают из этой темы.

«И все они умерли, умерли».

Стихотворения в прозе, элегические раздумья, лирические моменты, имеют, однако, законченный, замкнутый характер самодовлеющих статических тем. Это куски распавшихся романов, монологи, имеющие тот же законченный, самодовлеющий характер. Столкновение между созерцательной лирикой и рационалистическим мышлением кончилось победой лирики, потому что самый антагонизм высокого и низкого и само крушение идеального у Тургенева стало идеальной лирической темой.

Если от классицизма и лиризма Тургенев в романах пытается перейти к психологическим и философско-идеологическим темам, то в мелких вещах его идеализм и лиризм распадаются, утончаются и намечают линии мистических тем.

Прямое продолжение пушкинской поэзии в прозе, Тургенев уже ограничил свою тематику деревенской и усадебной обстановкой. Его лирика, не поднимаясь до трагизма, падает до сумеречных состояний, подсознательных движений, неизвестных Пушкину.

За тематикой Тургенева ощущается кризис мировоззрения, раздвоение: попытки перейти к психологизму и срывы в асоциальное, подсознательное. Высокий стиль среднего дворянства у Тургенева борется с буржуазными стилями и отступает к символизму.

Рококо

Рядом с героикой войны, с празднествами борьбы и побед, сражений и триумфов у феодальной аристократии были идиллии мирной жизни, наслаждения чувственным покоем и довольством. В патриархально-родовом обществе за страдной жатвой следовали празднества еды и любви. Феодальная аристократия, заменив жатвенный труд военным, идеализировала, возвысила до себя, до дво-

рянского усадебного бытия, деревенские игры и празднества любви. Отсюда связь этого жанра с деревней, с сельской жизнью. Рядом с поэмой и трагедией стоят идиллия и пастораль, рядом с героическим гимном и траурной одой — любовная лирика и элегия, рядом с трубами и литаврами — флейта и свирель.

Этот жанр не утверждал парадную силу, государственную власть аристократии, он служил как бы частной бытовой жизни аристократии, был развлечением и отдыхом в вилле и усадьбе от военных государственных дел, возвышаясь в то же время над вульгарными играми и празднествами крестьянства; он стоит между трагедией и комедией.

Пастушка в праздники не пышностью блистает,
Рубинами себя она не украшает,
Блеск золота с игрой брильянтов не сольет,
Но лучший свой наряд на поле соберет.
Так и идиллия — без пышного наряда,
По стилю скромная, но милая для взгляда,
Наивна и проста и без блестящих слов,
Не любит гордости напыщенных стихов,
Ласкает негой нас, волнует, пробуждает
И речью громкою наш слух не поражает.
Но часто рифмоплет в идиллии такой
С досадой отшвырнет и флейту и гобой,
Отдастся пышному вдруг вдохновенью слепо
И средь эклоги нас глушит трубой нелепо.
Другой же предпочтет язык убогий черни;
В уста он пастухов влагает речь деревни,
Во прахе ползает, чуждаясь высоты.
Меж этих крайностей нелегкая дорога.
Виргилий, Феокрит помогут вам тут много.
Как может вниз поэт без пошлости спуститься,
Блеск Флоры петь, лугов Помоны и садов
И состязание на флейте пастушков;
Их игры нежные воспеть и развлеченье..

(Буало, *Поэтическое искусство*, песня II,
перев. Нестеровой)³¹.

Не реальная деревня и крестьяне, а поселяне, как они даны в любовных песнях и играх, очищенные, облагороженные, занятые любовными объяснениями, томлениями и воздыханиями, природа, как она предстает в усадьбе или вилле в принаряженных аллеях и лужайках парка, является исходной для этого жанра идиллий и пасторалей любви и мирной деревенской жизни.

В пору кризиса феодальной аристократии, когда двор под натиском буржуазной общественности теряет свою роль единственного общественного центра, этот жанр вырастает в стиль, охватывающий всю жизнь отходящей от господства аристократии, в гедонистический, сексуалистический стиль рококо.

Стоя между тектоническим, статическим классицизмом и динамическим патетическим барокко, рококо от первого берет его чувственность, созерцательность, но отбрасывает его упорядоченность, рациональность, от второго — рококо берет его движение, неуравновешенность, но отбрасывает его патетику и волевою напряженностью. В том и другом оно отбрасывает героическое, историческое, общественно-ведущее и утверждает случайное, прихотливое, но никогда не спускается на реальную землю, к эмпиризму, к единичному и конкретному материального мира.

Идеализированный частный элемент народных празднеств, любовных песен и игр рококо раздувает, делает единственным, всепоглощающим сюжетом своих праздничных развлечений. Игра в эротические влечения, в сердечные чувства становится основой искусства. Отсюда тематическая ограниченность, безыдейность, асоциальность этого стиля, его причудливость, сентиментальность, безволие, эротика. Весь стиль — в архитектуре, живописи и музыке — театрально-декоративный, галантно-праздничный, эротический. Сама любовь стала капризным флиртом и любовью-ухаживанием, любовью без героики роковой силы, без мужества, страсти и борьбы. Темы не развертываются, никуда не ведут. Они кружатся и рассыпаются на месте эquivoками, поклонами, трелями. Произведение состоит из ряда мелких узорно-сплетенных крохотных фраз. Здесь нет ни событий, ни определенных чувств, ни характера. Есть театральные фигурки, идиллии, безличные пасторали безличных кавалеров и дам на лужайках и в аллеях парка. Это — искусство гостиной, салона, виллы. В нем все празднично-показное, все для зрителя, а не интимно-субъективное и не общественно-идеологическое. Феодальные аристократы, играющие друг перед другом, сохраняют показной характер класса без его *tenue*³², осанки, величия. Они превращают античных богов и богинь в галантных будуарных героев, дают альковные похождения, анекдоты и над всем возносят Венеру с Купидоном. Рококо — искусство альбомных миниатюр и салонных стихов, танцев и игр. Но, выдвигая асимметрию и эстетику причудливого и капризного вместо пропорционального и симметрического, рококо является только распадом классицизма, распадом строго организованного авторитарного сознания рациональных правил и норм. Во всей его капризности и прихотливости нет индивидуализма, нет волевых ведущих линий и ритма. Ломаные ли-

нии, хрупкие цвета, порхающие ритмы — все, что дробит формы и движения, делает их миниатюрными, кукольными, лежит в основе этого стиля. Классицизм знает эти элементы как украшение к своим тектоническим формам, но без нарушения стройных принципов стиля. Здесь украшение стало основным. Эта дробность, хрупкость мерцающих, играющих элементов имеет исключительно чувственный, гедонистический характер, но не субъективно-выразительный, мистический характер творчества символистов, хотя с ними иногда соприкасается. Рококо не знает религиозных сомнений философского субъективизма символизма; дальше зрения, внешней декоративности оно не идет. Этот *goût pittoresque*³³ сделал жизнь театральной и театр смешал с жизнью. Здесь не должно быть ничего, кроме улыбки и приятного веселья, прекраснотушия. Другие чувства и выражения, которые знает общественная жизнь, изгоняются. Рококо имеет свой этикет, и он направлен против забот, горестей и тягот жизни.

«Умели держаться как актеры, не обнаруживая своих потерь ни одним движением ресниц; предпочитали умереть на балу или на театральной сцене, чем в постели. Наслаждались жизнью, и если час расставанья приходил, то гордились красотой разлуки» (Из писем M-me du Deffand).

«Зачем быть героиней, если плохо при этом себя чувствовать? Если добродетель не делает нас счастливыми — на кой чорт она? Я вам советую: имейте столько добродетели, сколько ее нужно для вашего удовольствия и удобств, не более... и никакого героизма, прошу вас» (Из письма Galiani к M-me d'Épinau, цит. по «Rokoko. Das galante Zeitalter in Briefen, Memoiren, Tagebüchern, gesammelt von Rechel», S. 9—10)³⁴.

Это внешнее прекраснотушия, этот гедонизм, ограждающий себя от общественной жизни, становится сентиментально грезящим, идиллически мечтательным. Господствующий классицизм идеализировал и город, и деревню. Рококо театрализовал исключительно деревню, сделав прекраснотушию саму природу с рощицами, цветочками, ручейками и крестьяночками, с влюбленно-галантными пастухами и пастушками. Это — бегство из города, но не возврат к природе, театральные идиллии поместной жизни, осуществленные мечты о деревенском благополучии взамен утраченного города. Но буржуазия вытесняет феодальную аристократию из государственной жизни и теснит ее из поместий, входит в салоны, внося дух рационализма, критицизма и общественной мысли. Идиллическое сентиментальное рококо отступает к символизму. За галантной эротикой и сентиментальностью лежал и отрыв от ведущего общественного сознания, мистицизм и пессимизм.

Сентиментализм. — Чувствительность, грациозность, капризность душевных и телесных движений; искусство идиллий, пасторалей, галантных празднеств, грез и мечты.

Миниатюрность. — Искусство дробных тем, мелких замкнутых движений, нюансов, хрупких форм, беспорывной динамики.

Декоративность. — Орнаментальные элементы перевешивают конструктивные; дематериализуют телесные и смысловые формы, превращая в орнаментальные узоры звук, цвет и линию.

Живопись

Декоративное рококо делает живопись необходимой принадлежностью поверхности тела, здания, мебели, вещей, костюма, книг, вееров, карет и т. д. Если классицизм шел от строгой архитектурности к декоративным элементам и придавал им тот же конструктивно правильный характер, то рококо идет от декоративных вещей салонов и будуаров к архитектуре и делает ее такой же игрушечной, прихотливым нагромождением мелких форм, как безделушки. Камень разрабатывается как дерево, а дерево стен — как мебель и выполняется столярами, а не плотниками. Живопись, в причудливых, изогнуто-обрамленных панно, дает декоративно-зрительные формы театральных сцен, галантных празднеств. Косметический человек, напудренный, разукрашенный, в кукольном костюме с бантиками, пряжками, складками, кружевами, корсетом, в туфельках с высокими каблуками, с множеством деталей, бесконечно дробящих формы тела, делается центральной темой этой живописи. Здесь разрабатывается мертвая натура костюмов, шелков, шлейфов, тонких шерстяных тканей, легких складок кружев и пудры. Кукольные головы, поднимающиеся из шелкового кружевного жабо, как цветок, с точеным овалом лица, лишённого индивидуальности, с кокетливым поворотом и движением, с поклоном и пируэтами.

Тона красок, как фигуры, легкие и светлые. Это — симфония белого, нежно-серебристого, розового и небесно-голубого; матовые, притушенные тона с легкими нюансами. Эти тонкие гибкие фигуры, с мелкими чертами и округлыми движениями, с капризными, шаловливыми улыбками, разыгрывают сцены любви и ухаживания, различные эпизоды стратегии и тактики любви, randevу на прогулках, танцах, поцелуи украдкой, альковные приключения.

Сцены разыгрываются на лужайках, в аллеях в тихие золотистые полудни и в розовые вечера. И всюду цветы, гирлянды, букеты, венки. Цветы с миниатюрными очертаниями, дробными формами, тонкими красками лепестков, вплетенные в дробный фон,

становятся органическими элементами декоративного стиля: незабудки, георгины, розы, ландыши, фиалки на мебели, стенках и костюмах. Именно декоративное прихотливое сплетение формы, а не ботанически точное изображение, лежит в основе этого цветового орнамента.

Во Франции, в эпоху разложения абсолютной монархии, когда феодальные отношения политически еще господствовали, но буржуазия уже являлась основной экономической силой страны, особенно пышно расцветает рококо. Феодальная аристократия, покидающая свои исторические высоты, и ростовщическая буржуазия, заинтересованная в сохранении монархического строя, равно привлекают это сенсуалистическое, гедонистическое искусство в свои особняки и виллы. Здесь выделяются художники, поэты, музыканты, которые становятся образцовыми предметами подражания для дворянства всех европейских монархий. В живописи ведущими именами стали Ватто и Буше.

Картина Ватто *Отправление на остров Цитеру*, счастливый остров любви, где нет забот и страданий, — обычная тема литературных и театральных пьес, — здесь может быть примером. Разодетые дамы и тонкие стройные кавалеры движутся по диагонали в глубину. Пары в различных позах — различные образцы любовного ухаживания: один галантно склоняется к сидящей даме, предлагая ей руку, другой помогает встать поднимающейся даме, третий, с танцующей походкой, ведет ее дальше. За склоном пары смешиваются. Движение увеличивается. Амурчики вьются гирляндами впереди, указывая дорогу и теряясь в облачной дымке. Но пейзаж дает не берег моря, а парковый пруд, по сторонам которого высятся холмы, стоит бюст Венеры, увенчанный цветами. Свет золотистый переливается на розовых светлых костюмах, нежной зелени, в неровных и мягких переливах создает воздушную глубину неопределенной мечтательной дали.

Сцены у воды, сцены купания — семантика; женщина и вода — здесь повод для эротики. Человек рококо предпочитал купанию пудры, мази, втирания, мушки, предпочитал косметику. Обнаженные тела с полудетскими формами, в пикантных позах, с томно-застывшими улыбками разыгрывают мифологические сцены на эротические темы. Боги стали галантны и сентиментальны. Сам Геркулес сделался хрупким будуарным героем. Как в классицизме и барокко, здесь нет характерных фигур и движений, индивидуальных лиц, но нет и типичности, и величия: это театральные шаблоны мимолетного, капризного, сентиментального.

Иногда фигуры рядятся в пастухов и пастушек, но имеют те же мелкие черты и галантную улыбку лица. Только костюмы менее узорчаты, а овечка с бантиком дополняет идиллию. Эти живопис-

ные пасторали — воплощение стихотворных тем и театральных пьес, изображение сценического эпизода живых картин, которые разыгрывались в парках загородных вилл. Таковы пасторали Буше, где милостивые молоденькие пастухи и пастушки, в первых движениях невинной любви, исполнены аристократической галантности и сентиментальной бездеятельности.

Портрет дается как персонаж либо пасторали, либо салона в необходимых декоративных аксессуарах. Помпадур на фоне парка с галантной небрежностью опирается на постамент богини любви. Платье все в гирляндах, бантиках, сборках, дробящих формы тела, стягивающих талию и делающих голову и руки кукольными. Цветы рассыпаны на земле, постаменте и, перебрасываясь на платье, как бы включают всю фигуру в цветочные ветки и кусты. Лицо чуть улыбается, вся поза полна движения и неустойчивого покоя. Все говорит об идиллической близости к природе, цветам и любви.

Другой портрет Помпадур изображает ее в салоне. Помпадур полулежит на софе. Масса платья громоздится, вздувается и спадает легкими частыми складками. Маленькие туфельки на острых каблуках выглядывают внизу. Все линии пересечены такими же поперечными дробящими линиями: браслеты на руках, бантики вокруг шеи. Голова, в три четверти, одна вертикальна среди наклонных круглящихся линий. Лицо сдержанно, задумчиво, в левой руке опущенная книжечка. Кругом — все атрибуты салонной дамы: на полу слева — ноты, рисунки; справа — роково изогнутый столик с пером, печатью, сургучом и свечкой — все нужное для галантного письма. Под столом книжки, цветы; впереди комнатная собачка и розы на полу. Позади книжный шкаф, часы с амурчиками. Музыка, литература, живопись и любовь окружают даму.

Живопись на веерах, клавесинах, ларцах, гравюры на книгах имеют тот же орнаментальный характер, что и живопись потолков и стен. Гравюра — не столько иллюстрация, сколько украшение причудливыми узорчатыми виньетками и цветами, которые дробят и круглят страницы. Внутри виньеток те же галантные сцены, мифологическая эротика и пасторали. Русское барство не знало той утонченности, той галантности, что французская аристократия. Здесь не было ни тех светских салонов, той образованности, что в Париже; здесь и ростовщическая буржуазия играла гораздо меньшую роль в государственной жизни. И рококо не имеет здесь ни легкости, ни игривости, которых этот стиль достиг во Франции. Это — усадебные пасторали и идиллии тяжеловесных полнотелых бар. И все же рококо, как искусство внепарадное, внедворцовое, получает значительное развитие. Еще Левицкий дает смолянок ряжеными под пастухов и пастушек, в галантно-игри-

вых движениях и позах; но наибольшее развитие этот жанр получает у Боровиковского. Его портреты включали персонажи не в парадный сановный мир двора и государственности, а в идиллический пейзаж, мирную сельскую природу и любовные настроения. Лица прекраснородушно, сентиментально улыбаются, лишены официальной натянутости, приветливы и галантны. Фигуры получают множество поворотов, характеризующих грациозную непринужденность, но позволяющих живописно дробить и развертывать планы, нежные красочные переходы одежды, тела, зелени, дали в излюбленных притушенных серо-зеленых, в бледно-желтых тонах. Это особенно относится к портретам молодых барышень: они кокетливо изогнуты, головки вскинута, веки приспущены, но глаза задорно или чувствительно смотрят сверху вниз; в руках цветы — розы — или фрукты. Они стоят под сенью дерева у ствола, за листвою которого в соответствии с ведущими поворотами тела или лица открываются нежные просветы. Портрет стал элементом пасторали, лирико-сентиментальным, любовно-чувствительным. Это — поза и мимика разыгрывающих пастушескую любовную сцену, произносящих пасторальные стихи.

По мере наступления буржуазии и вторжения реалистических элементов в салоны и усадьбы, внешнедекоративные атрибуты и галантность, дробные формы, нюансы и краски становятся средством передачи внутренних движений, психического трепета. Пикантный анекдотизм приятной неожиданности получает психологическую окраску субъективных вспышек внутренней жизни. Интимная галантная лирика дополняется нервной выразительностью мгновенных движений взгляда, мимолетных оттенков в выражениях. Это конец рококо, идущего от показной театральности к субъективному символизму.

Литература

Равновесие между акустическими смысловыми элементами словесного материала, между ритмикой, мелодикой и грамматико-синтаксической интонацией классической лирики рококо нарушает и дает перевес акустико-ритмическим элементам. Смысловый элемент отступает на задний план, одеваясь в прихотливые мелодические узоры. Образность и конкретность, точность и лаконизм классицизма отступают перед звуковыми узорами, тембрами и ритмами орнаментального порядка.

Темы стали узкими, хрупкими, иррациональными. Лирика фиксирует вспышки чувства, мгновенные повороты ума, капризы настроения и сентиментальные, безвольные признания природе и женщине. Ведущие, ясные, семантические линии сменяются

словесной игрой, неожиданными поворотами, изломами фразы, находчивыми, остроумными, капризными сочетаниями. Короткие вопросительные и восклицательные фразы, как «ужель?» и односложные восклицания: «ах!» «увы!», «сколь!» — являются не эмоциональными движениями, взрывающими фразу, но замкнутыми в себе, быстро угасающими мелодическими интонациями, не ждущими ответа извне. Эти галантные монологи с легкими интонационными узорами, дробящими логическую структуру фразы, разрушают обязательный синтаксис классицизма. Здесь именно разрабатываются игра слов, орнаментальные стихотворные формы, словесные безделушки, всевозможные сочетания рифм и ритма, повторов, чередований: рондели, мадригалы, акrostихи и т. д.

Здесь развивается и любительство, дилетантское стихотворство, чуждое официальным придворным поэтам и ремесленникам-профессионалам. Поэты-стихотворцы, без особых требований к мастерству, удовлетворяются легкой ритмической обработкой острот и любовных признаний, пользующейся готовыми общими местами. Глагольные и падежные рифмы, уменьшительные и ласкательные суффиксы являются основой стихотворной строки.

Рококо не является ни широкообщественным, ни домашне-бытовым стилем и культивирует для гостиных и салонов мелкие словесные жанры, альбомные стихи, экспромты, эпиграммы, диалогические сценки, послания, письма. Эпиграммы и экспромты стремятся стать салонными пословицами, афоризмами салонной мудрости, сентенциями любовной тактики:

Чем меньше женщину мы любим,
Тем больше нравимся мы ей.

Сентенции, являвшиеся частью классического стиля, его общими местами, здесь существуют как господствующее явление. Ритмико-акустические украшения этих сентенций и стихотворных посланий, несмотря на конкретный адрес, придают им характер безличных грациозных монологов. Но шире всего разрабатывается песня как литературно-декоративный элемент галантных празднеств и пасторалей. Народные песни, наряженные в галантные ритмы и интонации, или игра под народные песни составляют эти стихи. Их темы — кокетливая чувственность и грациозная эротика — переплетаются с идиллиями деревенской жизни. Счастливые поселяне — пастух и пастушка, нежные свирели, зелень лужайки, пение птичек, порхание мотыльков, журчание ручейков и лепет цветков заполняют их. Избегая книжной высокой поэзии с ее культовыми словами (в России церковнославянскими), рококо не спускается к бытовой речи, но идеализирует фольклор,

разукрашивает его эпитетами, рифмами, восклицаниями, вопросами и придает им словесную певучесть.

Таковы многие пасторальные, сентиментально-лирические стихотворения Жуковского. Как все русское рококо, стихи его имеют сентиментально-прекраснодушный, поместно-усадебный характер, лишенный той игривости, легкого изящества, которые отличали дворянство Франции, с ее гораздо более развитыми капиталистическими отношениями, от русского барства. Полевой, сопоставляя стихи Жуковского с булатным и закаленным (пластически-логическим) стихом Пушкина, говорит:

«Не Жуковского это стихия; его звуки — мелодия, тихое роптание ручейка, легкое веяние зефира по струнам воздушной арфы. Будучи в этом самобытен, Жуковский никогда не утомляет — нет. Он очаровывает вас, пленяет дробимостью метра, мелкими трелями своих звуков» (Веселовский, *Жуковский*, стр. 485)³⁵.

Его стихи-песни — галантные обращения к изящной природе, к нежной музе и умиленной душе.

Ручей, виющийся по светлomu песку,
Как тихая твоя гармония приятна!
С каким сверканием катишься ты в реку.
Приди, о Муза благодатна!

Дробность смысла, беспорывность мысли, повторение слов, дробность интонации — превращают певучий порыв в грациозную мелодекламацию.

Легкий, легкий ветерок,
Что так сладко, тихо веешь?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток?

Массивное декламационное повышение голоса в вопросительных и восклицательных интонациях с резким ударением на логически значимом слове, свойственное романтизму, здесь разрушено; логический центр отсутствует благодаря беспредметности вопроса. Повторные эпитеты еще больше дробят интонацию. Вопросительная интонация легко заменяется такой же беспредметной восклицательной (вместо *что* — *как*). Такое же отсутствие ведущей мысли и повторение оттенковых фраз во второй строфе говорит о беспорывном душевном волнении. Акустико-ритмические узоры, грациозные фразы, а не развитие лирического чувства, образуют стих.

Облака, летя, сияют
И, сияя, улетают.

Таким же образом все строфы не образуют движения вперед и не детализируют темы, но во многих оттенках повторяют тему галантной природы и умиленной души. Строфа здесь не тектоническая единица, членение целого, а куплетно-песенная, повторяющаяся, переходящая из строфы в строфу, не зная строгих разделений, замкнутости. Нюансирующие эпитеты, необходимо приложенные к каждому существительному, глаголу, создают общее тембровое колористическое впечатление от произведения, а не образное, смысловое. Галантная сентенция, природа и любовь, мир без страстей и без бурь, без строгих организованных форм, мир, исполненный кокетливой эротики, биологической неги и мечтательной грусти, — на границах своих знает темные угрозы; безвольное, пассивное рококо идет от сентиментализма к мистицизму, к темам преходности, распада и смерти. Эфемерное благополучие любви становится мрачным предчувствием и элегическим раздумьем.

Музыка

Искусство салона и галантных празднеств знает музыку балльных танцев, салонных пьес и оперетт-развлечений. Музыка песни и танца, нежной звучности и легкого ритма выдвигает клавесин и виолу как свои основные инструменты. Смычковые инструменты, и в особенности виола, а затем и скрипка, со своими высокими регистрами и мягким звуком, стоят рядом с голосом, высоким женским голосом. Виолинисты и певцы одинаково разрабатывают акустико-орнаментальные средства голоса и смычковых инструментов, упражняясь в колоратурных фигурах, пассажах, трелях группето; они сочетают виртуозную гибкость с сентиментальной певучестью. Клавесин, с его быстро потухающим дробным звонким звуком, украшает ритмы танца лютнеобразными пассажами и фигурациями. Классицизм, чтобы придать непрерывность и цельность клавесинной музыке, давал быстрое движение звуку, но укладывал его в четкие ритмы. Рококо дробит и связывает мелодию украшениями, чем создает узорчатую непрерывность музыки.

Примеры рококо в клавесинной музыке дает Франсуа Куперен³⁶, с его тихой и нежной грустью, миниатюрными пьесками, лишенными глубины и силы, являющимися галантными музыкальными сценками. Таким же образом скрипачи дают трелеобразные звуки с коротенькими сентиментальными мелодиями. То же и голос здесь технически внешний, чисто голосовой узор, в голосе ценны его акустические качества, его тембр и гибкость.

Танцы рококо более подвижны и оживленны, чем придворные, грациозны и игривы, и музыка их более легкая и подвижная. На сопоставлении медленного, торжественного менуэта придворного — и капризно-грациозного менуэта салонного обнаруживается тенденция рококо к прихотливым декоративным формам. Декоративные элементы танцевальной пьесы оттесняют танцевальные ритмы и получают самостоятельный, независимый от танца, характер чисто инструментальных музыкальных пьес, с прихотливыми фигурациями и ритмами, коротенькими мелодическими темами. Здесь они сливаются с песней, также утерявшей из-за орнаментальных элементов связь с текстом. Виола и клавесин, с пасторальной семантикой своих тембров, позволяют строить миниатюрные музыкальные формы, давать им ювелирную отделку, соответствующую всей обстановке галантного празднества, и сделать из музыки язык галантных и учтивых фраз, сопутствующих кокетливым словесным стихам и грациозным танцам, или же сделать их просто акустическими безделушками. Миниатюрная мелодия, с повторяющимися коротенькими темами, с незначительными вариациями, обилие нот-украшений: морденты, форшлаги, трели, нахшлаги, — украшений, которые не только обрамляют тему, но и пронизывают их, составляет основу этой музыки. Лишенные определенной длительности, дробящие линейное движение звука, они все же берут часть его времени и лишают его направленности. Рококовые песни, испещренные этими украшениями, лишают мелодии интонационного движения. То, что классицизм допускал в конце темы как завершение фразы, здесь пронизывает всю музыкальную ткань, делая ее цветистой и узорной.

Вместо линейного движения классической музыки, ее симметрических форм получается узорное кружение мелких тем, легких модификаций, быстро замыкающихся мелодических движений. Вместе с миниатюрной мелодией и миниатюрная динамика коротких вспышек и затиханий. Музыкальные песни, мелкие, как фигуры с бантиками и завитками, хрупкие, лишенные индивидуальности и силы, полны грациозного движения. Характер этой музыки всегда веселый — подвижные ритмы, высокие регистры придают ей грациозность, сентиментальность. Равномерно уравновешенная динамика классических пьес сменяется такой же прихотливой грациозной игрой вспышек и затиханий. Чисто орнаментальные музыкальные пьесы называются багателлами, безделушками, бержеретами. Но все эти орнаментальные элементы, вспышки, отзвуки, хрупкие мелодии, ломкие аккорды, приняв голосовую интонацию, применяются для хрупких душевных движений и ведут к символизму, далеко уходя от гедонистической беззаботности.

Сохраняя связь с пасторальями и идиллиями, салонные песни привлекают звуки природы как орнаментальные элементы — пение птичек, журчание ручейка, жужжание пчел. Пьески сами имеют названия цветов, птичек: «фиалка», «кукушка», «соловей», «ручеек», «признание», «свидание», — те названия, которые имеют игры и представления, картины и панно.

Даже музыкальные ансамбли, оркестры, состояются из небольшого числа смычковых инструментов и наиболее нежных деревянных духовых; звучание оркестра дробится коротенькими галантными диалогами инструментов, а также прозрачной фактурой.

Вместе с этими темами вошла и народная песня, такая же разукрашенная, как пастухи и пастушки, дополненная готовыми мелизмами — трелями, сглаженная через интервальные скачки, и таким образом народная песня стала салонна и грациозна.

Рядом с высокими профессиональными музыкантами, пришедшими обслуживать салон, имелись, как и в литературе, любители, которые пользовались готовыми мелизмами и темами народной песни для своих сентиментальных салонных романсов. Здесь рококо граничит с романтизмом, но вместо национального духа и местного колорита, которые искал здесь романтизм, рококо берет общие лирические места и галантно-эротические мотивы.

Создав камерную музыку, музыкальный язык галантных празднеств, рококо отступает к сумеречным, хрупким душевным состояниям и музыкальным темам, к символизму.

Барокко и романтизм. Диалектический идеализм

В противоположность дворянству, которое в эпоху разложения феодализма стремится утвердить власть военно-землевладельческой аристократии над развитием торговли и промышленности, буржуазия борется за свободное от феодальных отношений развитие капиталистического способа производства, борется против попыток закрепить компромисс между феодализмом и товарно-денежным хозяйством как идеал централизованного государства. Опираясь на ремесленников и крестьян, крупная буржуазия стремится вместо феодально-иерархического государства создать государство — орудие капиталистической эксплуатации. Между метафизическим идеализмом дворянства и материализмом эксплуатируемых производителей она утверждает диалектический идеализм, враждебный и эстетическому созерцанию, и ползучему эмпиризму. И чем дальше, чем интенсивнее идет развитие капиталистических элементов, тем больше теснят они феодальную аристократию в городе и в деревне, подчиняют ее буржуазным общественным отношениям, заставляют вотчинников капитализи-

ровать свои вотчины, превращают сановников в чиновников, в служащих государственных, коммерческих и промышленных предприятий.

В аграрных странах с сильной землевладельческой аристократией процесс этот довершается уже в эпоху промышленного переворота, так как собственно-мануфактурному производству здесь не под силу еще бороться с феодальным землевладением. Метафизический идеализм, с его абсолютными идеями, неподвижными нормами, здесь является такой же реакционной силой, как арибутивизм для классицизма.

Допущение изолированных, разобщенных форм, необходимость границ, конца, покоится на чувственном опыте, осязании, зрении, ощупывающем, охватывающем предмет по его поверхности, по ограничивающим его планам. Классицизм дал теоретические обобщения именно такого чувственного опыта; продвинув теоретическое мышление до общих родовых категорий, он превратил эти родовые идеи в абсолюты метафизического идеализма. Но в чувственном опыте есть и связь элементов, есть переходы и движение от предмета к предмету. Это исключил классицизм в своем утверждении примата созерцания в познании. Однако именно эти моменты выдвинуло барокко в своем утверждении активной деятельности, волевого вмешательства в ход вещей. Но утверждение движения, переходов и связей в чувственном опыте есть утверждение последовательности процесса познания, есть утверждение примата мышления над созерцанием и времени — над пространством. Мышление, которое само по себе недоступно чувственному созерцанию, кажется имматериальным движением, чистым временем. Время, понимаемое как развертывающийся процесс, как самодвижение духа, идей, и есть начало диалектико-идеалистического миропонимания.

Время является формой проявления духа в мире и человеке и оно же — основа мышления. Мышление есть момент движения духа. Бог — дух феодального спиритуализма, одушевлявший природу и человека, но существовавший независимо от материи и над ней, — слился с ней, стал ее внутренней движущей силой. Дух перестает быть трансцендентным, потусторонним; он проникает в материальный мир, становится ему имманентным. Спиритуализм превращается в пантеизм, бог — в мировой дух, моментом движения которого является человек. Мировой дух — это человеческое мышление, освобожденное от своей временной ограниченности.

То движение времени, которое в феодальном обществе было известно как смена дней, годов, возрастов, как предустановленная спиритуалистическая преходность, текучесть дней человеческой жизни, здесь становится движением мирового духа и мышле-

ния, внутренней активности освобожденного, утверждающего свое свободное «я» индивида. Повествовательность, повесть дней превращается в драматизм действия, в развертывающийся волевой акт. Вместе с этим созерцательные представления классицизма, исключившие повествовательность, становятся подчиненными элементами мышления, моментами его самодвижения. Диалектический идеализм — синтез спиритуализма и идеальных прообразов классицизма, синтез на основе активности, волевого самоутверждения личности.

Джордано Бруно еще в эпоху первоначального капиталистического накопления дает этот синтез индивидуального, с его ограниченностью, преходностью, и универсального — с его вечностью. Прежде всего он уничтожает понятие верха и низа.

«Мы небо для других планет, как они для нас; земля поэтому и земное так же велико, как небесное» (*Изгнание торжествующего зверя*).

Эта демократизация мира лишала бога-духа его высоты.

Изменчивость единичных вещей есть проявление движения мира в целом, а не отпадение, искажение абсолютных, неизменных идей. Вселенная есть жизнь, становление; смертно и преходно единичное, эмпирическое, но оно только изменчивый элемент бесконечной и вечной вселенной. Единичное — только внешний мгновенный образ вечно развертывающейся, творческой вселенной. Становление мира — творческое, органическое, движение роста, развития путем раздвоения единого, борьбы противоречивых элементов и их синтеза в высшем единстве. Вместе с этим и преходящее единичное не является обособленным, самостоятельным, но частью, в которой проявляются сила и движение целого; так эмпирическое наблюдение единичного возводит к универсальному, к грандиозной космогонической системе; единичная жизнь в своем зарождении, расцвете и смерти становится частицей вечной мировой жизни.

Развернутую философию диалектического идеализма дает уже в эпоху промышленного переворота Гегель. Гегель доводит диалектический идеализм Бруно до полноты системы, доводит пантеизм Бруно до панлогизма. Разлитый в мире, связывающий вещи, движущий их божественный дух становится рационалистическим, логизируется, но остается самодвижущим, творящим началом мира. Диалектический идеализм Гегеля и есть вершинное философское выражение романтизма, его революционности, прогрессивности, борьбы с метафизическим идеализмом и метафизичным эмпиризмом и реакционности его в утверждении самодвижущегося духа как основной силы истории и мира.

Не субъективные представления индивидуального опыта, а общие классические идеи получили в барокко движение; только процесс мышления имеет общечеловеческий, всемирно-исторический характер, а не индивидуально-гносеологический. Диалектический идеализм утверждает надиндивидуальный духовный процесс; моментом этого процесса является индивидуальное сознание. Процесс становления идей так же господствует над мышлением, как законченная метафизическая идея — над созерцанием. Мир классицизма, мир ясных замкнутых в себе статических форм, разрушается, неподвижные вечные образы получают движение и связь. Статические пространственные образы, построенные из согласованных признаков, изолированно и четко разграниченных по сходству и контрасту, теряют свои границы, переходят друг в друга, из вечных становятся временными. Несовместимые противоречивые качества, исключаящие друг друга в статическом пространственном образе, укладываются в последовательности, в движении, во времени. Именно в последовательности одно и то же представление может иметь качества, взаимно исключаящие друг друга: быть красивым и уродливым, трагическим и комическим, черным и белым, прошлым и настоящим, настоящим и будущим. Но эти противоречия предполагают движение, переход от качества к качеству, от признака к признаку — подобные движению мысли от представления к представлению. Всякое качество, признак и образ, из них составленный, есть только момент бытия, отрезок становящегося процесса. Пространственный мир вечных представлений, господствующий над низменным, повседневным, сам стал текучим, изменчивым, воплощающимся в движении. Мир идей и мир вещей стал единым процессом, в котором ведущим является мир идей. Таким образом диалектический идеализм утверждает свою гегемонию и над эмпиризмом, и над метафизическим идеализмом. Мир вещей подчинен самодвижущемуся духу, и мир идей — движению. Типические представления метафизического идеализма имеют абсолютную и априорную ценность, и индивид должен им подчиниться. Механистический эмпиризм индуктивен; индивид из опыта создает общие понятия. Диалектический идеализм избирает средний путь: утверждает движение мирового духа в образовании представлений, их преходную ценность, но отрицает индивидуальную, эмпирическую индукцию. Несовместимая противоположность между миром идей и миром вещей, духовным и материальным, небесным и земным, таким образом, разрешилась во времени, в движении. Мир вещей стал последующим моментом мира идей, материя — «обнаружением» духа. Мир идей стал самодвижущимся духом, и мир вещей — проявлением его движений.

Покой сменился движением, как созерцание идей сменилось активным мышлением. Разрушив нерушимые грани вечных идей, диалектический идеализм демократизировал идеи, дал движению власть над ними, связал их с миром вещей, но он дематериализовал вещи, растворив их в движении духа.

Являясь, таким образом, революционным шагом в развитии мышления, диалектический идеализм в утверждении самодвижущей силы духа и власти его над материей вступал в противоречие с материальным движением, превращался в тормоз для дальнейшего развития мышления. Само утверждение активности духа стало утверждением примата мышления над трудом. Не труд, а дух меняет мир; активность вещей — в активности духа, их увлекающего, а не производственно-общественного процесса. Всякий образ, форма, увлекаемая активным, деятельным духом, сама становится активной и действенной; изменяясь, она изменяет и воздействует. Мир получил единое движение, развернулся в бесконечный процесс. Только чувственный опыт и созерцание и опирающееся на них эмпирическое и метафизическое мышление не могут понять условность граней и безграничность мира.

Диалектик, видящий мир не в его пространственной одновременности, а в последовательности изменений, не может примириться с конечностью вселенной, с ограниченностью мира. Антиномия представлений конечности и бесконечности мира есть противоположность метафизического и диалектического мышления. Бесконечность пространства и времени стала необходимой предпосылкой диалектического мира. Сам человек и его сознание стали из созерцательного, пассивного комплекса представлений активным мыслительным процессом, непрерывно увлекаемым вперед.

Основой этой активности является эмоция, движение влечений. Классицизм оторвал представления от эмоций и самые эмоции уложил в формальные представления. Диалектический идеализм сделал эмоции основой представления, связал движение представлений с эмоциональным движением. Но так же, как мышление диалектический идеализм оторвал от эмпирической деятельности, так и эмоции он изолировал от трудовых действий и физических движений. Эмоции имеют абстрактный характер и господствуют над индивидуальным сознанием как роковая сила, как голос духа. Они как бы находятся вне человека, связывают его с космическими и историческими процессами, но, внедряясь в его психику, перестраивают, увлекают ее по своему предначертанному течению. Человек, став из биологической формы духовной эмоцией, индивидуализировался, но не получил внутреннего центра, независимого «я». Человек открыт в сторону мирового ду-

ха, космоса, истории. Он только часть мира, проводник его сил. Отсюда эмоционализм, вдохновение, страсть — свойства гениев, несущих в себе сверхличную силу истории и мирового духа.

Между поэзией чувственного созерцания мира и эмпиризмом естественных наук буржуазии здесь складывается натурфилософия, философия природы — смесь естественнонаучных положений и религиозно-поэтических созерцаний; складываются космогонические концепции эволюции и бесконечности вселенной; складывается концепция универсально-исторического развития мирового духа, где смешаны общие типические представления о народе — образе народа и конкретного исторического процесса; каждый типический народ-образ является ступенью развития духа: Египет, греки, европейцы, христиане.

«Открытия, сделанные нашими европейскими мореплавателями в отдаленных морях и на далеких берегах, дают нам столько же поучительное, сколько занимательное зрелище. Благодаря им народы, расположенные вокруг нас и стоящие на разных ступенях образования, представляются нам как бы детьми различного возраста, собравшимися вокруг взрослого человека. Они напоминают ему, чем он сам некогда был и откуда он вышел» (Шиллер, *Всемирная история*)³⁷.

Сосуществование стало последовательностью, моментами развития, высшей ступенью которого является капиталистическая Европа.

Эти широкие космогонические и историко-философские концепции связаны с широким размахом буржуазной капиталистической общественности. Именно барокко создает астрономические и универсально-исторические концепции. Оно полно пафоса, глубины и дали, оно утверждает и углубляет бесконечность вселенной и вечности. Парадная торжественность классицизма демократизировалась, получила динамику; отсюда — грандиозность барокко, его монументальность. Эстетика барокко — эстетика динамики движения, эстетика становления — вместо эстетики бытия.

«София. Так что если бы в телах материи и сущем не было изменения, разнообразия и чередования, то не было бы ничего приятного, ничего хорошего, никакого наслаждения... Всякое наслаждение, как мы видим, состоит не в чем ином, как в известном переходе пути и движения. В самом деле, отвратительно и печально состояние голода; неприятно и тяжело состояние сытости; но что дает нам наслаждение — это движение от одного состояния к другому. Состояние любовного пыла мучит нас, состояние удовлетворенной страсти угнетает, но что дарит нам удовольствие — так это переход от одного состояния в другое. Ни в каком настоящем положе-

нии нельзя было найти наслаждения, если бы прошлое нам не стало в тягость. Только перемена одной крайности на другую благодаря своему соучастию и в той, и в другой крайности, только движение от одной противоположности к другой благодаря своим срединам может удовлетворить, и, наконец, насколько велико родство между крайностями, мы можем видеть из того, что они скорей сходятся между собою, нежели подобное с подобным себе». (Б р у н о, *Изгнание торжествующего зверя*, стр. 9)³⁸.

Эта эстетика текучести и движения в соответствии с капиталистическими отношениями разрушила сословную эстетику высокого и низкого. Диалектический идеализм оправдывает всякие формы как необходимые моменты становления духа, разрушает аристократическую замкнутость и превосходство высокого над низким, уничтожает непримиримую противоположность между героическим и житейским, трагическим и комическим, уничтожает границы жанров и перемешивает их. Трагическое и комическое, героическое и простонародное, красивое и безобразное — сопоставляются как противоречивые элементы движения в произведении. Но в этом революционном отрицании высоких норм классицизма уже содержится утверждение высоких норм диалектического идеализма: движение возвышенно, косность низменна, уродлива, но движение духовное, идео-эмоциональное, а не физическое, трудовое. Умственная деятельность, внутренние переживания, воля, эмоции, борющиеся, развертывающиеся — серьезны, положительны и требуют сочувствия; неподвижность, тупость отрицательны, вызывают смех. Высокое своей активностью, своей идейностью господствует над низменным. Высокое через страсть, эмоцию связано с мировым духом, с историей; низменное — выпадает из истории. Высокое — это гений, творец истории. Гений красоты сменился гением деятельности. Чувственное созерцание, акустические и оптические образы — человек вообще, красота вообще, гармония — то, что создало вневременную, внеместную эстетику классицизма, конкретизируется, получает местный колорит, исторический и географический. Одна и та же Венера в радости, в гневе и печали дает несколько индивидуальных противоположных образов, но, давая образам время и место, диалектический идеализм не дает ему единично реалистических условий конкретного места и времени, а лишь общие типические признаки эпохи, народности, среды. Это общее, *couleur local*, средина между классицизмом и реализмом, образует фон, ставит фигуру в связь со средой и дает ей движение. Отсюда — огромная роль фона, пейзажа как динамического элемента. Природа в грозу и бурю, утром и вечером, локальные формы пейзажа в связи со светом и воздухом становятся пейзажем с эмоцио-

нальной выразительностью. Человек в страсти, в аффектах, индивид, связанный через эмоции с миром, но не с обществом, не с конкретной житейской обстановкой, а с народом или природой вообще, — он индивидуален по сравнению с классицизмом своей эмоциональностью, своей связью с миром, но типичен по сравнению с реализмом, с его характерностью и единичностью.

Художественное произведение динамично; развертывание целого, а не закрытая, уравновешенная композиция, составляет его форму, и различные элементы его должны быть противоречивы: иначе нет движения. Эстетика романтизма, эстетика эмоций, а не формы; образ в движении, в тяготении к другому, охваченный эмоцией, образует единицу произведения. Отсюда перевес эмоциональности над образностью, живописи над пластикой, музыки над поэзией в этом стиле. Это идеальные тела в патетических жестах, в патетической интонации идеальных речевых и мелодических фраз. Не эмоции физического труда, которые дают вместе с условиями труда реалисты, и не эмоции мышления, которые дают вместе с темой мышления психологисты, но типические биологические эмоции, развертывающиеся изнутри, саморождающиеся или роковым образом свойственные человеку. На границах стиля мы имеем переходы к реализму и психологизму. Диалектический идеализм в архитектуре и связанной с ней монументальной живописи называют барокко; в музыке, литературе и связанной с ней станковой живописи — романтизмом. Барочная живопись более монументальна и декоративна, романтическая — более литературна, иллюстративна, но ведущие принципы стиля одни. Преобладание книги и станковой живописи над дворцовой и храмовой архитектурой говорит о преобладании идейных форм искусства над зрелищными, о росте и победе буржуазных тенденций над дворянскими пережитками.

Само преобладание временных, динамических искусств над статическими, пространственными, искусств процесса над искусствами формы, мышления над созерцанием — говорит об этой победе. Общественно-экономической причиной, ее породившей, был промышленный переворот, который создал твердую базу капитализму и разрушил феодальные элементы. Романтизм и есть барокко в эпоху промышленного переворота, в эпоху перехода от мануфактурного способа производства к крупномашинному и к крупнокапиталистической промышленности, которая

«должна была овладеть характерным для нее средством производства, самой машиною, должна была производить машины машинами. Только тогда она создала адекватный ей технический базис и стала на собственные ноги» (*Капитал*, т. 1, стр. 290. Партиздат, 1932).

Вместе с этим промышленный переворот завершает разложение феодализма. Сама по себе

«мануфактура не могла ни охватить общественного производства во всем его объеме, ни преобразовать его в самой основе. Как экономический кунштюк возвышалась она на широком основании городского ремесла и домашней промышленности» (Т а м же, стр. 342).

Поэтому только в странах с сильно развитой торговлей и промышленностью и слабым землевладельческим классом буржуазия могла победить дворянство в мануфактурный период. В аграрных странах только на основе промышленного переворота буржуазия переходит в решительное наступление на феодализм; и только в это время здесь мы имеем выступление диалектического идеализма; однако, пользуясь выработанными в других странах в мануфактурную стадию формами, он дает более последовательное и высокое развитие этому стилю. Так же как диалектический идеализм относится к пантеизму, как Гегель относится к Бруно, так романтизм относится к барокко.

Отсюда усиление психо-идеологических рационалистических и литературных элементов в мышлении и искусстве романтизма. Диалектический идеализм бесконечно многообразнее метафизического идеализма, фигуры и композиции которого в своих неизменных догматических пропорциях похожи друг на друга в Греции, Италии, Франции, Германии, России. Барокко не только внесло местные типы и разнообразие выражений, но ввело принцип гибкой формы, отвечающей любому движению эмоциональной темы. Отсюда множественность идеологических линий и оттенков в диалектическом идеализме, в зависимости от конкретной борьбы дворянства и буржуазии. Но по существу своему он остается стилем капитализирующегося дворянства и крупной аристократической буржуазии эпохи разложения феодализма, и ему очень далеко до той конкретности и публицистики, которые дают эмпирический реализм и психологизм. Движущей силой его, внутренним противоречием диалектического идеализма явилось сочетание идеализма и реализма, диалектического и абстрактного понимания движения, всеобщей связи явлений и типического. Передача движения вступает в противоречие с типическими формами общих эмоций и приводит к нарастанию реалистических элементов. Под давлением развития капитализма диалектико-идеалистическое мышление раздваивается; идеалистические его элементы отходят к мистике, к вере в иррациональное, фатальное, к вере в предопределение, предустановленное; реалистические элементы — переходят к позитивизму и материализму. Живопись

через изображение динамики света и телесных эмоций приходит к передаче определенной атмосферы и конкретного человека определенной социальной среды и обстановки; музыка через передачу патетической интонации — к конкретной голосовой мимике, к внутренней речи определенного человека; литература от декламации и философской лирики приходит к мышлению и переживаниям конкретного человека, к конкретному идеологическому ходу мышления

Основные признаки стиля

Диалектика. — Искусство диалога, борьбы, движения, действия контраста, неуравновешенности, искусство драматических конфликтов, противоречивых процессов и развития.

Историзм. — Искусство исторических тем, общечеловеческих актов, моментов мирового процесса, открытых отрезков, не имеющих начала и конца.

Эмоционализм. — Искусство абстрактных аффектов и страстей как основы человека, искусство общих душевных движений, активного жеста и интонации как проявления в индивидуальном мировом, исторического духа.

Живопись

Классическая живопись знает замкнутые в себе анатомически идеальные фигуры, уравновешенную округленную линию, локальный цвет с равномерными сгущением и просветлением, симметрическую центральную закрытую композицию. Фреска имеет статическое, формальное, трехмерное пространство, неподвижное, составленное из объемных тел и их расположения в отношении созерцающего глаза. В барокко человеческое тело и предмет из идеальных объемов, формальных видимостей становятся динамическими, выразительными телами, носителями эмоций, движения. Тематика от созерцаемых форм перемещается к живому действию, драматическим актам. Тело стало процессом, получило жизнь во времени. Тело дается в противоречивом движении различных его частей, в последовательности нескольких моментов движения, слитых в едином акте, в котором содержится преодолеваемое основное, ведущее, и возникающее новое. В настоящем, таким образом, слито то, что, разложенное на последовательности, называется прошлым, настоящим и будущим временем.

Классицизм давал замкнутые градации движения, и каждое тело было завершенной позой общего движения, каждая часть тела выражала то же, что все тело. Любовь выражали глаза, поворот го-

ловы, руки, корпус; тело было стоячей маской, состоянием аффекта. Эти стоячие маски страстей и градации сюжета разрушает барокко, делая каждое тело противоречивым движением. Вместе с этим барокко дает резкие ракурсы как направление движения и создает динамическое пространство единой развертывающейся противоречивой протяженности. Барокко, внося движение, перестраивает все эти элементы живописи, вносит новые и образует новую живописную систему. Линия из чисто оптической, фигурно-декоративной становится динамической и уравновешенной, ведущей, устремленной, вместе с жестом, и акцентом и цезурами.

Ракурс, который избегался в классической картине, так как движение тела давалось анфас, параллельно плоскости картины, получает огромное развитие и дает движение в глубину, является средством динамического построения пространства и, благодаря неожиданности поворотов, — средством выразительности, напряженности жеста. Все пространство строится как фрагмент целого, как кусок протяженности и момент движения, в который включены предшествующие и последующие моменты; пространство дается сбоку по диагонали, разрушая этим законченность, самодовлеющую завершенность классической картины.

Но самые значительные изменения внесла воздушная и световая перспектива — убывание ясности очертаний и красок по мере удаления формы в глубину от переднего плана. Классическая картина строилась по геометрической перспективе, но фактически глаз строил каждую форму в отдельности, давал им резкие очертания, какие бывают при фиксации зрения на одном предмете; только величина подчинялась законам геометрической перспективы. Барокко рассматривает пространство как единое целое — одной атмосферой, одним видением охваченный мир. Геометрическая перспектива стала частным элементом динамического живописного пространства. Отсюда неясность очертаний и туманность заднего плана. Еще большую связанность и динамику внесло освещение — свет, как непрерывная среда, в которой живут, разгораются и гаснут зрительные формы, освещение — как момент динамики, как время в картине, как момент дня и природы. Это еще не световая атмосфера бытовых *intérieurs* и психологических картин, но идеальный свет и тени, поддерживающие динамику фигур. Классицизм знал бестенное пространство, у барокко вещи и воздух полны теней и полутеней, но диалектика света и цвета здесь еще общая и типическая, а не конкретизированная и подчиненная единичному бытовому положению. Зрительное внимание к свету вытекало из более реалистической передачи освещения в огромных, неравномерно освещенных соборах или городских зданиях, но применение контрастов освещения как

драматического эффекта, использование света как носителя духовного выражения — является результатом способа мышления, стиля. Пространственные формы подчинялись протекающему свету, времени. Картина получила внутреннее единство. Предметы и атмосфера стали моментом развертывающегося движения. Вместо формально соединенных объемов и градаций движения мы имеем драматическое единство, где слиты различные моменты движения, предшествующие и последующие. Настоящее время, время действия, несет в себе в неуравновешенности движений тел и воздуха свое прошлое движение и склоняется к будущему. Таким же образом разграниченные планы классицизма — передний, средний, задний — утратили границы, проникли друг в друга, образовали единую протяженность. Свет стал духом, животворящей силой, субъектом картины. Героем барочной и романтической картины является

«свет дневной, утренний, полуденный, солнечный или лунный, во время облачного или безоблачного неба, во время бури, свет от факелов, в каком-нибудь месте падающий или разливающийся» (Гегель, *Курс эстетики*, т. I, стр. 136)³⁹.

Вместе с границами планов пропадает и неподвижный локальный цвет. Сила цвета различна в различных цветовых средах; при одном освещении различно гаснут и различно разгораются цвета. В полуденном солнце гаснет красный и разгорается желтый, в закатном — разгорается красный и гаснет желтый. Самый принцип накладывания красок другой; классик разбавляет основной цвет белым, если хотел просветлять, и черным, если хотел затемнять; барокко применяет дополнительные тона, вызывающие или гасящие основной. Линейная форма подчинилась живописной. Классицизм сначала рисовал фигуру, контуры тела, складки платья, затем накладывал краски, но самая форма для барокко определяется освещением и светом. Тела стали более одухотворенными; контурные линии, с их осязательным характером, линии, данные ощупывающим глазом, уступают цветному зрению. Это внимание к свету и цвету вытекало из динамического понимания мира, понимания изменчивости и связанности вещей и из потребности фиксировать признаки этой связанности и движения. Изменилась сама техника живописи. От водяной фрески, работы на сыром грунте известковой штукатурки водяными красками, быстро впитывающимися и высыхающими, художники переходят к технике масляных красок, допускающих медленное накладывание красок и выработку колорита. Эта живописность и одухотворенность мира в барокко не имеет, однако, конкретного психоло-

гического характера, конкретного социального лица и среды. Она дает эмоции и движение типического, общего, а не эмпирического, частного. Являясь индивидуализацией вечных абсолютных форм, наполнением их переходами и движением, живопись эта относительно эмпирического и единичного является обобщенной, типической, ибо переживает и действует идеальная форма, а не реально-социальное тело.

Тема живописи стала патетической, индивидуализованной относительно классицизма в своем действии, моментом бытия, а не элементом архитектуры и стены; тема стала независимой от стены, субъективным моментом бытия. Еще прикрепленные к стене, картины имеют, однако, уже станковый характер, значение самостоятельных актов, несущих в себе свою выразительность почти литературного содержания. Темы барокко имеют драматический действенный характер: темы борьбы, страданий, страстей, энергичных, мужественных движений, мучений и героизма, борьбы и порывов. Жанры, строго разделенные в классицизме, здесь перемешаны — культовые, бытовые, героические, комические темы стоят рядом, включены в одну композицию, в которой ведущим является эмоциональное движение: святые и палачи, духовная сила и тупая традиция, физические пытки и религиозная патетика, лохмотья и красота, нищета и роскошь — образуют контрастирующие драматические эффекты, и везде воля господствует над косностью, активная личность возвышается над ограничениями среды. Пейзаж — уже не лирический фон, но активная среда, принимающая участие в действии освещением и тенями. Пейзаж выполняет драматическую функцию, а не только пространственную, и в нем самом разыгрываются драматические акты грозы и бури, света и тени.

«Природа со своими различными сторонами, со своими пейзажами, со своей кроткой ясностью, тишиной, полной испарений, своей свежестью во время весны, глубокой неподвижностью зимой, со своим пробуждением утром и покоем вечером, представляет нам положения, сходные с положениями души... во время бури рев и надмение пенящихся волн, которые сокрушаются и неистово бушуют, возбуждают в нас сочувствующее движение. Эта симпатия также представляет предмет живописи» (Гегель, *Курс эстетики*, т. I, стр. 124)⁴⁰.

Если пейзаж в живописи сложился из идеализованной зарисовки места, городского, архитектурного ландшафта и загородного ландшафта природы, как фон культового и пасторального действия, то у классиков он имел декоративно-зрительный характер: сами парки вокруг вилл и загородных дворцов должны были ста-

туями богов и нимф создать как бы эллинские священные рощи; применение пейзажа, как выражение душевного состояния, есть явление стиля барокко. Именно в барокко пейзаж становится самостоятельной драматической темой, моментом космического бытия одухотворенной, эмоционализированной природы, аспектом психики действующих лиц.

Микеланджело

Современник и антагонист Рафаэля и созерцательного, эстетического классицизма, Микеланджело дает мир протестующих, борющихся, размышляющих героев, решающих не личные, а общечеловеческие, исторические вопросы. Противопоставляя себя эстетическому созерцанию, он опирается на демократические элементы и дает выразительным движениям резкую, откровенную форму, но никогда не спускается к эмпирическим, бытовым, единичным фигурам и жестам. Все его фигуры имеют героический, сверхчеловеческий характер, а эмоции — надындивидуальный всемирно-исторический смысл.

Более скульптор, чем живописец, Микеланджело разрабатывает барочные темы пластически, дает динамику фигур не интенсивностью красок и цвета, а движением и жестом. Он демократичен и в мощном очертании фигур, и в патетике их резких движений. Он как бы идет прямо от цехового общинного искусства Джотто и Мазаччо, раскрепощает связанность и сдержанность их фигур и дает им мощное индивидуальное движение. Человеческое тело — его основная тема; остальное он намечает обще и схематично.

Его *Святое семейство* — динамический акт, а не статическая форма: три могучих тела в движении. Сидящая Мария принимает через плечо младенца Иисуса. Каждая часть тела — момент живого действия: ноги повернуты налево (предшествующее положение), корпус прямо (настоящее время), руки — вверх и налево (говорят о последующем моменте — возьмет и опустит ребенка к себе). На сопоставлении *Святого семейства* Микеланджело и Рафаэля выступает вся противоположность двух способов мышления. У Рафаэля каждая фигура покоится в себе, погружена в созерцание — это формальный синтез идеальных образов. У Микеланджело это также не реалистическая бытовая сцена семейной жизни, но это живой акт между родителями и сыном, это момент происходящего, хотя и идеального, семейного действия. Вместе с действием и время вошло в картину. Отец передал младенца, но еще не выпустил его из рук, мать уже крепко взяла его, но не опустила еще к себе на колени. Но все эти моменты — не разрозненные градации действия, а взаимно проникающие друг друга,

чем и создают время. Узел движения сосредоточен на младенце. Мария имеет крупные черты, мощные телесные формы, у нее и у младенца вычерчены бицепсы.

«Микеланджело изображает здесь не Марию — мать, которой вообще не знает, и не царственную Марию, а героиню» (В ё л ь ф л и н , *Классическое искусство*, стр. 39)⁴¹.

Фрески на потолке Сикстинской капеллы — библейская история в наиболее драматических моментах. Они — не продолжение помещения и не декоративные формы, а грандиозные видения, вторгающиеся извне. Здесь даны космогонические темы создания луны, земли, отделения света от мрака, темы одушевления человеческой формы, создания Адама и Евы, темы страстей и страданий, грехопадения и изгнания из рая и гибели человечества в потоке. Вся библейская история человечества дана в множестве фигур, охваченных бурными аффектами, в неустойчивых движениях и поворотах.

Создание человека — не создание формы, а оживление формы. Здесь как бы раскрывается философия барокко с его темой воли и движения. Классицизм дал бы именно создание формы. Могучее молодое человеческое тело дано в контрастных поворотах безвольного оцепенения и начинающих оживать и напрягаться членов. Безжизненно протянута правая нога, но уже согнута как бы для вставания левая. Адам полулежит, повернув бедра и держа вертикально и анфас грудь. Согнутая правая рука поддерживает безвольное тело; левая рука в мучительном напряжении, опираясь о колено, тянется к одушевляющей руке бога, кисть никнет, а палец поднят; голова, наклоненная вперед, в профиль, как бы идет за движением руки, что и создает выражение напряженного преодоления безвольного оцепенения. Место действия помечено склоном холма, над которым в пустом пространстве встречается бессильная рука Адама и энергичная одушевляющая ее своей волей и духом рука бога, остановившегося в стремительном полете, со свитой ангелов, над первым человеком.

Таково и *Создание Евы*: из ребра Адама, спящего глубоким сном, поднимается могучая полнотелая женщина и как за гипнотизированная тянется за рукой бога с движением благодарности и покорства.

Пробуждение к жизни скованных форм у Микеланджело — не радостное ликование, но мучительная борьба с безволием и оцепенением.

Так, скульптура *Утра в Гробнице Медичи* — не розовоперстая улыбающаяся Аврора, но мучительно преодолевающая кошмары

ночи, тягости сна молодая женщина. Трагическая борьба со скользящим сонным безволием, пробуждение к жизни, первое движение к нему из глубины сна — таков образ утра у Микеланджело.

Идя от абстрактных духовных эмоций, Микеланджело дает портреты. Пророки и сивиллы, литературные образы, созданные на основании книжных записей, и дают общую характеристику их деятельности не эмблемами, а движениями, духовным выражением гнева, экстаза, печали. Идеальные типические тела, в этих неуравновешенных поворотах, контрастных движениях рук, головы, глаз, получают временное, живое бытие преходящих движений и аффектов, говорящих о предшествующих моментах и последующих. Но в единстве устремленности всех частей тела, в участии всех мускулов в эмоциональном движении — огромная выразительность фигур у Микеланджело. Лишенные конкретных единичных признаков, эти портреты остаются идеальным выражением эмоций.

Таков *Иеремия*, созданный на основании его мрачных по тону пророчеств и *Плача*. Глубокий старик, с тяжелой поникшей головой; подпирающая голову правая рука согнулась в кисти под тяжестью головы, вдавилась в щеки; левая — устало поникла; глаза закрыты, опущены веки — все выражает безмерную давящую скорбь о поражении и гибели. Свиток *Плача* с начальными словами атрибутивно поддерживает это выражение, как бы датирует его днем разрушения Иерусалима. Мрачная фигура женщины позади — образ, данный городу Иерусалиму Иеремией, как бы возникает из его внутреннего видения. Монументальная фигура, лишенная бытовых черт конкретного исторического лица, становится образом мировой скорби, трагических раздумий о мучительной истории человечества. Но это не бессильное отчаяние и не поникшая безвольная печаль, а суровая мужественная мысль, активно передумывающая, осмысливающая печальные события. Отсюда такая сдержанность, сосредоточенность и сила этой мрачной фигуры.

Дельфийская сивилла, в противоположность сосредоточенности Иеремии, охвачена внезапным, но тоже невеселым движением. В корпусе, повернутом направо, в руке, держащей свиток, еще сохранилось предшествующее состояние, когда сивилла, повернувшись направо, читала свиток судеб. Но слева внезапно раздались голоса, голова резко к ним повернулась, лицо стало анфас, полное беспокойного движения. Глаза, зрачки еще дальше повернулись налево, говоря о настороженном слухе, о невидимых голосах. неподвижно упавшая правая рука усиливает движение тела и противоречие перехода от чтения к слушанию вещей голосов. Но у сивиллы нет испуга, нет смятения; внезапные невеселые голоса она принимает с мужественной готовностью трагического сознания.

На алтарной стене Сикстинской капеллы Микеланджело нарисовал *Страшный суд* — живописно воплощенный реквием. Весь в стремительном движении, гневный, карающий Христос стоит наверху; под ним ангелы трубят о катастрофе; направо низвергается в ад к лодке Харона лавина судорожных тел грешников в крайних проявлениях ужаса, боли, ярости и страданий. Одни увлекают других, цепляются друг за друга, образуют напряженные клубки падений и порывов; но каждое тело живет своей жизнью в этом катаклизме, своим страданием и борьбой. В таком же потрясении гнева и возмездия находятся святые по обеим сторонам Христа. Слева — праведники стремительно и беспокойно поднимаются наверх из гробов, словно спасаются от гибели, а не от катастрофы, и возносятся в блаженный рай. Все охвачено смятением и судорогой: это космический катаклизм гибели и спасения гигантской расы, способной на могучие аффекты и борьбу. Рождение и гибель, преодоление смерти и борьба за жизнь тысячи могучих, протестующих, борющихся воль, которыми властно управляет единая воля непримиримого молодого бога — тема *Страшного суда*. Здесь нет единого пространства. Группы тел образуют самостоятельные пространственные зоны, как и всюду у Микеланджело пространство образуется движением тел, а не геометрической перспективой. *Страшный суд* политематичен и как бы возвращается к телесному пониманию пространства, но наполняет его могучей патетикой и крайностями напряженных жестов.

Именно нарастание эмоциональной силы, движение от более сдержанных выражений, переживаний (*Пиета*) к трагическим аффектам характеризует путь Микеланджело. Вместе с этим расширением диапазона эмоций тела становятся массивнее, резче. Он вводит рабов, но делает их героическими, наполняет их тела яростью и страданием непосильной борьбы, мучительным напряжением разорвать оковы, сбросить путы. Могучее коренастое тело в могучем усилии, но руки скручены назад, голова поднята кверху, но не в мольбе, а в муке, боли, гневе и нетерпении. Сила Микеланджело в умении давать эмоции как единство противоречивых движений тела, давать эмоции как процесс, где каждый орган, каждый мускул в своем напряжении является моментом всего движения, или его зарождения, или полного размаха, или начала затихания; в противоположность классицизму, никогда отдельные мускулы не повторяют движения целого, не выражают того же, что все тело. Ноги, руки, корпус, голова, глаза — все говорит об особой стороне, моменте движения. Именно это понимание эмоции как процесса, в котором ряд моментов слит в драматическом единстве настоящего, дает выразительную силу его телу

и позволяет фиксировать незаконченные, незавершенные движения, а главное — дает время в телесной форме.

Микеланджело мужествен; он знает борьбу и поражение, но не знает примирения; он не знает лирической ясности и смеха, улыбки. Над всем у него титаническая борьба, трагическая напряженность, волевое устремление и суровая непреклонность. Он напоминает Бетховена этим трагическим пафосом и титанизмом, но не знает бетховенских шуток, сарказма, плебейского веселья, бетховенской человеческой интимности, не знает реалистических интонаций. Микеланджело весь в барокко; идеальная патетика и героика безраздельно властвуют над ним.

Тициан

Более аристократическую линию барокко дает венецианский современник Микеланджело, Тициан. Микеланджело понимал человека как действие, как идео-эмоциональный акт, но само тело оставалось у него пластическим, объемной формой, независимой от окружающей среды. Тициан дает меньше идео-эмоциональной жизни человека, но тело понимает как материальную сущность, поверхность которой через цвет связана с другими поверхностями и способна отражать цвет определенным образом в зависимости от состава материи тела. Тело является материальной видимостью, но видимостью, неотрывной от соседних тел, атмосферы, в которой тело находится. Тициан дает жизнь тела, его движение физическое и цветовое. И так же как Микеланджело, чем далее — тем более, давал патетическое движение тела, так Тициан, чем далее — тем более, дает движение тела и цвета, световую жизнь материальных видимостей. Он разрабатывает динамику света и цвета и дает им такую самостоятельную выразительность, что линия и фигура отступают перед массой и живописностью. Осязательно-двигательные линейные контуры он заменяет зрительно-осязательной трактовкой поверхностей тела. Материя не только красная, но и бархатная или атласная, кожа не только желто-розовая, но и мягкая, влажная или сухая. Эта реалистическая разработка поверхностей тела по характеру поглощаемого и отражаемого ею света здесь служит чувственно-осязательным целям и становится существенным выразительным элементом портрета: влажная или сухая кожа, упругое молодое или дряблое старческое лицо, воспаленные веки, слезящиеся глаза и т. д. Такая колористическая трактовка возможна только при применении масляных красок, которые могут быть густыми и прозрачными, зернистыми и плоскими. Тициан широко применяет эту живописную разработку тела для своих эротических тем,

где идеальная форма сочетается с идеальной атласной кожей, отливающей живыми теплыми тонами.

Таковы его *Данаи*, лениво и томно возлежающие на софе. Это не энергические, мускулистые тела, но расслабленные, вялые массы теплого тела, лишенного движения, крупные полные зрелые женские формы, потерявшие юношескую упругость сочетаний. Тема эрмитажной *Данаи* — эротизированная мифологическая тема о непорочном зачатии: Юпитер проливается золотым дождем на чувственно покорную Данаю. Безвольно и сладострастно раскинувшееся золотисто-розовое тело отсвечивает опаловыми и перламутровыми тонами от пурпурной драпировки, затевающей лоб и глаза. Направо вечерний пейзаж сливается с неустойчивым освещением переднего плана картины. К эротико-мифологической теме прибавлена жанровая пародийная комическая тема. Некрасивая старуха жадно также ловит в передник падающие с неба золотые монеты; ее темнобурая фигура контрастирует со светящимся телом Данаи, так же как житейский жест удивления и жадности — с «небесной» эротикой. Любовь — не форма красивой женщины, не Венера, а эпизод, живой акт, сцена с жанровым элементом, в котором сочетаются вместе эстетическое и уродливое, высокое и комическое. Но идеальное тело, как бы никогда не знавшее костюма, без следов шнуровки, корсажа и повседневных жестов, тело, могущее быть одетым в тунику и платье, в небытовое, оставляет картину барочной, а не реалистической, как у Рембрандта, где кроме реалистически-психологической темы — трепетно-любовного ожидания, данного в позе, взгляде лучистых расширенных глаз, — молодое тело индивидуализировано, носит на себе следы стянутой шнуровки; мягкая, чуть вялая кожа, привыкшая к закрытым покровам, подчеркивает обнаженность как бытовой момент, житейский акт в определенных условиях. Вместе с тем сюжетно и формально оправдана старуха, стоящая у портьеры в позе настороженного ожидания.

Тициан не знает резких трагических аффектов и страданий, но предпочитает драматические движения, взволнованные душевные состояния.

Таков драматический диалог Христа и фарисея в картине *Динарий*. Тициан ограничивает изображение только выразительными частями тела, дает две полуфигуры: Христа развернутым почти анфас и фарисея в профиль. Диалог образуют контрасты форм и выражений этих двух фигур: правильное, сильно освещенное, чистое лицо, с большими открытыми глазами, Христа и — темное, затененное, хищное, с глубоко сидящими маленькими глазами, — фарисея; аристократическая тонкая рука Христа, светло выступающая на фоне красной с живописными складками хламиды, —

и толстая жилистая — фарисей с завернутым рукавом грубой одежды, данная на фоне синей мантии. Фарисей приблизился, как бы надвинулся с краю, и, протягивая динарий, коварно спрашивает: «кому отдать монету — богу или царю». Христос, едва повернувшись, пронизательно, чуть презрительно глядя сверху через плечо, небрежно указывает на динарий и отвечает: «божие богу, кесарево кесарю».

Кожа, волосы, ткани переданы так же выразительно, как и жесты, и, выявляя материальную сущность тел, эта живописная разработка поверхности усиливает контрастом нежности — грубости, мягкости — жесткости — противоположность двух миров и драматизм столкновения аристократа и плебея.

Беря часть сцены, один момент сюжета, Тициан дает в нем движение целого и превращает даже однофигурные композиции в драматические монологи. Его *Магдалина* — тема покаяния. Фигура выдвинута на передний план и дана по колени. Обмякшее, плачущее лицо поднято кверху, руки прижаты к груди и придерживают рассыпающиеся волосы и разорванное платье. Но полное тело светится мягкими теплыми тонами, волосы лежат живописными волнистыми прядями. Это — мольба о прощении аристократической красивой женщины; чувственность и религиозность соединены в одном драматическом действии. Такой же контраст дает косметический сосуд с металлическими рефлексами и череп с темными глазными впадинами. Направо позади догорает золотисто-красное закатное небо. Одинокое деревцо, вертикаль которого над пустынным горизонтом дает впечатление глубины, все светится вечерним светом, тает в нем, а листва блестит оранжевыми пятнами. Вечерний свет, пустынный пейзаж, одинокая плачущая фигура, весь сумеречный колорит — создают драматическую выразительность этой картины, с ее чувственностью и печалью, силой любви и горечью раскаяния, телесной красотой и угрозой смерти — комплекс противоречивых движений, неизвестных классицизму.

Мадонна Пезарро дает образец барочного асимметрического, децентрализованного построения пространства и связь небесного с земным.

Гигантские колонны, неизвестно что поддерживающие, уходят вверх и, по диагонали, в глубину. На переднем плане картины, сбоку, сидит Мадонна, крепко поддерживая стоящего на ее коленях младенца; с правой стороны стоит Франциск, подпоясанный веревкой, и слева Петр с огромным ключом. Снизу — коленопреклоненная семья Пезарро и слева воинствующая церковь со знаменем и пленным турком. Связь и движение фигур даны в живых жестах и направлениях взгляда. Мария смотрит на Петра и левую

группу, младенец — на Франциска и семью Пезарро. Интенсивный свет падает на Марию и младенца, на ее белое покрывало и его светлое тельце, оставляя фигуры в тени и отсвечивая пятнами в темно-красном с золотом знамени. Облачко с ангелочками бросает от себя тень на колонны и фигуры внизу. Культовое и земное, портретный жанр и иконографический здесь слиты в единой земной сцене. Портрет семьи Пезарро не приставлен к образу Марии сбоку как смиренное изображение дарителя и не приближен льстиво к небесам, как папа Сикст в *Сикстинской Мадонне*, где Мария и младенец, чуждые земле, смотрят сверху мимо зрителя. Мария здесь — живая мать, крепко придерживающая своего шаловливого младенца. Мадонна, святые и люди образуют хотя и парадную сцену, но охваченную единым действием и атмосферой.

Драматизм и выразительность Тициана — в его колористическом освещении, бесконечном богатстве тонов, цвето-светотеней, в которые он окунает свои аристократические тела и дает им жизнь, неотрывную от мира. Все более ограничивая количество цветов, он увеличивает количество тонов, доходит до темного и светлого; градации черного и белого передают жизнь света и тени и погруженных в них тел. Если для классицизма основой картины была работа над рисунком и накладывание красок, predetermined рисунком, то для Тициана основной работой в картине является работа над колоритом, над живописным материалом; благодаря применению медленно сохнущих масляных красок он мог бесконечно сочинять и обрабатывать тона, растворяя в них линии и ведя формы прямо кистью. «Какой большой живописец и плохой рисовальщик», — сказал о нем Микеланджело. Фигуры стали элементами колористического действия, атмосфера и тела образуют единое динамическое пространство; пространство, не исключительно телесное, как у Микеланджело, но наполненное светом, живет своей жизнью и увлекает за собой и растворяет в себе фигуры. Темы Тициана развертываются из единой драматической эмоции; люди, вещи, пейзаж, воздух — это мир, полный чувственности и движения. Динамика, которая у Микеланджело охватывает самодовлеющее тело, у Тициана распространилась на весь мир. Тициан объективнее Микеланджело, но эта объективность опирается на чувственно-эмоциональное понимание мира. Тициан лишен трагической воли Микеланджело, но он чужд пассивной восприимчивости классицизма и полон мужественного драматизма.

Рубенс

Ожесточенная борьба, которую вели нидерландцы XVI века с испанским абсолютизмом за буржуазную независимость от фео-

далов, за свободное развитие капиталистических отношений, закончилась отделением непримиримого Севера, создавшего голландскую республику, от покорившегося испанской монархии Юга. Освобожденная буржуазия Голландии развивала реалистические мышление и искусство, в то время как аристократизированная фламандская буржуазия, вступившая в компромисс с дворянством, разработала барокко.

Синтез микеланджеловской телесной патетики и тичиановского чувственного колоризма дает Рубенс. Могучее тело, полное страсти, является для него высшей красотой. Рубенс синтезирует и тематику этих художников и бесконечно расширяет ее. История и современность, религия и мифология, апофеозы и казни, сражения и охоты, бытовые сцены и чудеса, святые, короли, матросы, солдаты, патриархи, античные герои, рыцари, ученые, нимфы, фавны, звери и животные — все чувственное и физическое бытие в его текучести, становлении, в неукротимом страстном движении образует круг его тем.

Сильные мускулистые тела Микеланджело, их энергичные повороты и движения получили у Рубенса более конкретное и более биологическое материальное бытие; высокие, идеальные, трагические эмоции дополнились основными инстинктами — голодом, любовью, физическим страданием и физической радостью, здоровым смехом, которых не знает Микеланджело. Но и мягкие, ленивые, теплые тела Тициана получили мощные мускулы и движение.

Всегда публичное, его искусство имеет театральный, парадный и декламационный характер. Как в монологах и диалогах шекспировых трагедий и комедий, жесты и мимика фигур его картин имеют повышенную интонацию, законченность, договоренность всех выражений. Отсюда огромная, почти не исчезающая роль линии, вычерчивающей движение, мимику и жест рук, лица, глаз и тела в целом. Но эти выразительные фигуры не имеют замкнутого характера и монолитности Микеланджело, из себя развертывающих свои трагические монологи. Колорит сливается с другими фигурами, с окружающей атмосферой, делает их неотъемлемой частью целого. Картина имеет единую тональность, сливающую в себе драматизм фигур и освещения. Выразительность жестов, патетических и лирических, дополняется выразительностью красок патетически громких, красных и золотых, и лирикой нежно-серых, серебристо-лиловых. От нейтрального серого тона и его сложного разложения между черным и белым до потоков горячих красных красок — вся градация эмоций от тихих до бурных, передаваемых телесными движениями.

Именно потому, что Рубенс исходит из телесных физических актов, его картины приближаются к реализму, к мотивированной

трактовке эмоций; их проявление — в определенной ситуации и обстановке; вне этой ситуации, человека вне среды, Рубенс не мыслит. Но эта ситуация всегда приподнята, героична, и эмоции — всегда телесные, а не интеллектуальные, психоидеологические.

При всей широте охвата — у Рубенса нет бытовых и психоидеологических сцен: бытовые жесты, мотивы тонут в могучей полноте приподнятой страстности и движений, общих у него для всех времен. Он дает эмоции положений, а не характеров; его фигуры все живут непосредственной внешней жизнью. Эмоции создают характер, а не характер определяет эмоции; это основное отличие барокко от психологизма свойственно и Рубенсу. Тело и его эмоция в данной обстановке — сладострастная улыбка, физическая боль, материнское горе, страх, гнев, умиленность, буйная радость, все характерные и неповторимые для каждой фигуры выражения, но фигура не вносит с собой от быта, от социального положения ничего, что бы особым образом определило ее поведение, — ничего кроме биологической характеристики. Его *Мадонна* — уже индивидуальная женщина, держащая реального ребенка, имеющего вес, тяжесть, требующего определенной позы для устойчивости; это — реалистический портрет матери с сыном, но нет в нем психологической и интимной жизни. Его *Распятие* — это акт распинания, действие с судорогами и борьбой, физическим напряжением и страданием, но эти сцены имеют более внешний, несколько парадный характер, чем психологический и реалистический. Достаточно сопоставить его *Снятие с креста* с рембрандтовским, чтобы увидеть разницу барочной и психологической трактовок темы.

У Рембрандта все мотивировано: мотивирован свет, обливающий тело Христа, саван, тени на нем — свеча, заслоненная шапкой как бы для защиты ее от ветра и для направления света на тело. У Рубенса этой мотивировки нет: призрачный свет обливает синеватый труп, саван и основные фигуры. Труп не имеет, как у Рембрандта, измученного вида, следов агонии; это — красивое мускулистое тело: голова, торс, руки, ноги — все округло, молодо и сильно; это усопшее, безразличное ко всему тело осторожно спускают наискось с креста ученики, заботливо и с физическим напряжением. Нет здесь той болезненной, скорбной нежности, с которой у Рембрандта прижимает к себе, медленно опуская труп, один из друзей. Только слева старик с мучительно остановившимся взглядом смотрит на тело, остальные — крепкие и сильные, юные и старые фигуры — все охвачены физическим напряжением.

Еще резче контраст между женщинами. У Рубенса Мария — молодая аристократическая женщина, с покрасневшими заплаканными глазами, с страдальческой любовью и страхом протяги-

вает руки, как бы готовясь подхватить труп. Здесь физическое движение сочетается с эмоциональным. У Рембрандта — старая, измученная женщина падает без сил на руки приближенных, и жест запрокинутой головы и поникших рук говорит только о чрезмерности горя для материнского сердца. Магдалина у Рубенса — красивая полнотелая девушка, с красивыми шелковистыми волосами, мягко падающими на плечи, в богатом наряде, принимает на руки спускающееся тело. У Рембрандта — она некрасивая, старая, с перекошенным от боли лицом, плача ломает руки. Выразительность фигур у Рубенса, физические и эмоциональные движения всегда сдержанны — они действуют как бы перед толпой и сохраняют благородство в своем поведении. У Рембрандта все ушли в себя, поглощенные горем и заботой о трупе. Одна фигура впереди, спиной к зрителю, как бы замыкает сцену от посторонних. У Рубенса все повернуто к зрителю.

Как Тициан, Рубенс — чем далее, тем более — отходит от классической объемности, от красивых статических форм, к живописности, к разработке динамики светоцвета. Он не заботится о том, чтобы равномерно заполнить четырехугольное, треугольное, овальное пространство симметрически расположенными человеческими формами. Его композиции — открытые и диагональные — строятся динамическим световым пространством, а не формальным статическим, геометрическим. Рубенс и не знает атрибутов как замены выразительных качеств.

Такова, например, его *Юдифь* в сопоставлении с той же темой у раннего Джорджоне. Джорджоне классически мыслит Юдифь, прежде всего как красивую женщину. Он дает ее в легкой изящной позе, на фоне пейзажа, с красивым нежным овалом лица, лишенным определенного выражения, в легком хитоне, очерчивающем округлые женские формы и оставляющем открытой выставленную вперед ножку. Огромный меч в правой руке и маленькая, спокойная, как маска, голова Олоферна под ногой — только атрибуты, внешние указания, по которым можно узнать Юдифь, убившую Олоферна. Джорджоне здесь мыслит формами, а не актами.

Для Рубенса — это ночное действие, кровавый эпизод о женщине, которая во время сна отрубила голову человеку. Он берет только полуфигуры и располагает формы по диагонали. Некрасивая, полнотелая, с грудью, выпирающей из корсажа, Юдифь смотрит торжествующе и слегка удивленно перед собой; в сильных мужских протянутых руках она держит за волосы отрубленную голову и меч. Старушка, с морщинистым лицом, придерживая одной рукой голову за подбородок, в другой — держит свечу, которая резко освещает лицо и руки Юдифи и голову Олоферна, бороздит

полутенями морщинистое старушечье лицо; остальное тонет во мраке. Голова Олоферна — с закрытыми глазами, с тенями под ними, с опавшей нижней челюстью — лицо мертвеца. Но эти три лица: мертвое мужское, молодое и старое женские, соединены общим движением и освещением и образуют единый драматический момент ночной сцены непосредственно после убийства.

Декламационный характер рубенсовских фигур позволяет ему вводить и аллегорические, и мифологические фигуры не как атрибуты, а как элементы действия: амурсы носят у него вокруг любовников, море полно сирен и тритонов, земля — нимф и фавнов, но все эти фигуры — самостоятельные, жизнерадостные тела.

Такова его картина *Персей и Андромеда*: Персей поразили чудовище, и оно с зияющей пастью агонирует внизу на переднем плане. Персея, одетого в блестящие стальные латы и красный развевающийся плащ, венчает несущаяся в воздухе Победа, но он сам уже побежден любовью к спасенной им Андромеде. Амурчики хлопочут кругом, развязывая веревку вокруг Андромеды, поддерживают щит и коня. Цветущее, полное тело блондинки Андромеды светится золотистыми и красноватыми теплыми тонами на фоне скалы и красного плаща. Реалистическое, чувственное движение любви и стыдливости контрастирует с ужасом головы Медузы — чудовища, нарисованного на щите — и окрашивается Пегасом и богиней победы в легендарные тона. Все объединяет торжествующая сила жизни и любви, сила мужчины-героя над чудовищем и сила девушки и любви — над мужчиной.

Особенно ярко торжество любви и жизнерадостности в его вакханалиях, где потоки тела и страсти заливают картину необузданными оргиями любви, объятий, вина и сладострастия. Таковы же его кермесы — народные праздники любви и пьянства, где бурные танцы, откровенные объятия, нескромные выражения любви получают характер разгула биологических инстинктов и стадной чувственности. Эта торжествующая сила могучей жизни дается им и в охотах, в звериных схватках и прыжках львов, пантер, вздыбленных лошадей, в нападающих и падающих всадниках, в сценах звериной борьбы, физической ярости и возбуждения, животных инстинктов.

В *Битве амазонок* он дает яростную схватку афинских воинов с женщинами-воительницами. Основная масса сгрудилась на узком мосту, изогнутом над бурной речкой. Тела людей и лошадей в неудержимо-стремительном движении столкнулись и спутались в одном напряженном клубке, образуя в центре моста вздыбленную вершину. Взят переломный момент — начало поражения амазонок. Афиняне полны еще бурного натиска, но амазонки и их кони уже поворачиваются назад, бегут, рвутся мертвые и раненые

в поток. Мост не только позволил концентрировать огромную массу движений на узкой полосе, но поднял и поставил в центр картины второй план, разгрузил первый, с его убитыми, агонирующими, спасающимися амазонками, открыл третий план, с его отрядами, опускающимися в воду. Движение как бы не умещается на мосту и устремилось по обеим его сторонам вниз к реке. Вследствие этого усилено движение на мосту, и композиция получила интенсивную динамику. Все полно могучей стихийной силы и возбуждения; все круглится, ритмически сплетается, сливается в живописной массе. Здесь передана стихия битвы, ее физическая телесная динамика, порыв, ярость, гибель, а не героика трагической борьбы, волевых эмоций и сознательных движений.

Природа полна той же могучей силы, что животные и люди.

Пантеизм барокко у Рубенса стал биологической стихией, потоком растительных и животных форм. Сама земля с плодоносными долинами, балками, холмами, проникнута той же могучей жизнедеятельной стихией. Рубенс изображает природу в разные времена года и дня, но не ради интимного созерцания, осенних, весенних, вечерних и утренних настроений, а ради той же стихии жизни в разные периоды. Поэтому же он всегда дает животных и людей за их сезонными занятиями; здесь нет реалистических частностей: обычные дела и люди становятся силами вечно живой природы. Солнце, свет и цвет на этих широких равнинных горизонтах также являются частью материальных земных форм.

Биологическая, торжествующая телесность, полнота эмоций не позволяют погрузиться в себя его фигурам. Экстенсивность всех влечений, стремление наружу, к миру, делают портреты Рубенса внешними, театральными. Биологическую жизнь тела он укладывает в позу довольства и силы, дает показную парадную осанку и выражение. Рубенс не знает интимных признаков человека, выражений лица, ушедшего в себя, забывшего о внешних условиях, сбросившего внешнюю маску манер и этикета. Пышность форм, одежды и выражения сливаются. Отсюда такая общность, типичность его портретов и эффектность.

Таковы бесконечные портреты Елены Фурман, которая фигурирует и в мифологических религиозных сюжетах, и в семейных сценах. Повсюду выступает это полное цветущее женское тело, тепловато-светлая кожа, золотые волосы блондинки, широкий разрез глаз, широкие ноздри, виски и маленький подбородок — все как индивидуальные анатомические черты, но они свойственны всем женским образам Рубенса, и показная театральность выражения, перенесение центра тяжести на пышное и здоровое тело лишают портрет его характерности и психологического содержания.

Лицо здесь не играет основной роли, мелкие мышечные движения отступают перед общей жизнью и движениями тела. Поэтому он дает Елену Фурман почти совсем голой, с мехом, едва накинутым на плечи, открывающим грудь, ноги с тяжеловатыми пухлыми коленями. Но закутанное в черное мантио розоватое тело все светится здоровой теплой кожей.

То он дает ее нарядной дамой, отправляющейся на прогулку. Богатое черное шелковое платье, с кружевным воротником и манжетами, черная бархатная шляпа, страусовый веер в длинных аристократических руках, — столько же служат приподнятой парадной характеристике, сколько вертикальная осанка, взгляд сверху вниз, полнота и белизна груди.

То дает ее матерью, одетой в сильно декольтированное платье, сидящей у колонны на фоне пейзажа с младенцем на коленях.

Изображая реалистически телесные движения, сочетая уродливое с цветущим, мрачное с веселым, Рубенс не выходит за пределы типических страстей и аффектов. Вводя всюду себя и свою жену, он возводит эти реалистические фигуры в общие формулы силы и страсти. Его драматизм и его пафос, декламационность и театральность построены на одном — на чувственном и телесном эмоционализме, которым у него пропитаны мир, небо и земля, свет и материя.

Литература

Основным принципом классической литературы было *ut pictura poesis* — поэзия должна быть пластической, живописной, образительной; покоящиеся зрительные образы, уравновешенные лирические состояния, определенные, отдельные, не переходящие друг в друга, были тематикой этой литературы; размер, акустическая речь — принципами оформления. Диалектический идеализм разрывает статическую замкнутость образов и чувств и дает им интенсивное движение. Образы, охваченные эмоциональным волевым напором, теряют свою пластическую наглядность, переходят друг в друга и, смешиваясь, дают бесконечные оттенки движения. Пластический лаконизм классицизма, вершинных представлений превращается в многословие оттенков и движения. Здесь не только обилие качественных эпитетов, но и огромный словарь чувств, эмоций и понятий. В этом отходе от чувственного созерцания к активной связи представлений поэзия сливается с логическим мышлением и образ — с понятием. Но рядом с философской поэзией и ораторской речью становятся лирико-субъективные душевные движения, стоящие на грани подсознательного. Так расширяется узкий круг поэзии чувственного созерцания.

Романтическая литература живописна, как барочная живопись, в динамике эмоций и чувств, интонаций и оттенков мысли, и обе приближаются к музыке, основа которой — звуковая динамика.

Фраза перестает быть сменой замкнутых слов-образов. Мысль разрывает границы слов, заполняет межсловесные промежутки своим движением, превращает их в единый поток. Фразы получают большой диапазон; синтаксическая конструкция, архитектурное членение небольших симметрических звеньев классической поэзии сменяются динамическим развертыванием взаимозависимых словесных тем.

Романтическая поэзия разрушает идеальное акустически размеренное интонационное движение и подчиняет ритмико-мелодическую линию, как и тему, патетической эмоции. Распад метрики рифмы, строфы — всех архитектурных элементов стиха — получает динамический эмоциональный характер. Образ, чувство, мысль, интонация — звенья одной бесконечной цепи бытия; разграничение тем и образов, близость их и однородность в классицизме уступают место произвольному смешению, стягиванию противоположных смыслов, планов, обилию контрастов. Субъективность барокко и романтизма, которые Гегель считает высшим достижением духа на пути к самосознанию, и есть отрицание догм и норм статического идеализма и утверждение общественного сознания, рассматривающего всякое явление как временную динамическую категорию, а не пространственную форму.

Этот переход от иерархического патриархально-феодального мышления к товарно-денежному, от личной зависимости к демократическому индивидуализму, разрушил границы высокого и низкого, границы жанров не только внутри литературы между трагедией и комедией, лирикой и философией, — но и между поэзией и прозой, литературой и жизнью. Человек, со всем его развертывающимся сознанием, стал единой темой литературы. Творческий гений, эмоция, как творческий разрушительный акт, противопоставляются пассивному созерцанию и готовым шаблонам.

«Назначение романтической поэзии не только в том, чтобы опять соединить в себе все отдельные поэтические роды и чтобы привести поэзию в непосредственную связь с философией и риторикой: она хочет и непременно должна то смешивать, то сплавлять одну с другой поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную и естественную поэзию, должна оживлять поэзию и делать ее общественной, а жизни и обществу — придавать поэтичность, поэтизировать остроумие, наполнять и насыщать художественные формы значительным содержанием, наконец — одушевлять их движением юмора» (Шлегель, *Вильгельм Мейстер*, цит. по Гайму, *Романтическая поэзия*)⁴².

Так барокко и романтизм пропитаны историческим пафосом, равно отрицающим и классику, и мелкий бытовизм, и ищут компромисса в высокой героической активности освобожденной личности. Лирика рассматривается как мировое чувство, человек — как момент всемирно-исторического духа. Вместо конкретного бытовизма выдвигается *couleur local*, вместо национализма — народная душа. Так, между космополитизмом и бытовизмом они выбирают народность, в которой развертываются индивидуализм и типические эмоции. Между вневременным и единичным моментом — временной колорит, исторический момент как дух эпохи. Само противопоставление себя быту, сложившимся нормам есть разрыв в самом быту противоречий капиталистических отношений с феодально-патриархальными; мужественная воля и борьба есть революционное стремление к новым, антифеодальным, общественным отношениям.

Сама литература в книге получает независимое от житейских условий бытие, может внедриться в любую грамотную социальную среду. Литературный жанр в книге, как живопись в станковизме, утрачивает свой ритуальный смысл, становится абстрагированной тематикой, а не частью определенного обрядового акта. Лирика отрывается от дворца, салона, храма и даже становится субъективной носительницей эмоций и волнующих поэта вопросов. Лирика эмоций сливается с философией, становится лирикой бесконечного чувства, созерцание переходит в размышление, образы — в понятия. Это — кажущееся возвращение к торжественной оде и религиозным размышлениям, так как публичный и общественный характер этой лирики противопоставляется пассивной, салонной лирике интимных переживаний. Но эта философская и патетическая лирика не знает культовых атрибутивных элементов, драматична и индивидуалистична.

Лирический салонный портрет заменяется неустойчивым, неуравновешенным, незавершенным эмоционально-философским характером; пейзаж превращается в пантеистическое осмысление природы; пейзаж — не гармонический аккомпанемент, но проекция эмоций героя и неотрывная часть его мысли. Пейзаж, явления природы становятся продолжением эмоций духа. Здесь, как в живописи, мы имеем более пластическую линию и, следовательно, более близкую к классицизму и более живописную, приближающуюся к психологизму. И в той и в другой эмоции являются движущим началом. Но в первой — эмоции сосредоточены в герое, противопоставленном фону, в другой — герой и фон теряют границы, взаимно проникают друг в друга и развертываются вместе в общей эмоциональной атмосфере. Поэзия, устремляясь к мелодической интонации, встречается с музыкой, с романсом; устремляясь

к размышлению и рассуждению, к декламационной интонации, она встречается с прозой, роль которой бесконечно вырастает. Драма, и в особенности роман, сливая в себе все жанры, трагическое и комическое, положительное и отрицательное, философию и шутку, разворачиваются в огромные исторически динамические произведения. Здесь бытовые и возвышенные характеры, философские рассуждения, эпизодические, побочные темы исповеди, излияния, монологи, диалоги — все литературные жанры соединяются воедино, но становятся моментом развития действия.

В классической литературе портрет своей статической сущностью возвышался над мелкими, суетливыми, второстепенными фигурами. В романтической литературе портрет возвышается в своей динамичности эмоциональной напряженностью. Статическая архитектурная композиция классической поэмы и романа, с симметрически расставленными фигурами, стала индуктивной, разворачивающейся, динамической, открытой, как бы бесконечной. Роман получает движение и время, в котором разворачиваются герои и действия как изменчивые силы.

Самый словесный материал начинает ощущаться не только как формально-логический смысл и фонетика, но как определенным образом окрашенный той средой, где он произносится, тем жанром, от которого идет, или стилем, с которым он связан. Отсюда местные диалекты, песни, исторические документы, дневники как колористические средства, неизвестные классицизму. Манера говорить, лексика, синтаксис создают над линейным смыслом красочную атмосферу, которая локализирует этот строй мысли, делает его частью определенной среды. В этом разрыве с единой исключительно аристократической лексикой, в допущении различных диалектов и жанров, барокко, однако, никогда не опускается до профессионального, мещанского, ремесленного, мелкобуржуазного диалекта, с его эмпиризмом и идейностью. Барокко дает народный дух и национальность, применяет диалекты как колористическое средство и, избегая логизированных, психо-логизированных диалектов мелкой и средней буржуазии, берет дворянские и крестьянские — различных областей.

Лермонтов

В русской литературе кризис классицизма и переход его статической чувственно-созерцательной лирики в динамическую, философскую и эмоциональную дает Лермонтов.

Лермонтов не знает, в противоположность Пушкину, примирения с феодальным монархом и абсолютизмом. Он не думает увидеть

рабство, павшее по манию царя.

Он ненавидит всю феодально-бюрократическую машину и покорных ей.

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Его мышление, его стихи утверждают разрыв с дворянско-монархической идеологией, утверждают активную волевою личностью в борьбе с авторитарностью и догмами.

Рядом с темами любви появляются общественно-политические темы; сама любовь получает роковой, трагический характер, герои становятся носителями мировых сил, скорби, становятся демоническими натурами. Пушкинская жизнерадостность сменяется мрачным фатализмом. Пушкинская уравновешенность между чувственным представлением и акустическим словом у Лермонтова распадается. Выходя за нормы классической литературы, он культивирует патетику и сатиру, декламацию и роман, экзотическую повесть и поэму и не знает средних уравновешенных лирических тем. Его темы — либо рассудочная ораторская публичная речь, либо неуловимое, почти подсознательное психическое движение. Мышление охватывает и сплавляет изолированные лирические движения единой связью, цельным сознанием. Мышление переводит лирическую интонацию в публичную ораторскую речь, с декламационными повышениями и нарастаниями. Это как бы возвращение от салонной камерной лирики к оде — с тем только отличием, что атрибутивно-культовый их характер разрушен философским рационализмом.

Мышление, ищущее связи явлений, объясняющее их, является основным признаком ораторской лирики Лермонтова. Но это мышление — не конкретного единого человека, определенного идеологического содержания, но философско-историческое общенациональное; даже конкретные социальные темы получают общериторический типический характер. Борьба с классическим нормативным сознанием, отражающая борьбу передового дворянства с реакционным, неизбежно окрашивается критикой, политикой, но опять-таки они поданы в общих сентенциях, а не в злободневной публицистике.

Таково его *На смерть поэта* — именно Поэта, а не Пушкина. Пушкин дан как романтический гений, бунтарь, один восставший против мнений света. Дуэль Пушкина — роковой поединок Поэта

вообще со светским обществом. Все стихотворение — патетический некролог о гибели непонятого гения. Здесь и ораторская публичная декламация с ее глагольными зачинами: «Погиб поэт... Пал оклеветанный... Поникнул гордой головой... Не вынесла душа поэта... Восстал он против мнений света...» Риторические вопросы: «К чему теперь рыдания?» Восклицания и паузы: «Убит!..» Обращения: «Не вы ль сперва... А вы, надменные потомки». Но траурная ода полна мужественного обличительного пафоса, возмущения и гнева, почти политически конкретизированных. Пушкин — народный, национальный поэт, убитый искателем чинов — иностранцем, Пушкин затравлен толпой придворных палачей свободы, гения и славы. Из надгробного плача ода стала общественным памфлетом. Однако стоит только сопоставить действительную историю убийства Пушкина с этим стихотворением, чтобы увидеть, как конкретные переживания и события получили характер абстрактной типической ораторской речи, облеченной в возвышенные сентенции и готовые эмоциональные формулы. Стихотворение не имеет строфического членения, темы разворачиваются в непрерывном риторико-эмоциональном динамическом плане.

Даже элегические раздумья благодаря этой активной волевой напряженности получили характер драматических монологов, диалогов с собой, вопросов, ответов и печальных афоризмов. Таковы *И скучно и грустно*, *Дума* и др. Эти философско-исторические размышления о судьбе целого поколения, о грустном наследии развратных отцов, о бесплодной и рабской жизни сыновей, о строгом суде граждан-потомков — перерастают из личного настроения в умственное состояние эпохи и получают историко-политический размах. Салонная интимная лирика превращается в публичную речь, в философию эпохи, в лирику мировой скорби; но здесь нет еще фельетонных элементов, дано общее эмоциональное состояние поколения, а не конкретная политическая жизнь. Лермонтов против чистого замкнутого в себе искусства, против рококовых блесков, обманов и румян, изнеженной поэзии — за суровое, могучее, как колокол вечевой, слово (*Поэт*).

Лермонтов, идя за общими эмоциями-идеями, не дает и бытовых интонаций, единичных конкретных речевых оборотов, но — соответственно общему характеру идеи — общие сентенции, афоризмы, распространенные метафоры, которые располагает по линии движения эмоций. Динамическим началом таких мотивов является контраст, антитеза. На триадах Лермонтов часто строит свои стихотворения.

В стихотворении *Первое января* (1840 года) он раскрывает это антитетическое движение эмоций и мысли. Первая тема — свет-

ское общество, бал, условности, приличием стянутые маски, пустые затверженные речи, бездушные красавицы; ее антитеза, рождающаяся из отталкивания от этой безэмоциональной, безыдейной салонной обстановки, — родная природа, вечерний луч и желтые листья, странная тоска, и создание мечты с глазами, полными огня. И третья тема — из контраста этих тем рождается желание бросить им в лицо «железный стих, облитый горечью и злостью». Лирическая эмоция получает логизированный характер.

«Страсти — не что иное, как идеи при первом своем развитии» (*Герой нашего времени*).

Это индуктивное построение стихотворений — динамическое их развертывание по линии идеи, страсти, а не детализация одного лирического состояния.

Произведение имеет характер монолога-исповеди, не имеет строфического деления, состоит из больших речевых периодов. Отсюда автобиографические стихи, в которых переживания, эмоции стремятся к историческому размаху и героическому осмыслению, где течение жизни и мышления излагается как роковая борьба воли и предначертанных путей (*1831 год, июня, 11 дня*).

Рядом с мужественной мрачно-волевой поэзией страстей-идей, освобожденных от догм, на другой границе лермонтовской поэзии, в ее борьбе с сознательностью и определенностью статического идеализма, имеются сумеречные темы, раздвоенность сознания, борение дум, где самые слова и их интонации несут на себе функции невыразимых смыслов.

«Есть звуки, их значение темно и ничтожно, но им без волнения внимать невозможно».

Это — музыкальная заумь, как разрыв с крепким устойчивым сознанием. Сюда относятся романсы, где песенные, ритмико-интонационные фразы, едва разбиваясь на дольные такты, имеют мелодический характер повышений и понижений, требующих чисто музыкальной интонации. Романсы, если даже имеют строфическое строение, отличаются тем же развертыванием и нарастанием темы, строфы сливаются в едином динамическом движении. Сюда же относятся песни, которые ради местного колорита имеют ритмику определенных народных песен. Таким образом, рядом с публичными идеологическими стихами типа *Прощай, немытая Россия*, имеются *Молитва*, рядом с *Думой — Ангел* и т. д.

Поэмы Лермонтова, как и стихотворения, являются развернутыми драматическими монологами, синтезом любовных тем, пей-

зажа и новелл. Сюда включаются песни, романсы. Любовь в классической лирике — независимое чувство; здесь она включена в весь душевный строй, стремится захватить другие эмоции и вступает с ними в борьбу. Неудовлетворенность любовью и недостаточность ее для заполнения жизни указывают на общественные стремления этих людей к преодолению салонной любви для любви к сочетанию ее с мировоззрительными проблемами. Столкновение индивидуальности, отрицающей все догмы и нормы, с любовью, ищущей связи, в романтизме выступает как роковая разрушительная страсть, стоящая рядом с мировой скорбью. Так поэма лирической любви превращается в драматические поэмы.

Таков *Демон*. Центральная тема — тоскующий одинокий дух, дух, проектированный в бесконечность вселенной и вечность мироздания. Экспозиция темы — первая и вторая главы — это воспоминания о первых днях мироздания. Дальше — экзотический пейзаж Кавказа, уединенных гор, сверкающих родников, бурных рек и тихих долин — общеромантические пейзажи, полные контрастов, живописных эпитетов, построенные на местном колорите, но без конкретных описаний. Дальше — новелла о Тамаре и ее свадьбе: общеромантический, идеально-народный портрет Тамары (восточная звезда, Персия золотая, гарема фонтан и т. д.). Дальше гибель жениха и уход Тамары в монастырь — финал новеллы. Только девятая глава дает столкновение любви-жизни с мировой скорбью Демона и мгновенную, но короткую победу любви. Объяснения Демона имеют характер романса и песен на космические темы (*На воздушном океане*), или пантеистического пейзажа (*Лишь только ночь своим покровом*), или исповеди-монолога (*Какое горькое томленье*) и т. д. Любовь-жизнь охватывает всю его психику, отгоняя мировую скорбь и озлобление, но Тамара — лирическая любовь — гибнет в столкновении с мировой скорбью Демона. Человеческая любовь беспомощна перед демоническим актуальным и мужественным духом одинокого бунтаря.

Тамара — не просто объект зарождения и развития любви Демона к девушке; она образует самостоятельную тему — тему роковой гибели беспомощного существа под могучим натиском демонической любви — и своим контрастом подчеркивает роковую власть демонизма над любовью.

Второй план поэмы окружен еще третьим: демон — адский дух оспаривает у небесного посланника душу Тамары, но, побежденный, отступает. Однако культовая тема борьбы злого и доброго духов за душу, возносимую к вечной жизни, и победы доброго духа противоречит центральной теме истории демонической любви, стремится ослабить титаническую силу одинокого демона и оста-

ется внешней концовкой. Дух возмущенья, дух отрицанья является ведущей силой сюжета: он — космический дух, а не подземный. И так же как Тамара дана на фоне земной природы и экзотики Кавказа с местным колоритом, так демон — на фоне вселенной, и оба — как противоречие космического и земного. Так тема любви втягивает в себя ряд побочных эпизодов и превращается в философию мировой скорби.

В прозе Лермонтов разрабатывает те же темы, но окружает их бытовыми эпизодами, дает жанровые портреты и картины. Произведения были бы реалистическими и психологическими, если бы центральной, исходной темой не был анализ страстей индивидуалистического внеобщественного героя. Таков *Герой нашего времени*. Столкновение демонизма и любви — Печорина и Мэри — имеет тот же характер трагического конфликта, что и в *Демоне*, но обе фигуры конкретизировались, стали характерами, они окружены другими действующими лицами, с которыми находятся в тесных и напряженных отношениях. Печорин, ведя любовную игру с Мэри, глубоко привязан к Вере. Грушницкий, пародия на Печорина, стремящийся быть сознательно романтическим героем, влюблен в Мэри и дружит и враждует с Печориным. Отношения между действующими лицами неустойчивые, внутренне противоречивые, меняются на протяжении повести, начинаются, обрываются, получают непредвиденное течение вследствие активности каждого действующего лица. Фигуры выступают не сразу целиком во всей ясности, но постепенно проявляются в движении. В каждый момент человек дает только часть себя.

Дневник-исповедь, самоанализ, анализ отдельных движений чувства и характера дает в целом психо-эмоциональную автохарактеристику героя: здесь общие суждения о страстях и эмоциях, анализ чувств, которые потеряли свои границы «печального, смешного и грустного». Но, вырванный из бытовых общественных условий, брошенный на Кавказ, Печорин — герой, головой выше других, отмечен особой печатью и занимается анализами своих особых чувств, необыденных идей, движением неуправляемых страстей, и дает общий идеоэмоциональный строй, независимый и контрастирующий с бытовым фоном.

Его самоанализы — декламационные монологи, обращенные к зрителям-слушателям, а не интимная внутренняя речь. Это те же ораторские думы стихов о высоких эмоциях, не нашедших определенного социально-политического русла:

«Зачем я жил? Для какой цели я родился? А верно она существовала и верно было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе своей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения, я увлекся при-

манками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден как железо, но утратил навек пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз я играл роль топора в руках судьбы! Как орудие казни я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления...»

Но стоит сопоставить анализ состояния Печорина после письма Веры о разлуке и описание состояния Онегина после исповеди-отповеди Татьяны, чтобы увидеть разницу в классической и романтической трактовке душевных движений. У Пушкина — чисто внешнее описание и объективные лаконичные указания о внутренних переживаниях.

Она ушла. Стоит Евгений
Как будто громом поражен.
В какую бурю ощущений
Теперь он сердцем погружен.

У Лермонтова патетическая исповедь:

«Я молился, проклинал, плакал, смеялся; нет, ничто не выразит моего беспокойного отчаяния».

Тут же хмурый закат, ущелья гор, загнанная лошадь...

«И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удержать слез и рыданий... Душа обессилена, рассудок замолк...»

Действенность свою, активность Печорин несет в своей натуре как роковую печать. Само название повести *Герой нашего времени* говорит о стремлении автора к современности, к историческому моменту, но он дает его как носителя истории, потерявшего историческую нить, как кризис аристократического человека и разрыв со светским обществом. Портрет Лермонтов дает в поведении и диалоге, внешние статические черты он рисует противоречивыми чертами, говорит больше о мимике лица, манерах, чем о форме. Таково описание внешности Печорина, сопровождающееся психологическими умозаключениями о его глазах, манере смотреть, держать себя. Таков портрет Вернера — неприятный с первого взгляда, но приятный впоследствии: его череп показывает смешение противоречивых наклонностей и т. д. В диалогах дается индивидуальный ход мысли, эмоций, но речевая интонация не всегда разработана и индивидуализирована. В романе имеются жанровые сценки, с жанровыми диалогами, — сцена приглашения

Мэри пьяным на балу, разговор Максима Максимыча и т. д. Пейзаж живописен в своем внимании к краскам и тонам; например, описание Койшаурской долины на протяжении одного предложения дает семь различных цветowych эпитетов при общеживописной подаче твердых форм: красноватые скалы, зеленый плющ, желтые обрывы, золотая бахрома снегов, черное мгlistое ущелье, серебряная нить реки и т. д. Повесть в целом не имеет замкнутой завершенной композиции.

Центральная тема — журнал Печорина — окружена кавказскими экзотическими повестями: *Бэла*, *Тамань*, дающими густой местный колорит.

Эмоционализм Лермонтова, его страсти-идеи имеют характер самозарождения и самодвижения в самой душе человека, и поэтому их динамика линейна, его центральные темы и фигуры не сливаются со средой, а противостоят ей; только в прозе намечается реалистический фон и реалистическая мотивировка поступков и большая живописность.

Лев Толстой

Прямой продолжатель Лермонтова, Толстой дает в русской литературе наиболее последовательно развернутый метод романтизма. Роковой герой утрачивает свою исключительность, весь мир во власти рока. У него этот метод получает теоретическое обоснование в дневниках, в философских рассуждениях, внутри самих произведений. Он отрицает замкнутое статическое бытие, типические обобщения, неизменные сущности и утверждает текучесть и изменчивость мира и человека. Всякое обобщение, всякая схема есть статическое начало, ложное, искусственное представление о мире, разбивающее непрерывность движения на прерывные единицы.

«Для человеческого ума непонятна абсолютность, непрерывность движения. Человеку становятся понятны законы какого бы то ни было движения только тогда, когда он рассматривает произвольно взятые единицы этого движения. Но вместе с тем из этого произвольного деления непрерывного движения на прерывные единицы проистекает большая часть человеческих заблуждений» (*Война и мир*, т. III, ч. 3, стр. 218, изд. 1928 г.).

Это относится и к истории, и к психологии индивида.

«Для изучения законов истории мы должны изменить совершенно предмет наблюдения и оставить в покое царей, министров и генералов,

а изучать однородные и бесконечно малые элементы, которые руководят массами» (Там же).

Сам человек распадается на множество качеств, и стоячие замкнутые портреты классицизма становятся потоком свойств, а не единым типическим качеством.

«Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д. Люди не бывают такими. Люди — как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же; но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто не похож на себя, оставаясь всегда самим собою» (*Дневник 1898 г.*, стр. 128).

Таким образом, человек есть текучая система свойств человеческих, и границы его индивидуальности переходны и условны; люди все сливаются в человеческую массу, движение которой образует историю. Движущей силой истории является мировой дух: человек увлекаем историей и история — духом, который у Толстого меняет свое содержание, становясь из активного, творческого начала боженькой. В понимании движения человечества Толстой, борясь против свободной воли и разума, приходит к отрицанию возможности постичь человеческим умом законы истории и приходит к фатализму, к вере в предопределение, к отрицанию диалектики. В движении человеческого характера он через биологизм, стихийный эмоционализм приходит к иррациональным инстинктивным влечениям и к религиозному предопределению как основе жизни человека. В этом коренное противоречие Толстого. Срывая во имя стихийной жизненной силы и эмоционализма все стоячие маски общественной фальши, лжи, он является реалистом и даже натуралистом в изображении земных страстей и физиологических движений. Связывая эмоционализм с историей, с мировой жизнью, с духом, с небом, он делает землю и биологию зависимой греховной плотью. И по мере развития капитализма, по мере отступления помещика и патриархального мужика, небо побеждает чувственную землю, дух — бунтарскую материю. Отсюда конечный мистицизм диалектики Толстого.

Его романтизм — не только борьба с типизирующим классическим сознанием, но и с рационалистическим эмпирическим сознанием буржуазии и рационалистическими элементами диалектики. Он борется не только против типических представлений за

бесперывное и эмоциональное движение, за становление человека, но он отрицает и логическое идейное сознание буржуазной общественности. Человек живет не идеями, а эмоциями, чувственными ощущениями, страстями, инстинктами, которыми управляют природные начала. Его персонажи — люди, животные, деревья — все равно подчинены одним и тем же стихийным жизненным процессам. Эмоции любви и смерти являются основными динамическими началами жизни человека и общества. Вокруг этих основных эмоций наслаиваются сотни других чувственных и моральных движений, их комплексы определяют психику человека. Тематику Толстого и образует борьба этих стихий, биологических движений с закрепленными формами общественного сознания, с канонами разумного и за ними — с общественными обычаями и установлениями.

Если у Лермонтова кризис метафизического сознания может привести к рационализму, то Толстой отталкивается от всякого общественного сознания и тянет к первобытной стадной жизни. Чем безусловнее, чище эмоции, чем человек свободнее от условных сознательных рассудочных норм, тем он сильнее и положительнее; чем менее в нем первичных стихийных жизненных инстинктов и больше сознательных, рационалистических, общественных и общепринятых, тем он ниже и отрицательнее. Абстрактные эмоции, которые давали типического человека в типическом движении, могли вести к психологизму, так как включали социальные эмоции — гордость, зависть, скупость. Но Толстой отбрасывает типы гордеца, скупца, ревнивца, сластолюбца, отвергает и общественный характер эмоций и, раздробив их, размежевывает элементы, идущие от общественности, как искусственные и отрицательные, и элементы, идущие от инстинктов, как безусловные и органические.

У Толстого два типа портретов: одни — живущие внешними условностями, увлекаемые светской ложью, пустые и никчемные, другие — живущие внутренней жизнью, разрывающие условности, сильные и положительные; только внутренняя жизнь последних не идеологическая, а стихийно-инстинктивная. Эмоции у Толстого идут или от внутреннего физиологического процесса — пола, желудка, здоровья, болезни, — или от внешних чувственных ощущений, но не от мысли и не от интеллекта. Наиболее яркие представители его героев интеллектуального типа не знают эмоций логической теоретической мысли, борений ума самого в себе, внутренней речи, взволнованной собственным логическим движением. Умственная жизнь его персонажей — всегда рассуждение, ровное, дидактически, логически развернутое, находится ли герой в состоянии болезни, при смерти, влюблен ли он, здоров; и всегда — это морализирующее

рассуждение о смысле жизни. Это вечные, неизменные нормы морали, веры, которые стоят вне диалектики и вне эмоций. Зато бесконечно разнообразны и изменчивы чувственные, эмоциональные состояния, поток ощущений и представлений, идущих от внешнего мира. Здесь сложные градации от трагических эмоций до жизнерадостных ощущений и бредовых сумеречных состояний. Интенсивность и яркость ощущений, подробность и богатство впечатлений, напряженность и проникновенность внимания — являются результатом полноты и силы жизни. Образы сплетаются эмоциями, переходят друг в друга, разворачиваются в целые видения: цвета, запахи, звуки — все, что чувственно связывает человека с миром, — образуют поток психики. Смерть человека и есть отрыв от этой чувственной связи с миром и полноты ощущений. Так, Андрей Болконский за два дня до смерти становится чуждым внешнему миру — в нем осталась только разумность. Эта биологическая чувственность и эмоционализм делают таким легким переход от психологии человека к животным и даже растениям, которые живут той же чувственной связью с миром. Здесь именно отличие барочного Толстого от психологического Достоевского, у которого эмоции идут от внутреннего мира, от жизни мысли, от умственного беспокойства, а не от чувственных ощущений.

Человек не имеет своего замкнутого, обособленного сознания: он открыт в сторону природы, физических и физиологических явлений. Его «я» есть переживание, усвоение этой природы в ряде эмоций-образов. Ни один его герой не знает той внутренней одержимости, той мономании идей, которой охвачены герои Достоевского. Отсюда возможность выхода за границы своего «я», слияния в панических переживаниях с массой, взаимопроникновения отдельных индивидов, понимания без слов, непосредственным общением эмоций.

Персонажи Толстого не знают внутренней жизни, самодовлеющих понятий, абстрактных идей, противоречивых, тяготеющих в различные стороны и создающих нервную неуравновешенность мелкобуржуазного интеллигента, для которого эти понятия являются основой ориентации в общественной жизни, у которого сами эмоции насквозь социальны, вторичны, раздроблены умственными торможениями и умственными влечениями. У Толстого — свойства человека, его эмоции, но эмоции не мышления, а чувственных органов. Отсюда монолитность, спокойствие, органичность персонажей Толстого. Он не может и не хочет давать персонажей с исключительной психоидеологической жизнью разночинцев-интеллигентов — они ему чужды и непонятны и кажутся психопатами в силу их издерганности. Грубая биологическая жизнь для него более приемлема, чем деловая практическая мысль.

Так стиль и тематика совпадают: аристократический эстетизм отброшен, но остались чувственность и, из-за отказа идти вместе с буржуазной общественностью, вынужденное движение к биологизму и примитивизму, от аристократии к крестьянству, у которого, по Толстому, в психике и мышлении много непосредственной инстинктивной связи с миром. Общественное сознание, как идеологическое, Толстому чуждо; общественное сознание у него — это те же эмоции, только стадного характера, панические движения бессмысленной жестокости или покорности; между общественным сознанием и индивидуальным — только количественная разница, как в натуральном хозяйстве. Он не знает общества как производственной организации, и общественная организация, государство, для него является той вредной сознательной условностью, которая подавляет инстинктивного человека, т. е. его первобытное начало.

При всей крепкой чувственной связи с миром герои Толстого не знают иной связи между собой, кроме кровной — родства — и любви. Психологии отдельных людей не пересекают друг друга мыслью, речью, общественной идеологией, несмотря на то, что не знают изолированных углов меблированных комнат, и всегда в обществе каждый живет своей особой жизнью эмоции и чувственности и только через них он сливается с людьми и миром, но не через мысль, слово, которое является преградой между людьми, как всякая условность.

Чувственная связь с миром уничтожает границы между человеком и средой; персонажи Толстого не имеют резкой очерченности, они растворяются в фоне; человек — бесконечно текучее, становящееся «я», зависимое от внешних условий; его внутреннее содержание и внешнее поведение предопределяются средой, конкретной ситуацией, а не характером ему раз навсегда данных свойств. Каждое свойство человека — это его связь с миром, и дать свойство — значит дать один из мазков, совокупность которых определяет фигуру и ее положение в определенной атмосфере. Поэтому детали — всегда чувственные формы, поступки, жесты, ощущения, которые Толстой нагромождает в своих описаниях, — являются необходимыми пятнами, создающими динамику целого. У Толстого нет локальных эмоций, не иррадирующих, не окрашивающих друг друга образов. Компромисс между типическим и характерным, общественным и индивидуальным Толстой находит в том, что типическим он считает морально-биологические свойства людей, а индивидуальным — особое сочетание и проявление этих свойств (и именно особые сочетания общих свойств в каждом индивидуе) и уничтожает границы характеров. Персонажи утрачивают свои очерченность, линейность и слива-

ются с фоном, в котором их свойства имеются и к которому они поворачиваются соответственной стороной. И фон, внешний мир, это не только люди, но и животные, и растения, ибо «река жизни» — это внесоциальный мировой процесс. Но именно движение, процесс, а не форма; красивая форма, как общественная условность, оттесняется некрасивой, но активной формой. Так античная красота Элен и Анатоля Курагина неотделимы от салонной пошлости, и оба гибнут; некрасивый Безухов, Мария Волконская морально сильны и успевают в жизни; то же — красота Вронского и Карениной и некрасивость Левина и Китти.

Деятельная жизнь является основой человека, а не пассивная форма. В этом диалектическом движении свойств людей, в этой живописности и динамичности кроются и монументальные композиции произведений Толстого. Они не замкнуты, не имеют ни определенного начала, ни конца; он берет с некоторого условного момента, известным образом освещенного, и разворачивает, исходя из него, ряд противоречиво окрашенных сцен, обычаев, эмоций. Обычно это салон, семья, где много лиц сходных в общем настроении, но отличающихся органическими влечениями, здоровьем, любовью, умом и т. д. Отдельные картины связаны между собой одними героями, но все по-новому в новой среде чувствующих и думающих. Отступления, широко разработанные побочные эпизоды, являются теми частностями, которые определяют движение целого и служат созданию колорита, духа эпохи, места и произведения в целом.

В роман он включает различные жанры — лирический, драматический, комический, религиозно-философские рассуждения и различные лексические ряды. Таким образом, стихийное вторжение в аристократическую литературу простонародной лексики, философской, научной Толстой применяет не механически, как абстрактные общезначимые понятия и выражения, но как средства передачи местного и исторического колорита. Само сочетание лексических рядов, крестьянской речи, поговорок, полуфранцузской-полурусской аристократической речи, философской и религиозной создает игру красок и смыслов. Разговор, как жест, является частью поведения человека и характеризует его эмоциональное состояние. Только мысли героев имеют не диалогический, а абстрактный, рассудочный характер.

Повествовательные места и объяснительные состоят из обстоятельных, логически построенных фраз, с рационалистической, аналитической, причинно-следственной мотивировкой и синтаксисом — «потому что», «так как», «от того что», «вследствие», «сначала», «потом», — которые создают сложные и громоздкие фразы, чисто книжные периоды, лишённые акустической округ-

ленности и интонационной законченности. Эти аналитические повествовательные и философско-религиозные страницы идут от рационалистической стихии, находятся в противоречии с описанием ощущений и эмоций, часто подсознательных и иррациональных, и с диалогами живого жеста и интонаций.

Война и мир — самое монументальное произведение Толстого. В противоположность образцам «героических поэм, в которых герои составляют весь интерес истории» (*Война и мир*), Толстой дает ту массу людей и событий, которые, по его мнению, образуют подлинное движение человеческой истории. Война и мир, смерти и убийства, любви и браки, батальные и салонные сцены, массовые стадные движения и индивидуальные инстинкты, власть стихии и беспомощность разума — этот круг тем Толстого развернут здесь в единое философско-историческое произведение. Но историзм, как и философия, идеалистичны и реакционны. Толстой мог взять не менее поворотную в русской истории эпоху Крымской войны, батальные сцены которой дал в *Севастопольских рассказах*; но тогда он вынужден был бы дать буржуазное революционное движение, дать разночинцев и победу рационалистической идеологии над феодальной. Но

«жизнь чиновников, купцов, семинаристов и мужиков мне не интересна и наполовину непонятна. Жизнь аристократии того времени, т. е. начала XIX века, благодаря памятникам того времени и другим причинам мне понятна и мила» (Новые тексты из *Войны и мира*).

Историзм был не только основой метода, но и бегством от современной общественности к обществу без прессы, без демократических идей, политической идеологии, в эпоху кризиса русского классицизма, с его рассудочностью, догматизмом и атеизмом, и выступления романтизма, религии и жизни чувства, т. е. в эпоху рождения собственного стиля и мировоззрения. Отсюда органичность произведения и его размах. Все многообразие его тем не выходит за пределы инстинктов и биологических эмоций, которые побеждают рассудочные условности. Здесь и императоры и мужики, генералы и солдаты, собаки и лошади, бои и балы, салоны и поместья, любовь и роды, дети и старики, толпа и лица, глупые, умные, безнравственные, больные, здоровые; произведение Толстой ведет не на отдельных героях, а феодальными и княжескими или графскими родами — род Болконских, род Ростовых, Курагиных, Безухова. Каждый представитель аристократического рода имеет общее со своим семейством — аморальные, глупые и красивые Курагины, отец, сын, дочь; непосредственные, чувственные, добрые Ростовы; рационалистические, прямолинейные, упрямые

Болконские. Только второстепенные персонажи — безродные: Долохов, Денисов, Тушин и др.

Экспозиция дается в гостиных, куда съезжается вся знать Петербурга, «люди самые разнородные по возрасту и характерам, но одинаковые по обществу, в каком все жили». Здесь представители основных фамилий: Курагины, Болконские, Безухов. Салонный разговор с места начинается о Наполеоне, о политике и войне в Европе, дается сатирически умная бессодержательность, внешняя изящность и внутренняя пустота разговоров, которые как «веретена с разных сторон равномерно и не умолкая шумели». Огромный неуклюжий Пьер, не умещающийся и неловкий, противопоставляется салонному обществу. Дав салоном Шерер общий тон пустой светской жизни, его умонастроения, он переходит к отдельным фамилиям и лицам: Андрею Болконскому с женой, Ростовым с детьми, дает побочные эпизоды, пьяную сцену с Долоховым, низший офицерский состав и буйную непосредственность Пьера. Не люди ведут события, а события людей; общественная атмосфера втягивает фигуры и окрашивает их. Пьер бестолковый в салоне, вдумчивый и чуткий у Андрея Болконского, буйный в пьяной компании, влюбленный под давлением салона в Элен, все же всегда остается собой, живущим инстинктами, чувственной жизнью, человеком, и благодаря этому он сильнее других; сильнее умного Андрея, похожего на своего отца, последнего представителя рассудочного классического духа. Андрей живет умом, а не сердцем. Чувственная стихия в такой мере подчинена сознанию, что, только смертельно раненный, Андрей преодолевает обычное сознание, но вместе с тем отрывается от земного и чувственного. Первый раз — синее высокое небо отодвигает чувственный предметный мир, второй раз — перед физической смертью наступает отрешенность, отчужденность от всякого эмоционального движения. Печально кончают и рационалисты, к которым тянет Андрея: Наполеон и Сперанский. Оба выскочки, самоуверенные и разумные, но ничтожные, слабые вне ума. Пьер, окрашиваясь средой, окрашивает ее и сам и является той органической линией, по которой идет развитие общества; непосредственный, сердечный, он побеждает, как всегда подлинные инстинкты побеждают разум и условности; даже любовь к Элен сильнее условностей.

«Среди тех ничтожно мелких искусственных интересов, которые связывали это общество, попало простое чувство, стремление красивых, здоровых, молодых мужчины и женщины друг к другу, и это человеческое чувство подавило все и парило над всем их искусственным лепетом».

Любовь к Наташе, с ее стихийной здоровой чувственностью, с ее непрерывными любовными влечениями, приводит Пьера к счастливой семейной жизни, к счастливому отцовству.

Сцены войны даются как стихийные движения масс, как панические чувства героизма, страха, бодрости и апатии; массы непосредственно слышат голос истории и судьбы. Разумные диспозиции генералов, так же как и умные разговоры салонов, отменяются ходом событий. Поэтому Кутузов, который отдается стихии, сильнее актерствующего Наполеона. Из солдатской массы, из отдельных боевых эпизодов выделяется Каратаев, иконописно поданный, стихийно живущий покорством и любовью к ближним. За ним, дополняя его, безыменная собачка, ласковая, любящая и покорная, ничья и всех. Она одна оплакивает гибель Каратаева, но тут же вслед ластится к другим солдатам.

Разбивая события на массу мелких эпизодов, сменяющих друг друга и образующих движение романа, Толстой и внутреннюю жизнь персонажей разбивает на мелкие эмоциональные движения, сменяющие друг друга и образующие диалектику эмоций. От отчетливых сильных эмоций он спускается к диффузным, расплывчатым, от страстных волевых движений — к мистическим, подсознательным, предчувствиям и ощущениям, вплотную соприкасаясь с символизмом (эмоции героизма на поле битвы и бредовые предсмертные ощущения Андрея, юношеская жажда подвига и предчувствие гибели Пети Ростова). Эмоции голода, боли, любви, ревности, дружбы, картежной игры, патриотизма, животных и моральных влечений проявляются у всех персонажей, но по-особому окрашиваются, переходя из массы к индивиду и обратно.

Язык своей лексикой придает этим общим эмоциям местный колорит. Двухязычный разговор салона, смесь французского с русским, дает колорит салона начала XIX века. После 12-го года борьба с французским языком и невозможные галлицизмы дают новый колорит. Немецкий язык генералов, французский — наполеоновских офицеров служат тем же целям. Каратаев — весь в поговорках, весь в пословицах. Сюда же относятся письма, дневники, страницы масонских рассуждений, молитвы, приказы, воззвания и т. д. Манера говорить продолжает поведение человека. Толстой сатирически дает манеру говорить на авось, без смысла в салоне (князь Ипполит). Сюда же: слова Беннигсена о священной древней столице, фальшивый смысл которых враждебно подчеркивает Кутузов. Таковы же слова *les popes* в устах Наполеона.

К колористической подаче темы относится описание и объяснение явлений глазами героя, не понимающего хода событий и не знающего его условного словаря и поэтому дающего ему свой, из своей лексики взятый. Например, Наташа первый раз

в опере, не знающая условностей ее декораций и действий. Пьер в салоне, не понимающий искусственности разговора. Но Толстой использует это противопоставление для разоблачения лживой внешности. Сюда же относится и подача людей в неожиданных ракурсах, непривычных позах и жестах, а не с общепринятой, лицевой, парадной стороны, что позволяет внести неожиданную лексику, необычную в данной обстановке: императоры, генералы за едой, умыванием, одеванием, при неловких движениях, которые показывают их обычное физическое существование, а не социальное атрибутивное величие.

Здоровье, сила, жизнерадостность, полнокровная могучая чувственность слиты со страданием, предчувствиями, предопределенностью. Счастливы те, кто отказываются от разумной воли и отдаются стихийной исторической силе. Религиозно-философские рассуждения дополняют художественный показ.

В *Анне Карениной* религиозно-философские рассуждения становятся сильнее. Это роман современный, и исторические рассуждения в нем заменяются моральными. Его тема — любовь: любовь чувственная, оторванная от моральных устоев, от религиозных начал, в которой биологическое удовлетворение — самоцель; любовь семейственная, где совместная деятельность, патриархальная семейственность, семья и дети, являются целью; сопоставление этих двух повестей любви образует композицию этого романа. Каждая линия имеет свой фон: чувственная любовь — город, гостиные, театр, скачки; семейственная — помещичье хозяйство, деревню, природу. Композиция сознательно противопоставляет деревню городу, нравственное безнравственному; линия города кончается трагически — самоубийством Анны и попыткой к самоубийству Вронского. Линия деревни — идиллическая, благополучная: хозяйство, дети, религиозные искания.

Отношение к любви заложено в крови — семейное свойство. Экспозиция романа дает столкновение аморальной любви и семейной в доме Облонских. Мужчина, изменивший жене, развратный Стива — брат Анны Карениной; его жена, вся ушедшая в материнство, тихая Долли — сестра Китти. Таким образом, роман начинается не сразу, с истории возникновения, развития и крушения преступной любви, а с вводного эпизода, подготавливающего философскую почву для главных тем, и вместе с тем несет боковую характеристику главных фигур через родство. Композиция романа имеет более линейный характер, чем в *Воине и мире*. Несмотря на массу побочных эпизодов, развернутых в самостоятельные темы, ведущими остаются линии Анны — Вронского и Левина — Китти.

Чувственная любовь, как роковая стихия, как метель охватывает Анну:

«Метель и ветер рванулись ей навстречу и заспорили с ней о двери. И это ей показалось весело».

Любовь в себе уже носит свою гибель. При первой встрече с Вронским поезд задавил стрелочника. Во все значительные моменты любви один и тот же кошмар — страшный мужик что-то делает над рельсами — преследует Анну и Вронского, и он же в предсмертные минуты предстает Анне. Сонное видение, спутанные, диффузные образы сна служат не только показом эмоциональных состояний, но, переплетаясь с реальными образами, становятся мистическим предвещанием неизбежной гибели. Портрет Анны — биологической, цветущей, грациозной женщины — дан в смене лирических движений и трагической патетики, шаловливой веселости и мрачной растерянности, нежной огромной силы и глубины материнской любви (сцена свидания с Сережей) и ненависти к мужу и к людям. Вронский, сдержанный, аристократически-замкнутый, тоже идет от легкой беззаботной влюбленности к трагической патетике самоубийства. Скрытный и застенчивый Левин, ненавидящий город, скучающий в нем, как Вронский в деревне, связан с природой, животными, с хозяйством. Любовь к Китти, объяснение с ней, где чувственность обостряется до восприятия мыслей без слов, смерть брата, беременность Китти — все эти органические, инстинктивные переживания сталкиваются с тяжелыми мыслями о хозяйстве, о смысле жизни. Роман полон еще чувственной силы: здесь и Фру-Фру, и Ласка, и их биологическое сознание; здесь сцены охоты, любви, физического труда и смерти, но рассуждения имеют более мрачный и запутанный характер.

Семейное благополучие сталкивается с хозяйственным неблагополучием. Метод подачи явлений в их связи заставил Толстого дать в романе конкретную деревню, где все феодальное переворачивалось и укладывалось по-новому, подчинялось требованиям наступающего капитализма. Здесь необходимо появляются представители буржуазии. Но непонимание рационалистического сознания, нелюбовь к разночинцам и буржуазии заставляют Толстого свести их роль в перевороте деревенских отношений к нулю и объяснить все исключительно внутрив деревенскими отношениями помещиков и крестьян и все построить по вечным религиозно-философским моральным положениям. Город, с его производством, государственностью, наукой, искусством, — здесь инородное тело.

Капиталистический город — это ад, гибель, враждебная сила, которые надо преодолеть уходом в крестьянский труд и моральным усовершенствованием. Этим Толстой не только ограничивает круг своего мира, но и внутри этого круга, дворянства, крестьян-

янности и природы, трезвые реалистические, даже натуралистические наблюдения над материальной жизнью искажаются моральными, религиозными теориями. Могучая стихия жизни, не подчиняющаяся никаким условным рамкам, срывающая всякие ложные одежды и казенные запреты, оказывается в зависимости от карающего морального бога, от поповской стоячей маски. Противоречие диалектики и религиозности, реализма и мистики, отбрасывает Толстого назад и приводит к патриархально-натуральным воззрениям.

«...Идеологией восточного строя, азиатского строя и является толстовщина в ее реальном историческом содержании. Отсюда и аскетизм, и непротивление злу насилем, и глубокие нотки пессимизма, и убеждение, что «все — ничто, все материальное — ничто» («О смысле жизни», стр. 52), и вера в «дух», «начало всего», по отношению к каковому началу человек есть лишь «работник», «приставленный к делу спасения своей души», и т. д. Толстой верен этой идеологии и в «Крейцеровой сонате», когда он говорит: «эмансипация женщины не на курсах и не в палатах, а в спальне», — и в статье 1862 г., объявляющей, что университеты готовят только «раздраженных, больных либералов», которые «совсем не нужны народу», «бесцельно оторваны от прежней среды», «не находят себе места в жизни» и т. п. (Ленин, *Л. Н. Толстой и его эпоха*. Сочинения, изд. III, т. XV, стр. 101).

Между феодальным мышлением и капитализирующимся сельским хозяйством не было компромисса. Капиталистическая эксплуатация крестьян требовала совершенно иного поведения и мышления, чем феодально-помещичье мышление.

«Мы давно уже ломим наше хозяйство по-своему, по-европейски, не спрашиваясь о свойствах рабочей силы. Попробуем признать рабочую силу не идеальной рабочей силой, а русским мужиком, с его инстинктами, и будем устраивать сообразно с этим хозяйство» (*Анна Каренина*).

Т. е. считать натурально-хозяйственного крестьянина неизменным типом сельского работника и приспособить к нему хозяйство, т. е. хозяйство вернуть назад к докапиталистическому производству и самому опроститься. Роман превращается в сплошное философствование на эту тему. Натуральнохозяйственное бытие патриархального мира оказывается для Толстого единственным выходом для дворянства перед наступлением капитализма. Романтическая борьба за свободу чувства переросла в борьбу с рационализмом, с наукой, с государственностью за мужицкий анархизм.

«Обличение капитализма и бедствий, причиняемых им массам, совмещалось с совершенно апатичным отношением к той всемирной освободительной борьбе, которую ведет международный социалистический пролетариат.

Противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху» (Ленин, *Л. Толстой*. Сочинения, изд. III, т. XIV, стр. 402).

Шекспир

Англия в XVI веке, благодаря перемещению торговых путей от Средиземного моря на Атлантический океан, от Немецкого моря в Ла-Манш, выходит в первый ряд капитализирующихся стран Европы. Королевская власть, опираясь на буржуазию, разгромила феодалов; дворянство быстро обуржуазивается, занимается торговлей и промышленностью. И между классическими тенденциями придворного искусства, воспроизводящими античную мифологию в своих маскарадах и празднествах, и буржуазным ярмарочным театром, комедиями и фарсами, но связанными еще с культовыми действиями, — между высокой аристократической и низменной площадной, выступает барочная драма, объединяя обе линии, античность и местные легенды, торжественную декламацию и плебейскую шутку, подчиняя их единому развертывающемуся драматическому действию.

Простую повествовательность, нанизанность эпизодов мистерий и комедий барокко превращает в единое противоречивое действие, где каждый последующий эпизод включает предшествующие, вытекает из них; стоячие героические маски превращены в эмоциональные развивающиеся характеры, каждая реплика которых включает предшествующий строй мыслей. Характер здесь — не простая последовательность однокачественных действий, но определенное идеоэмоциональное движение, где каждый момент сознания действия, являясь новым качеством, включает предшествующие моменты и последующие, т. е. предполагает единое в своей многокачественности развертывающееся сознание.

Литература становится ведущим элементом драматического действия, словесное действие — основным действием. Но декламационные монологи превращаются в напряженные диалоги, беспокойные размышления, излагающие философские, исторические проблемы, решающие гуманистические вопросы. Театр становится трибуной идеей независимой личности, антирелигиоз-

ной, антиавторитарной мысли и вместе с тем трибуной утверждения господства обуржуазенной знати над плебеями и простонародьем. Движение и развертывание имеют именно аристократические герои, комические — остаются стоячими масками.

Шекспир является крупнейшим представителем этой диалектической драмы в мировой литературе. Ярмарочный театр, с его шутами, злодеями, нагромождением действия, и античные трагедии с мифологией, английские хроники и греческие поэты сливаются в его трагедиях и комедиях. Силой Шекспира является его понимание действия как процесса, в котором каждый человек является одной из сторон действия, одним из противоречивых качеств его. Осуществляя свою волю, герой в действительности является одной из линий развертывающегося действия, делающего, выковыливающего героя как свой подчиненный элемент. Характеры неотрывны от действия в целом, и их развития неотрывны от развития самого действия.

Темами трагедий Шекспира являются не характеры, а действия большого историко-философского значения; характеры являются проводниками разных сторон, качеств этого развертывающегося события-идеи. Именно развертывание действия, а не простая смена эпизодов, превращает стоячие маски в становящиеся характеры, столь же многокачественные, как само действие.

Такова трагедия *Гамлет*, с ее сюжетом — историей мести сына-принца за убийство отца-короля. В балаганных представлениях этого сюжета передавалось феодализованное патриархально-культовое предание об убийце отца, завладевшем его властью и женой, и о скитающем в лесу и ставшем безумным (как бы мертвым) сыне; в определенный срок сын возвращается, свергает убийцу и занимает принадлежащее ему место отца. Отец и сын стали королем и принцем, уход и возвращение стали актами феодальной мести. Шекспир превратил этот рассказ в гуманистическую философскую драму. Последовательность действия — убийство, безумие и месть — он сделал драматической борьбой вокруг замысла мести. Безумие стало у него притворным, маской безумия из тактических соображений, т. е. одним из психических качеств главного героя; скитание и отрешенность от жизни — пессимистическими раздумьями, взятыми из скептической, рационалистической философии. Сюжет определяет характеры и движет ими с роковой силой. Тень появляется Гамлету и зовет к мщению, исполнение мщения — развязка — есть и конец героя, его гибель. Но уже завязка содержит противоречия: появление тени — это и призыв к действию, и предзнаменование гибели.

Все действующие лица втянуты в основное противоречие сюжета, в борьбу его элементов. Каждое действующее лицо из звена дей-

ствия стало одной из линий сюжета, переплетающейся, пересекающейся с другими. Само место — не нейтральный фон, а необходимое условие действия. В первом же акте место появления вооруженной тени на пустынной, холодной, ледяным ветром обвеваемой террасе замка перед часовыми в полночный час напоминает как бы загробный мир и служит предзнаменованием бедствий для Дании.

Что предвещает нам это явление —
Я не могу сказать, но по всему
Мне кажется, что Дании грозит
Переворот ужасный, —
(Перев. Кроненберга)⁴³

говорит Горацио, полагающий, что это относится к готовящемуся нападению Фортинбраса. Гамлет, утративший отца и присутствующий на празднествах короля-убийцы, притаившийся и размышляющий о смерти, сразу связан с тенью, видением смерти и намечает другую, подлинную, линию сюжета. То, что в балаганном представлении было реальным положением героя, здесь стало психологическим переживанием и словесным философским рассуждением. Не сам Гамлет, а его сознание сдвинуто в сторону смерти, и сдвиг мотивирован тоской по отцу и горечью в отношении матери, поспешившей выйти замуж.

О, если б вы, души моей оковы,
Ты, крепко сплоченный состав костей,
Ниспал росой, туманом испарился;
Иль если б ты, судья земли и неба,
Не запретил греха самоубийства,
О, боже, боже милосердный,
Как пошло, пусто, плоско и ничтожно
В глазах моих житье на этом свете.
Презренный мир, ты — опустелый сад,
Негодных трав пустое достоянье.

Сама тень приходит как напоминание, как зов судьбы, во власти которой печальный, меланхоличный Гамлет уже находился. Тень как бы побуждает Гамлета к действию, к той жизни, которая утрачена отцом. Вся драма есть растянутое пробуждение, в котором безвольное оцепенение борется с волевым стремлением к цели. Эмоция мести и философия жизни и смерти оттеснили у Шекспира действительную месть и смерть и заняли основное место в драме. Повествовательное представление и рассказ стали психологической, эмоциональной драмой. Безумие и скитания, фи-

зическая невозможность мстить до сроков стали психическим торможением и внутренними задержками. Маска-характер наполнился внутренней жизнью, волей и эмоциональным движением. Гамлет стал не простой последовательностью состояний, оцепенения и действия, а противоречивой борьбой воли к мести и безвольной скованности, т. е. борьбой с самим собой, внутри себя. У Гамлета мечется мысль; он много говорит вслух с самим собою: внешние стимулы не превращаются непосредственно в действие, и, сознавая это как свое психическое свойство, он ищет острых стимулов, потрясающих толчков, которые вынудили бы его к действию; но он фатально заторможен, и это трагическое сознание своей скованности только усиливает его беспомощность. После первого же появления тени отца перед Гамлетом его чувства и воля вспыхивают как будто готовые к бою, но он действовать еще не может, и сила возбуждения отклоняет его во внутренний мир, на сознание, на память и перескакивает с мысли на мысль:

Господь земли и неба. Что еще,
Не вызвать ли и ад? Нет, тише, тише,
Моя душа! О, не старейте, нервы,
Держите перст возвышенно и прямо!
Мне помнить о тебе? Да, бедный дух,
Пока есть память в черепе моем,
Мне помнить... Да, со страниц воспоминанья
Все прошлые рассказы я сотру,
Все изреченья книг, все впечатленья,
Минувшего плоды, следы рассудка
И наблюдений юности моей.
Твои слова, родитель мой, одни
Пусть в книге сердца моего живут,
Без примеси других, ничтожных слов.
Клянусь я в том благими небесами.
О, женщина преступная! Злодей,
Злодей, смеющийся, проклятый изверг...
Где мой бумажник? Запишу, что можно
С улыбкой вечною злодеем быть.

К действию он еще перейти не может, он оденет маску чудака, безумного, чтобы под ней скрыть свою немощь, оцепенение, безжизненность воли. Он сопоставляет себя с актерами, игра которых погрязает его своей цельностью, страстностью.

Какой злодей, какой я раб презренный.
Не дивно ли: актер при тени страсти,

При вымысле пустом, был в состояньи
Своим мечтам всю душу покорить...
Я голубь мужеством; во мне нет желчи...
На мщенье вызван небесами
И тартаром, я расточаю сердце
В пустых словах, как красота за деньги.

Так непонятное, алогичное оцепенение, безволие героя предания получают психологическую мотивировку. Сюжет становится трагедией раздвоенности и безволия. Игрой актеров, взволновавших его пассивность, он хочет возмутить черную совесть дяди-убийцы. Он ставит пьесу согласно рассказу тени; пьеса должна быть напоминанием дяде о созревающем возмездии. Но сам Гамлет еще во власти печали и смерти. Отсюда его знаменитый монолог «Быть или не быть?..», мрачный пессимизм которого сублимирует, замещает отход от жизни и бессилие. Маска безумия позволяет ему острить и иронизировать, говорить, как это допускалось безумным, неприятные истины, позволяет играть комическую роль, в то время как сам с собой в монологах он трагичен, сарказен, излагает гуманистические философские идеи о жизни и смерти. Комические реплики и трагические монологи становятся качествами одного характера, причем комическое подчинено трагическому. Таковы сцена на кладбище, диалог с могильщиками и Горацио о бедном Йорике, о превращении человека в глину и замазку для пивной бочки. Могильщики как бы пародируют главного героя, они также решают проблему жизни и смерти. Сюжет как бы повторяется в интермедии, но все темы вращаются вокруг одного — проблемы смерти и борьбы с ней, ставшей здесь феодальной мстью.

Действие идет как ряд стимулов и торможений, решений и откладываний, ряд моментов борьбы, колебаний на грани безволия и решимости. Представление актеров является поворотным, неопределенная боязнь короля и сомнения Гамлета сменились твердой убежденностью в необходимости столкновения. Гамлет почти сбросил оцепенение; убийство очевидно, и:

Теперь отведать бы горячей крови,
Теперь удар бы нанести, чтоб дрогнул
Веселый день.

Но, застигнув короля молящимся, оставляет его до более подходящей минуты, уверенный в своей решимости:

Живой еще, но ты уже мертвец.

Но у матери он растрчивает волевой порыв на укору и убийство Полония. Только раненный отравленной шпагой, при виде отравленной матери, он убивает короля. Выполнив свой жребий, он погибает. Тень звала к мести и сулила гибель. На престол восходит Фортинбрас, о котором говорил Горацио. Рядом с Гамлетом, дублируя его, стоит стремительный и действенный, чуждый оцепенения и размышлений о смерти, Лаэрт, в мести за убитого отца готовый уничтожить весь мир.

В жребии его вижу мой, —

говорит меланхолический Гамлет о нем. Этот контраст энергичного, вспыхивающего мгновенно, не знающего колебаний и раздумий Лаэрта с рефлектирующим Гамлетом удваивает и подчеркивает, делает более рельефным замедленное основное сюжетное движение. Эти линии Лаэрта и Гамлета идут не параллельно, но сплетаются через Полония, которого убивает Гамлет, через Офелию, которую он любит, и наконец в дуэли-мести — гибели обоих.

Каждая личность, являясь развернутым звеном сюжета, идет своим путем и в столкновении с другими обнаруживает различные черты характера. Полоний — болтливый и льстивый придворный, он же — бережливый и осторожный отец Лаэрта и хитрый и честолюбивый отец Офелии. Второстепенные фигуры имеют меньше движения, выступают как готовые характеры; основные — полны движения, и они — становящиеся личности. Речи индивидуализированы и строем и ходом мыслей, но они не интимны, не субъективистичны, а театрально-декламационны. Монологи Гамлета — это общеполитические рассуждения о сознании, о смерти, о жизни; через свой пессимизм они связываются с меланхолией и обреченностью Гамлета. Философия делает Гамлета надэмпирическим бытовым существом, но эта же философия изменения и движения разрушает стоячие маски страстей классической трагедии. У Шекспира нет неподвижных страстей; эмоции — динамические линии, нарастающие и спадающие изменчивые элементы развертывающегося сюжета. Шекспир для высоких тем употребляет белый стих, а для низких тем — разговорную прозу. Если в стихе господствует патетическая свободная речевая интонация, то образные иносказания, риторическая фразеология, метафоры оттесняют психологические и идейные слова обычного разговорного языка; эти метафоры и риторика вместо незрительных философских и психологических слов дают речи приподнятый тон духовной одержимости и повышенную театральную декламацию. Но самые сочетания этих метафор, движение и смена

этих аллегорий индивидуализированы для каждого лица и переходят легко в разговорную прозу. Таким же образом даны рядом со сценами высокого трагизма жанровые картинки (расставание Полония с сыном, сцена Лаэрта с сестрой), подчиненные трагическому сюжету.

Подняв на философскую высоту сюжет о феодально-патриархальной мести, Шекспир придал ему пессимистический характер; противоречие гуманистической философии и феодальных норм поведения становится разрывом, отрицанием жизни. В *Макбете* к тому же пессимизму, отрицанию жизни приводит последовательно феодальное властолюбие, сталкивающееся с гуманистической моралью.

Трагедия *Макбет* — борьба за власть, за верховное историческое положение. Это — преступление и наказание восставшего вассала, пожелавшего занять непредназначенное ему место. Преступные силы, толкающие его на восстание, — черные духи ада, ведьмы. Он занимает престол, но ненадолго: кара — мщение — вырывает почву из-под его ног и лишает силы и жизни. Макбет одолен преступной идеей, как Гамлет мстью, однако насколько Макбет активен и разрушителен, настолько Гамлет скован безволием. Но трагедия *Макбет* — не просто ряд деяний мужественного и честолюбивого феодала, возводящих его на высоту королевского сана и затем низвергающих его, но история душевных движений, феодальной жестокости и нравственных колебаний, победной уверенности и самоубийственного пессимизма. Эта борьба противоречивых влечений заслоняет авантюрную историю убийств, боев, заговоров. И здесь историко-философская тема подчиняет себе феодальный сюжет. И здесь завязка предопределяет действия, замыслы героя и его гибель. Ведьмы предсказывают славу, но и вызывают властолюбивые замыслы, порождают убийственные планы, но и тревогу и страхи. Макбет, как и Гамлет, обречен на ряд деяний и гибель; сюжет дан уже в завязке. Макбет бессильно борется с волей судьбы, которая в нем самом присутствует как честолюбивое стремление к высокому положению. Леди Макбет является голосом его воли к власти, спутницей и носительницей судьбы, а следовательно — активной линией сюжета, противоположной Банко и другим носителям моральных устоев. Внутренние укоры совести сливаются с внешними угрозами кары и то парализуют, то ожесточают волю Макбета. Отсюда все его длинные монологи до и после убийства короля.

Мысль об убийстве лишь в уме моем;
Но эта мысль встревожила всю душу.

Вся сила чувств подавлена в моей груди.
Исчезла истина — и мир видений меня объял.
(*Действие I, сц. 7*).

Улар! Один удар! Будь в нем все дело, я не замедлил бы
Его убить. О, страшен будет вопль прекрасных доблестей
его души...
Убийство восстанет призраком перед людьми и выжмет
слезы из очей народа.
Что влечет меня: желанье славы?
(Там же).

Но властолюбивые силы, истощенные убийством, отступают перед заговорившими моральными торможениями.

Сознавать убийство? Мне бы легче не сознавать себя.

В эти минуты ему невыносимо

Из лица слагать для сердца маску, чтобы скрыть движения души.

Это противоречие маски внутреннему содержанию, срывы ее и создают многокачественный портрет сменяющихся, теснящих друг друга состояний. Опасение потерять все из-за Банко и сына дает перевесы властолюбивым замыслам.

Так для потомков Банко я душу осквернил?..
Нет, этому не быть. Тебя зову я, судьба, на смертный поединок.

Но внешний натиск событий душит его мужество, дает перевес моральным идеям; пессимистически говорит раздавленная воля:

«Так догорай, огарок! Что жизнь? Тень мимолетная: фигляр, неистово шумящий на помосте и через час забытый всеми; сказка в устах глупца, богатая словами и звоном фраз, но нищая значеньем».
(*Действие V, сц. 4*).

Только возвышаясь до философского пессимизма перед лицом смерти, Макбет находит выход и примирение с раздиравшими его противоречиями. Сама трагедия в целом является пессимистической оценкой борьбы за власть, волевого утверждения своих целей. Не обязательно тени привидения указывают роковое значение действия. Носителем враждебных начал, срывающих равновесие, создающих драматическую ситуацию, является злая воля

людей. Но никогда само физическое действие, физические акты не являются основой сюжета, а лишь эмоции, действием вызываемые переживания, возбуждаемые и подавляемые стимулами извне; движение эмоций как динамической основы сознания являются темой трагедий. И это значительные эмоции, охватывающие целую жизнь, ее основную сущность, а не частные, преходящие чувства. Отсюда их напряженный и трагический характер, их движения, сила их утверждения; в определенных условиях эмоция поглощает все жизненные силы, все помыслы, ассимилирует все другие чувства, становится как бы сущностью характера, его сердцевиной, хотя порождается она и стимулируется внешней средой, сюжетным положением. Нарастая как лавина, она разрушает своего носителя, делает его жертвой.

Так ревность Отелло, доверчивого, эгоистически любящего воина-мавра, от первых колющих подозрений доходит до всеуничтожающей ярости.

Так жадность травимого венецианского купца-еврея, после ряда ударов по национальному чувству и денежным делам (бегство дочери, ограбление), вырастает в иступленную кровожадность против христиан.

Так властное самолюбие короля Лира, оскорбленного сначала мнимой, а затем действительной нелюбовью дочерей, возбуждается до неистовства и сумасшествия и спускается к просветленной любви.

И у всех героев доходящее до крайности возбуждение сил кончается подавленностью, словно организм опустошен бурей боровшихся, обрушившихся на него аффектов. Речи следуют за приливом и упадком сил, дают движение основной страсти и тормозящим ее и сопутствующим ей чувствам и мыслям — таким же образом, как рядом с главным лицом идут борющиеся с ним и отесняющие его второстепенные персонажи.

Перенеся центр тяжести драмы от физического действия на его переживания, эмоции, аффекты, Шекспир слил эти эмоции со словесным действием, с речевым поведением. Отсюда полнота и энергия речей. Центр тяжести драмы — не в зрелище, а в переживании, словесно выражаемом. От актера здесь требуются декламация, основанная на правдивых психологических интонациях, и мимика, соответствующая слову. Но линии интонации, как и смысла, имеют патетический, возвышенный характер, словно через них говорит дух. Эмоции, полные противоречий, развертываются полнокровно, неудержимо. Обилие метафор, афоризмов требует повышенной общеэмоциональной декламации. Классическое единство действия заменено динамическим единством эмоционального развития; зарождение мысли о поступке, ее пси-

холологическое созревание, срывы и нарастания в столкновении с другими мыслями, влечениями и личностями составляют композицию драмы. Трагизм и драматизм — в словесно выражаемых внутренних крушениях, в борьбе с собой и с другими, а не в физической борьбе и гибели, которая является концом, завершением действия. Эмоции индивидуализированы в своих сцеплениях с другими элементами характера, складом мыслей и склонностей. Личность — всегда движение многих противоречивых сторон, каждая из которых может быть полнее выражена в другом характере, а в данном заторможена, только частный элемент.

Основное место занимают диалоги, но для центральных фигур, ставших осью сюжета, дается множество монологов. Характеры обнаруживаются в ряде высказываний. Личности часто характеризуют друг друга, но эти характеристики выявляют больше лицо говорящего и отношения действующих лиц, чем действительный характер. Рядом с трагизмом даны юмор и комизм, рядом с трагическими переживаниями — веселый смех и шутовские выходки.

Энциклопедизм Шекспира, широта охвата всех отраслей знания эпохи разложения феодализма и являются результатом этого гуманистического барочного мышления. Он берет историю и современность, рыцарей и купцов, придворных и крестьян, но всех наделяет той подвижностью и изменчивостью психики, которые делают человека неотрывным от действия и характерны для барокко, отрицающего изолированность и замкнутость форм. Он берет хроники, деяния, новеллы и дает им вместо повествовательности единое драматическое действие, сложное развертывание, наполняет мировоззрительными проблемами, философскими идеями. Но оптимизм, жизнерадостный смех, утверждавшие рационалистическое, критическое мировоззрение против феодальной авторитарности и религиозности, все более уступают место меланхолическим раздумьям, пессимизму, по мере того как королевская власть, которая была продуктом буржуазного развития, становилась тесной для дальнейшего буржуазного развития Англии и блок новой капитализирующейся феодальной аристократии и буржуазии разрывался нарастающей революцией.

Музыка

Классическая музыка знала либо парадную, героическую, либо пасторальную, любовную, комическую оперу. Инструментальная музыка — симфония и соната — была связана с одним из этих жанров. Диалектический идеализм, стремясь к историческим трагическим темам волевой борьбы и активности, наполняет унаследованные классические формы субъективной патетикой и энер-

гичным движением. Оставленную в стороне патетическую культовую музыку буржуазных общин он перерабатывает на гармонической основе и создает монументальные музыкально-драматические, музыкально-философские произведения. Вместе с этим он перестраивает всю систему классической музыки, делая динамику творческим духом, ведущим началом музыки. Главным внутренним противоречием классической музыки было такое сочетание акустических и интонационных элементов звука, статики и движения, при котором тонические элементы были ведущими; но именно интонация, следуя за нарастающей патетикой, разрушает классические и абстрактные догмы. Музыка, освобождаясь от акустических оков, становится «самым романтическим искусством» (Гофман). Акустическая организация классической музыки в основе всего имела абсолютный, самодовлеющий тон определенной высоты в последовательных чередованиях с другими, дающий мелодию в одновременном сочетании гармонии; эта музыка имела абстрактный метр, укладывающий движения в равномерные и равноценные отрезки. Сама динамика звука, усиление и ослабление его, также равномерно заключалась в такты и играла роль моделировки мелодии, придавая ей пластически-выпуклый характер.

Классическая музыка не знает силы звука как элемента музыки, не менее выразительного, чем абстрактный тон, и могущего подчинить тон себе и превратить его из абсолютного в зависимый элемент, момент динамики. Динамико-акустический тон говорит об интенсивности движения, о силе, скрытой за звуком и ведущей его, ставит тон в связь с духом, разрушает его абстрактную высоту живым отношением к другим; связь между звуками оказывается не только в тональности, в акустическом родстве, а и в интонации, в едином развертывании нарастания и убывания силы звука, которая сплавляет всю массу произведения в единый эмоциональный акт. Математически равномерный ритм в такой динамической системе утрачивает свой смысл, так как сила звука, подчиняя себе его длительность, делает полновесным и значительным короткий звук и затушевывает долгий. Один и тот же звук при одном качестве получает множество свойств. Классическая мелодия, построенная на трезвучии, двигалась по акустически родственным тонам без перерывов и нарушений, подчиняясь исключительно чувственному благозвучию. В диалектическом идеализме, разрабатывающем динамическую мелодию, акустическое построение оттесняется интонационным движением. Звуковое пространство, гармония, акустическое и статическое в классицизме, в романтизме также становится динамическим, неуравновешенным, усложненным и диссонирующим звуко сочетанием, ищущим разреше-

ния противоречий в движении. Вместе с этим гармония становится актуальной средой, имеющей типический местный характер, изобразительный или звукоподражательный (шум леса, журчанье ручья, грохот грозы), в зависимости от обстановки, в которой разворачивается мелодическая тема. Отсюда смысловая выразительность звука, в котором тон соединен с интонацией, эмоциональная содержательность и литературность романтической музыки. Пьесы получают тематическое литературное название: «Порыв», «Грезы», «Меланхолия», «Воспоминание», «Весенние чувства» и т. д. Интонационная мелодия является фразой эмоционального характера и определенного голосового движения.

Отсюда ее большой, по сравнению с классицизмом, диапазон, широкий размах, открытый, как бы незаконченный характер, ибо не акустический возврат к началу, не акустическая округленность, а интонационный смысл разрешает и кончает фразу. Это интонационное движение голоса, однако, не является конкретно-речевым и бытовым, разговорным. В этом отличие романтизма от бытового реализма, где интонация профессиональная и социальная конкретизирует эмоциональное и голосовое движение своим единичным, свойственным человеку в данной среде характером. Здесь же и отличие от психологизма, дающего не общее движение страстей, а единичные психоидеологические процессы.

Именно сила звука, понимаемая как активность духа, динамика звука, понимаемая как становление духа, отличает романтическую музыку от реалистической и психологической, где динамика звука понимается как интонация конкретного человеческого голоса, конкретного движения чувства, раздумий, реальных бытовых модуляций, а не абстрактного мирового духа. Диалектический идеализм в музыке бесконечно увеличивает число эмоций и интонаций, но никогда их не связывает с определенной бытовой голосовой мимикой, не кладет рисунок конкретной, социально-групповой интонации в основу своей диалектики эмоций, варьирует не отдельные виды сознания, а отдельные эмоции, разворачивает множество свойств одного качества, но это качество типическое, общее. Романтизм отрицает и классическое, догматическое сознание. Он за свободу чувства и личности, но против их конкретизации в профессиональных и социальных условиях или определенных идеологических процессах.

Романтизм — против разделения жанров, против музыкальных форм, назначенных для определенных бытовых актов, со строгими внешними рамками. Страсти не знают внешних условий, и романтизм отрицает оковы, их обуздающие. Музыкальные жанры — равноценные элементы выражения, моменты эмоциональных состояний, а не нормы внешнего поведения. Узаконен-

ные эмоции, которыми окрашиваются бытовые акты — печаль похорон, веселье танцев, лирика любовных объяснений, смех комедий, патетика трагедий, — стали моментами жизни героя, частью потока личной душевной жизни, и язык их — элементом выражения этих внутренних переживаний. Отсюда их повышенная страстность и эмоциональность. Само вовлечение крайних эмоций и аффектов, сдерживаемых в общественности, дает музыкальным произведениям грандиозный и незавершенный характер взрыва душевных состояний, неожиданно выхваченного из процесса жизни психического акта. Различные фразы произведения — различные моменты движения чувства, ракурсы его, то выплывающие, то отступающие, не заключенные целиком в любой теме. Отсюда огромное развитие инструментальной музыки, которая, применяя общеинтонационное движение голоса, разворачивает симфонические, музыкальные поэмы и драмы.

Расширенный, огромной звучности оркестр, требующий большого концертного и театрального зала, применяется и как богатый источник выразительных средств, и как многообразная красочная палитра. Вводятся инструменты не только большей звуковой силы (медные группы, ударные), но большего диапазона, разрабатываются крайние регистры, расширяются средства каждого инструмента. Техника построения стремится дать инструмент с максимальным диапазоном — тональным и динамическим. Техника исполнения вырабатывает экспрессивные возможности инструмента, ритмические, динамические и тональные переходы, подчиняясь требованиям новой установки слуха на звук.

Особенное значение получает фортепиано, строящееся оркестрово с педалями, широко раздвигающими динамические средства. Фортепиано — как бы оркестр для индивида — получает исключительное распространение. Игра на нем становится бытовым явлением буржуазии. Недостаточность тембра и певучести покрывается широкими возможностями гармонии и динамики; значительная часть музыкальных произведений пишется для фортепиано, на нем делаются наброски симфонических произведений.

Сонаты и симфонии имеют характер драматического действия. Густой звуковой фон, мощные звучания, рядом с одинокими голосами форте и пиано, с бесконечными переходами, скачки интервалов и ритма, стремительные порывы и медлительная протяженность — применяются как изложение душевных движений. Темы линейны, драматичны, внутренне связаны, вытекают одна из другой, отвечают друг другу или борются. Темы — как бы развернутые страстные монологи, переходящие в драматические диалоги, излагаемые разными группами инструментов. Симфонии дают и пейзаж: лунный свет и вечер, затишье и бурю, на фоне которых взвол-

нованный голос мелодии дает слияние души с природой. Классическое архитектурное членение симфоний превращается в динамическое — ряд драматических эпизодов и актов, вытекающих друг из друга. Вместе со светотенью динамики, романтизм разрабатывает оркестровый колорит различными сочетаниями тембров, локализирующими тему в определенной колористической звуковой атмосфере, и придает ей этим местный характер, связь через звучание определенных инструментов с национальной, народной, сказочной, экзотической средой. Таким образом, акустическое значение тембра является подчиненным требованию связи и опосредствования всякой темы: героически звучит медь; гобой и флейта, напоминающие свирель, звучат голубой далью романтической природы. Единство музыкального произведения в единстве эмоционального содержания, а не в акустической форме.

Композиция опирается часто на поэтический текст или живописную программу. Образую со словом единый поток, музыка опирается на общую динамику поэтической фразы и ее эмоциональный смысл, усиливает ее выразительность своим ритмом и акцентами. Музыка может быть выделена в песню без слов с законченным смыслом, с вопросами, убеждениями, трагической интонацией и т. д. Мелодика имеет развернутый поступательный характер, как текст без обязательных повторений и чередований музыкальных тем. Эти музыкальные моменты, драматические монологи, диалоги превращают песню в эмоциональную сцену, оперу — в музыкальную драму, не знающую круглых, независимых номеров, арий, дуэтов, но дающую сплошное развитие действия. Лица (не акустические голоса определенного регистра — тенор, сопрано), исполняющие арии одного лирического порядка, — типические развернутые характеры, в которых лирические состояния раздвинуты от комизма до трагизма. Так, романтизм, имея на границах классицизм и психологизм, разрабатывает голосовую мимику абстрактных страстей героического человека.

Бетховен

Во второй половине XVIII и начале XIX веков развитие городов и буржуазии в Австрии и в Германии далеко перерастает вотчинные, феодальные отношения. Буржуазия вступает в антагонизм с дворянством, стремится к созданию буржуазной государственности. Этот период завершения, разложения феодализма в Западной Европе, проявившийся особенно резко в Великой французской революции, в Австрии и Германии шел еще под знаком безраздельного господства дворянства. Начавшийся промышленный переворот вынужден подчиниться феодальным отношениям.

Революционные волны загоняются внутрь и получают абстрактные романтические формы. Отсюда идеологический и идеалистический характер революционных стремлений буржуазии, вынужденной вступать в союз с передовым дворянством для борьбы за единое национальное государство.

В музыке выразителем этой буржуазии является Бетховен, который перерабатывает классическую музыку, подчиняет ее новому мышлению.

Произведения этого высокого музыкального гения, кажущиеся вершиной мировой музыки, представляют культуру инструментальной музыки, приспособленной для выражения героических переживаний и чувств. Симфонию, отпочковавшуюся от оперы, включившую арию и танцы, лирико-идиллическую симфонию, Бетховен превращает в героико-историческую и трагическую. Он синтезировал могучий дух и патетику спиритуалистической культовой музыки и лирико-гармоническую красоту музыки классической. Именно симфонизм, в котором говорит сам «мировой дух», не нуждаясь в костюмах и персонажах оперы, является стихией Бетховена. Герой для него — носитель революционного духа, гений исторической трагедии, а не короли, цари с их маскарадным этикетом. Он предпочитает этим ходульным феодальным героям носителей буржуазной морали, любви и самопожертвования, предпочитает мещанскую драму, трагедии и пасторали (*Фиделио*), но симфонизм — его подлинная область. Каждая его симфония и соната — развернутая философско-историческая тема, полная могучего утверждения воли героического субъекта.

В ряду инструментальных композиторов он кажется высшим, потому что в его произведениях духовная и идейная значимость звукового материала оттеснила красоту внешнего звучания. Это — говорящая инструментальная музыка, музыка эмоциональных движений и философских проблем, музыка историко-героического содержания и мирочувствования. Патетический внутренний смысл подчиняет себе все ее материальные элементы — ритм, мелодию и гармонию, превращая их как бы в бесплотный голос духа.

«Он показал, что мелодия способна к неограниченному выражению внутреннего душевного состояния» (Вагнер, *Бетховен*, стр. 63)⁴⁴.

Это — музыка личности, опирающейся на свое внутреннее в борьбе с внешним; она—

«музыкальный отклик трагедии, которая называется: свобода, равенство и братство» (Рубинштейн, *Музыка и ее представители*, стр. 35).

Для бесконечно усложненного и изменчивого потока эмоций голосовые средства недостаточны ни по объему, ни ритмически; мелодические возможности не дают развернуть все движения души от лирики до трагедии, от созерцания до бунта. Инструментальная музыка у Бетховена превратила красивую певучесть классического стиля в голос духа. Человеческий голос здесь недостаточен, и даже инструментам предъявляют часто непосильные требования.

«Полагает он, что я о его несчастной скрипке забочусь, когда дух говорит во мне» (K e r s t , *Beethoven in eigenem Wort*)⁴⁵.

Инструментальные произведения Бетховена являются приспособлением инструментальной музыки к эмоциям и мироощущениям героической личности. Что дворянству кажется снижением и падением, для буржуа является расцветом. У Бетховена все выразительно — ритм, мелодия, гармония. Пасторали он взрывает бурей (журчание ручья, пение птицы, гроза — в 6-й симфонии), вводит такие определенные по своему значению формы, как похоронные марши и шумное шутливое скерцо, сумасбродное, галопирующее престо, полное юмора и комизма в быстрых и неуклюжих движениях басов и нижних регистров фагота. Энергические и ритмические фразы коротких стуков, вопрошающие и отвечающие, и интонационные фразы, широкие повествовательные темы, страстные монологи и диалоги, беспокойные, перебивающие друг друга, нетерпеливые и стремительные, глухие и меланхолические, образуют его симфонии и сонаты. Как в барокко, здесь динамизм выдвигает основные темы, вычерчивает их с яркой рельефностью; побочные темы менее динамичны и тонут в клубящейся массе звуков. Борясь, уходя и появляясь, каждая тема утверждает себя как психоидея. И в своей борьбе, в своих притяжениях и отталкиваниях темы неразрывно связаны; вводные эпизодические темы изменяют, отклоняют, вносят новое движение в главную тему. Темы, как живой организм, реагируют друг на друга, и над всей этой борьбой — волевая устремленность, упорное, неукротимое движение вверх, энергичные ритмы, срывы и падения для взлетовых взмахов нарастающей силы. Отсюда напряженный трагизм надламывающихся в своем устремлении тем и яростные повторные судорожные взмахи. От лирической примиренности тихих мелодий до трагического адажио — диапазон движения глубоко взволнованной патетической природы.

Каждая тема — значительный душевный момент: горе, радость, грезы, шумное веселье, смех и шутки, похоронный плач, печальные размышления, героические замыслы, гуманистические идеи.

Движение темы, ее разработка — не простые звуковые вариации, а музыкальные изменения одного настроения, одного переживания. Отсюда исключительное проведение темы как волевой линии, как характера, до полного ее выявления. Отдельные инструменты переговариваются, отвечают друг другу, уводя тему все дальше. Темы возвращаются, чтобы опять ринуться вперед, но отнюдь не для симметрической репризы. Паузы — элементы движения, а не покоя. Бетховен не знает немых пауз; они — провалы, перебои, остановки для новых разбегов. Ритм изобилует переходами от крайне задержанного адажио до стремительного престо.

Единство целого — не столько в тональности, сколько в единстве внутреннего содержания ритмических и мелодических фигур. Унисоны целых групп как слитное массивное движение, и резкие диссонансы как борющиеся движения, различная динамическая сила (освещение) различных групп оркестра — создают выразительное движение целого. Тембровые средства применяются в соответствии с требованиями динамики и реже — как колоритные средства. Густота и разреженность звуковой ткани, в которой тонет тема или выступает, как бы из глубины, тихо нарастая, или резко, *risoluto*, — создают волнующую музыкальную атмосферу, контрастирующую светотень, подобную воздушной перспективе, даль и близь, передний и задний планы. Диапазон отдельных инструментов и всего оркестра бесконечно расширен, и ритмические и мелодические движения требуют свободы движения на всем протяжении музыкального инструментария сверху донизу.

Сонаты, симфонии и квартеты — все в одном напряженном драматическом стиле; каждая — история души, борьбы, падений, размышлений, каждая — драматическое действие. Общий колорит — скорбная борьба. Безусловно преобладают трагические темы. Радостные вспышки смеха и лиризма гаснут в тяжелом раздумьи, в борьбе и исканиях, срываются стремительным набегом мрачных возгласов, вызовов, борьбы и угроз.

В *Девятой симфонии* выразительность тем доведена до такой определенности, что музыка непосредственно переходит в слова, которые логически осмысливают эмоциональные темы. Музыка переходит в слово, как переживание — в идею. Голос обращается к инструментам как к человеческим голосам.

«О, друзья, не эти звуки. Пусть запоют нам более радостные и приятные».

И хор поет оду (*К радости* Шиллера). Симфония становится как бы героико-исторической драмой, музыкально-словесным действием на философские, общечеловеческие темы. Вся симфо-

ния развернута как стремление к радости от тяжелого раздумья и страдания. Музыка, утверждая радость, сливается с философией всечеловеческого братства. Бетховен как бы обращается ко всему человечеству. Это абстрактная гуманистическая идея единения народов в радости, утопическая идея братства всего человечества в духе, это как бы гуманистическая литургия, полная субъективного движения и силы, неизвестных мессам Баха. Здесь симфонизм не только подчиняет себе классическую музыку созерцания и эстетизма, но самую идеологию, создавшую ее, отрицает своим драматическим диалогическим изложением антифеодалных, антиавторитарных идей. И если радость единения — утопия, то трагизм борьбы — бесспорная действительность.

Самый бодрый оптимизм, самое упорное стремление сквозь страдания к самоутверждению не открывают общечеловеческих радостных путей. Трагичный мужественный Бетховен с бурными, но редкими прорывами веселья и смеха — высшая вершина романтизма в музыке. Абстрактный эмоционализм и диалектический идеализм нашли в его музыке свое вершинное воплощение.

Шуберт

Всеевропейская буржуазно-революционная волна, порожденная промышленным переворотом, Великой французской революцией, наполеоновскими войнами, начала спадать под давлением феодальной реакции. Героическая мощь Бетховена сменяется сентиментальной примиренностью и элегическим раздумьем. Общечеловеческие философские абстрактно-исторические трагические произведения сменяются бытовыми и лирическими. Индивидуализм как бы порывает с мировым духом, утрачивает волевую устремленность, становится сентиментальным и расслабленным. Представителем этой линии романтизма является Шуберт.

Подобно тому как Лермонтов раздвинул границы классической лирики до песенного романса и ораторской декламации, так Шуберт разорвал акустико-лирическую мелодию и дал либо песню, либо драматический речитатив; и то и другое — с усиленной драматической патетикой. Именно движение эмоций дает песням определенную тематику, разрывающую строгий строфический строй арий, и наполняет песни определенным содержанием. Звук перестал быть независимым элементом красивых ритмико-тонических узоров; он стал голосом чувств, переживаний человека или же средством передачи различных движений внешнего мира — от мельничного колеса до скачки лошади и полета пчелы. Произведение в целом дает и голосовую эмоцию, и динамический фон, на котором она разворачивается. Это звуковая картина, в которой

голос является главной патетической фигурой; интонация голоса разворачивается в связи с живой динамикой обстановки. Их ритмы и темпы, остановки, затихания и ускорения совпадают; движущим же их началом является голос, ритмика страсти, которая, в свою очередь, опирается на слово. Таким образом вместо исключительной роли акустических узоров классицизма получается тройное движение — словесного смысла, интонационной мелодии и изобразительного звука, сплавленных в единое динамическое целое. Песни Шуберта являются яркими образцами интонационной мелодии, динамической гармонии и открытой диалектической композиции. Эти романсы — песни буржуазной гостиной или салонов — равно отрицают классические арии с их колоратурой и декоративной мелодией и резкий моторный звуковой жест народной песни, связанной с движением всего тела, и выдвигают в основу движение голоса чисто речевой мимики. Шуберт идет за текстом, за его смысловым интонационным движением; но так как эти песни написаны на стихи, в которых живая речевая интонация уложена в обобщенные поэтические стихотворные формы, то мелодия, совпадая с текстом, дает общее, а не единичное конкретное голосовое движение. Как ни многообразна интонация Шуберта, его мелодия неприложима к прозе, к неровным движениям разговора, житейских речевых фраз. Он совмещает певучие широкие мелодии с драматическим речитативом, интонированные народные песни — с драматической декламацией. Им бесконечно дифференцированы лирико-драматические душевные движения; он дает множество движений печали, тоски, ожидания; рядом с общими местами классической лирики эта разнообразная звуковая мимика аффектов является индивидуализированной; но они характеризуют сами эмоции, а не бытовой эмоциональный портрет.

Среди множества песен некоторые имеют чисто куплетное строение и, как народная песня, повторяют одну и ту же тему с каждой строфой (*Путник, Лесная роза*).

В этих песнях он вслед за поэтом, дающим песенную ритмику, пользуется мелодикой народных песен (немецкие, цыганские, венгерские), вводя в них динамические акценты. Обычно он и здесь модифицирует темы, перемещает мотивы, вводит чисторечевые интонации, например *Куда*, где живое движение народной песни задерживается вопросительной интонацией, построенной на замедлениях, на приостановленном движении и на повышении с паузой. Иногда встречается трехчастная форма, где за основной первой темой идет ее тематическая антитеза, за ней — снова первая тема, измененная, переработанная как синтез первых двух тем (например, *Приют*).

Чаще он прямо идет за смыслом текста, дает развернутые драматические монологи певучим речитативом с непрерывным поступательным движением, без реприз — *Двойник*, *Границы человечества*, *Прометей*. Шуберт разрабатывает движение голоса задержками на понижениях, короткими акцентами, внезапными повышениями, подчеркивает различные оттенки интонаций от глухого подавленного движения до быстрого, взволнованного; молитвенные темы, любовная лирика превращаются в драматические переживания, патетические аффекты. Различные сочетания высоты и силы — сплошное нарастание высоты и силы, противоположное их движению; понижение голоса и усиление звука; сочетание ритма с динамикой — усиление звука и одновременное замедление его и наоборот — дают бесконечную диалектику эмоций. Шуберт строит свое линейное мелодическое движение из звуковых элементов противоречиво, дает им различные функции, различные свойства и не подчиняет все элементы одному качеству, как это было в классической музыке; высота, сила, тембр, ритм создают неуравновешенную систему, где основную роль движения выполняет то тот, то иной элемент. Отсюда многообразие его драматических романсов, бесконечное богатство оттенков душевных движений при ясной устремленности целого произведения.

Сопровождение отображает среду, воссоздает внешнюю обстановку, описываемую в тексте. Голос звучит в звуковой атмосфере, сливается с ним в единой динамике. Таков бег лошади в *Лесном царе*, движение прялки в *Гретхен*, буря в *Молодой монахине*, движение воды и рыбок в *Форели* и т. д.

Песни Шуберта, несмотря на свой камерный характер, благодаря интенсивной динамике звука, напряженной жизни звука в такой же напряженной гармонической атмосфере, становятся песнями философскими, песнями лирики бесконечного, драматической глубины и непрерывного движения. Песня включает в поток времени поток переживаний человеческого духа и перестает быть звуковой формой, замкнутой в себе. Песни Шуберта являются основой музыкальных драм; они — те элементы, из которых строилась романтическая опера.

Фортепьянные вещи Шуберт также сводит к мелодико-гармонической динамической композиции, но присоединяет сюда тембр, различные колористические средства рояля для окраски мелодий и гармонии различными регистрами клавиатуры. Его небольшие вещи — те же песни, но без слов, музыкальные моменты, стихотворения, не знающие иной формы, кроме внутреннего движения чувства.

Симфонии Шуберта имеют тот же интонационно-мелодический, широко певучий характер; свои песенные темы он иногда

прямо вводит в свои инструментальные произведения (например, *Форель* в квинтете). В симфониях рядом с тематической разработкой и проведением основных тем он вводит бесконечные побочные мелодические образования, развертывает их в самостоятельные темы и образует то свободное внутреннее движение, которое разрывает внешние формальные рамки. Они не имеют героической волевой устремленности, трагической борьбы и философской глубины Бетховена, но они также далеки и от созерцательных акустических симфоний Моцарта. Широкие певучие темы аффектов, меланхолии и бодрости, молитвенной тоски и утешений, как в песнях, составляют ткань его симфоний. Таковы его *C-dur*'ная симфония и *Неоконченная симфония B-moll*. Шубертовские симфонии знают колористическое сочетание тембров, инструментов, различный характер звучания, легато, пиччикато, как особую окраску тем или их окружение; и белое и черное, форте и пиано у него обогащаются колористической атмосферой, но он остается в разработке и проведении тем линейным. Основа его движения — развертывающиеся эмоции, а не колористическая связь инструментальных групп, но эмоции, динамика лишены того напора, той наступательной силы бури и натиска, какие мы видели у Бетховена.

Берлиоз

Великая французская революция завершила разложение феодализма и открыла свободный путь развитию промышленного капитализма, который последовательно и мог ликвидировать остатки феодализма. Но дворянство не сдало окончательно своих позиций: оно идеологически еще боролось, стремилось к реставрации, поддерживаемое частью буржуазии, испуганной нарастанием мелкобуржуазной и пролетарской революционности. Однако основная часть буржуазии противопоставляет себя и дворянству, легитимистам, и мелкобуржуазной революционности и создает искусство, отрицающее и классицизм, и публицистику, созерцательный эстетизм и утилитарность. Французские романтики утверждают гениальную индивидуальность, свободную от феодальных догм и морали демократических масс.

В музыке выразителем этого мышления является Берлиоз, более аристократический, менее трагический и волевой, чем Бетховен. Берлиоз дает образцы музыкального колоризма, живописной тембровой разработки оркестра. У него форте и пиано, общая динамика оркестра окрашиваются в различные тембры, в различные звуковые цвета. Струнный квартет перестает играть у него исключительную ведущую роль, для которой другие инструменты явля-

ются только аккомпанементом или фоном; квартет — один из тембровых элементов в оркестре. Берлиоз не только ради живописности комбинирует группы инструментов, но внутри групп извлекает бесконечные тембровые эффекты, играя регистрами и характером извлечения звука. То же нарастание звука, переходя из тембра в тембр, различно усиливается и ослабевает благодаря самому соотношению тембров. Одно и то же усиление или ослабление звуков флейт и фаготов дает совершенно иное соотношение силы звука, не говоря о меди, струнных или ударных. Наконец различные группы оркестра получают различную динамику. Берлиоз дополняет звуковое пространство колористическим движением. Тон для него существует не только как высота и динамика, но как тембр; сама высота есть тембровый элемент. Отсюда его исключительная живописность.

Мелодическая линия существует в определенной красочно-звуковой среде, часто растворяется в ней; и сама колористическая атмосфера составляет основное содержание момента музыкального движения. Оркестр получает единство тембровой тональности; отдельные группы звучат рядом, не сливаясь, как локальные тембры, сплавляясь в единую тембровую атмосферу. И Берлиоз стремится к бесконечному расширению тембровых средств оркестра. Эта тембровая атмосфера имеет определенный эмоциональный или изобразительный смысл и переходит в реалистическую звукопись.

«Музыка выражает радость, горе, серьезность, веселость. Она воспроизводит значительную разницу между весельем пастушеского и воинственного племени, между скорбью королевы и горем простой крестьянки, разницу между серьезным размышлением и пылким бредом, предшествующим взрыву страсти. Далее, заимствуя у разных народов свойственный им музыкальный стиль, музыка может показать разницу между серенадой разбойника в Абрущах и тирольского или шотландского охотника, между ночным шествием пилигримов, с их мистическими призывами, и возвращением с ярмарки торговцев быками. Она может сопоставить крайнюю грубость, тривиальность, комичность — с ангельской чистотой, благородством и искренностью» (Берлиоз, *A travers Chants*)⁴⁶.

Отсюда богатые тембровые эффекты, оттенки и контрасты тембров, как средство передачи типических местных, национальных или социальных эмоций и картин; отсюда программность музыки, определенный изобразительный или повествовательный план. Темы Берлиоза общетипические, внебытовые, но бурно и патетически развертывающиеся.

Такова его *Фантастическая симфония* — история романтической любви, где фантастические видения переплетаются с реали-

стическим изображением. Пять частей симфонии связывает одна страстная нежная тема: образ любимой женщины, преследующий, как навязчивая идея, молодого музыканта, артиста Лелио. Тема напоминает романсную своей широкой певучестью. Первая часть — чисто эмоциональная: пейзаж души, воспоминания, мечты, страсти, меланхолическая мечтательность, бурная страсть, ярость, ревность сменяют друг друга, возникая вокруг темы любимой женщины. Вторая часть — бал, вальс, шумная праздничная суতোлка, где опять звучит неотступная тема. Третья часть — поле, пейзаж, рожок пастуха, гроза с соло литавр, буря и успокоение. Четвертая часть — шествие на казнь, кошмарные сны и видения; Лелио кажется, что он убил возлюбленную и его ведут на казнь. Кругом многоголосый шум толпы. Перед казнью снова всплывает тема возлюбленной, резко прерываемая ударом топора. Пятая часть — шабаш ведьм, дикий танец ведьм, среди которого всплывает, как плясовой мотив, изломанная опошленная тема возлюбленной; здесь же обедня ведьм с пародией на католическую мессу с искаженным мотивом *Dies irae*. Каждая часть имеет свой тембровый строй и фактуру, определенную условием действия, контрасты светлого колорита легкого вальса бала с чудовищными грузными танцами ведьм и мрачным похоронным звоном; гроза и успокоение третьей части; шум толпы, идущей на казнь, — в четвертой.

Различные эмоции передаются различными инструментами: меланхолические мечты — струнными, ревнивая ярость — вскриками меди и ударными.

Такова же симфония «*Гарольд в Италии*» по поэме Байрона. И здесь одна и та же тема на альте соло соединяет все части, окрашиваясь в различных тембровых ореолах — в шествии и вечерней песне пилигримов, в серенаде абруццкого пастуха, среди оргии разбойников и т. д.

Симфонические произведения Берлиоза имеют литературно-программный характер: Гёте, Шекспир служат его тематикой. Мастер контрастов и инструментовки, он передает прозрачное грациозное движение в высоких регистрах и прозрачных тембрах. Таковы порхающие движения эльфов, королевы Маб. Таковы глухие и тяжелые чудовищные образы в шабаше ведьм и оргии разбойников. Он стремится к грандиозным образам; свои фантастические и драматические сцены он передает богатыми средствами тембровой палитры. Он исключительный мастер музыкального пейзажа: в *Фантастической симфонии*, в *Троянцах* он, благодаря сочетанию ритмических, динамических и тембровых элементов, дает картину тихой и бурной природы. Как Бетховен, он превращает пасторальный пейзаж в романтический, охваченный бурей и стихиями, взволнованный космическими силами. Вещи Берли-

оза настолько оркестрово живописны, что в исполнении на фортепиано теряют весь свой смысл. Применяя тембр как средство местного колорита, средство передачи национальных звучаний, Берлиоз приближается к реализму; однако отсутствие бытовых тем и речевых интонаций, разработка абстрактных движений и эмоций делают его последовательным романтиком.

Эмпирический реализм. Механистический материализм

Наиболее последовательными материалистами эпохи разложения феодализма являются сами товаропроизводители и товарно-торговая буржуазия; они считают, что свобода от феодальных отношений есть уже действительная свобода общественного производства, и борются против дворянства и компромиссов с ним, против идеалистических концепций, закрепляющих общественную роль капитализирующейся аристократии. Их мышление, их искусство являются непрерывной наступательной борьбой за механистическое, формально-логическое, рассудочное миропонимание.

Находясь на самом низу общественной лестницы, в низменном мире материи и труда, эксплуатируемые, зависимые от верхних господствующих классов, они опираются на свой низкий материальный мир, чтобы бороться с высоким духовным, опираются на грубую землю, чтобы бороться с идеальным небом. Метафизический идеализм утверждал непреходимую разделенность и неизменную зависимость материальной земли от духовного неба; диалектический идеализм утверждал переход и духовного в материальное, изменение духовным материального; товаропроизводители утверждают началом начал, единственной реальностью материальный, чувственно постигаемый мир, мир земли и труда, нужды и страданий, который им отвели эксплуататорские классы. Но этот материальный мир труда стал в товарно-денежном хозяйстве другим, чем в феодальном.

Товарно-денежное хозяйство и мануфактурное производство, оторвав средства производства от производителя и превратив продукт труда в товар, разрушили цеховой уклад и общинную жизнь ремесленников и торговцев. Центр тяжести был перемещен в профессионализм, в принадлежность к той или другой категории свободных производителей, определяемой не внешними уставами, а самим содержанием труда. Мелкая буржуазия борется за свободные от цеховых установлений профессии, за конкуренцию профессий между собою и товаропроизводителей внутри профессий.

Товар и деньги являются объединителями распыленного производства и придают анархическому разделению общественного труда видимость свободного сотрудничества. Материальное, чувственно постигаемое тело продукта труда, став товаром, как бы несет в себе сверхчувственное качество, связывающее его с другими продуктами труда и производителя — с другими производителями. Эти невидимые, скрытые за внешней материальной оболочкой, свойства товаропродукта являются, как магические свойства идола родового общества, могущественной силой, определяющей общественную жизнь товарно-денежного общества. Но этого идола надо не воспевать, не умолять на коленях, а производить, торговать им. И эти фетишистские качества может получить любой продукт: и предметы потребления, и орудия труда, и сама рабочая сила.

Всякий товар соотносителен, соизмерим с другими товарами, конкурирует с ними и несет в себе частичное значение и силу общественных отношений. Сама профессия есть товарная форма человека, соизмеримого и конкурирующего с другими производителями. Стоять вне конкуренции — значит только быть сильнее прочих, а не находиться вне товарных отношений. Эта всеобщая соизмеримость, сводимость к количественным отношениям конкурирующих индивидуальных людей и товаров, несущих в себе сверхчувственные силы, определило мышление товарно-торговой буржуазии и ее борьбу с аристократией.

Материальная вещь, имеющая определенную протяженность, физические свойства, приравнивается к другим, подчиняется однородному количественному мерилу — денежной стоимости. Продолжительность и интенсивность труда, затраченного на изготовление, подчиняется тому же универсальному мерилу. Чувственный опыт таким образом укладывается в сверхчувственные общеобязательные категории, которые являются основой социального бытия вещи и ее определения. Чувственный опыт необходимо содержит в себе, имеет над собой эти общие категории, количественные определители единичного качества. В противоположность метафизическому идеализму, возводящему единичный чувственный образ в общие родовые идеи и этим создающему основу своего теоретического мышления, товарно-торговая буржуазия возводит единичный эмпирический образ к универсальным количественным отношениям и категориям и этим создает основу механистического, формально-логического мышления. Мир вещей-товаров — мир соотносимых, соизмеримых предметов, атомов; сосуществование, как в метафизическом идеализме, является основой бытия, но сосуществование всеобщей соизмеримости, соотносительности, а не замкнутых абсолютов. Механистические время и пространство, дробимые, равномерные

во всех частях, являются наиболее универсальными формами этих соизмеримых, соотносительных тел.

Феодальное небо и хроники, подчиненные королю, богу, заменяются чисто механистическими, количественно измеримыми, однородными пространством и временем, подчиненными числу. Связь явлений исключает магию, знает только количественные причинно-следственные зависимости. Единицей этого мышления является понятие, лишенный наглядности комплекс абстрактных свойств материальных тел. Формально-логическое понятие есть отношение сосуществования, соизмеримости. Это комплекс количественно различных, но качественно однородных и неизменных признаков, принадлежащих многим различным телам; не форма тела, не поверхностная видимость относят его к определенной категории, а его материальная сущность, свойства материи, из которой оно состоит.

Наглядное представление, общая идея классицизма стали частным, подчиненным элементом абстрактного понятия. Родовая идея, чтобы стать понятием, должна подчинить свою наглядность, свою безотносительность абстрактным материальным отношениям, как товар — стоимости, деньгам. Идея юноши, девушки — еще допускает идею человека, но образ уже распадается, утрачивает наглядность, когда переходит в понятие живого существа вообще и органической материи. Границей общего представления была родовая форма тела, растения, животного, человека, здания. Основным признаком его являлась сама видимая форма, вне которой представление не существует. В метафизическом идеализме единичное есть большее или меньшее отклонение от проформы, идеи; в диалектическом идеализме единичное есть переход, движение, момент общего; в механистическом материализме единичное есть особая сумма качеств, принадлежащих материи вообще и в том или ином соединении, в тех или иных дозах различным категориям тел. Индивидуальное — количественный комплекс механистических свойств, а свойство есть отношение сосуществования, а не переход. Материя и движение и два свойства ее бытия — протяженность и длительность — пространство и время — являются самыми общими свойствами всех тел; они позволяют соизмерять, свести к числовым отношениям все их сложное многообразие, они объединяют атомистическое бытие индивидуальных тел, как деньги являются универсальным количественным мерилом качественно различных товаров.

Таким образом в формально-логическом мышлении познание делает следующий шаг в развитии абстрактных идей; оно подчиняет чувственный опыт всеобщим категориям материального бытия, научает связывать вещи не по их внешнему сходству, а по их

материальным, опытно устанавливаемым свойствам, позволяет определять количественные категории и отношения, создает возможности для огромного развития механистического, математического естествознания. Речь вырабатывает абстрактные идеологические знаки для обозначения этих абстрактных отношений, свойств, вырабатывает понятия: материя, качество, количество, протяженность. Аллегория распалась, дав в одну сторону единичный образ, в другую — общее понятие. Слова, обозначавшие общие представления и отдельные конкретные тела и их признаки, перемещаются для обозначения отношений, общих свойств материи. Так, поднимаясь от эмпирического, механистический материализм создает общие научные понятия. Но, давая отношения сосуществования, классифицируя мир количественно, механистически, формально-логическое мышление исключает процесс изменчивости соотношений, качественное движение, и этим замыкает рамки своего мышления пространственным бытием, становится однобоким, метафизичным.

В языке рядом со словами, обозначающими конкретное эмпирическое, со словами общих представлений, сложились слова абстрактных категорий. Слово теряет свою вещественность, конкретность, наглядность, свое живое интонационное бытие. Формально-логическое мышление культивирует общезначимое абстрактное слово как свой материал. Логическое мышление требует слова как механического эквивалента многих представлений. Логика — культура абстрактных слов-понятий — достигает у этой социальной группы огромного развития. Так же как метафизический идеализм построил свои категории на компромиссе культовых представлений и эмпирических наблюдений, так материализм строил свои категории на компромиссе патриархально-цеховых представлений и опыта.

Метафизико-идеалистическое мышление не знает иной связи между вещами, кроме сходства и смежности по родовым категориям, мир распадается на группы сходных вещей, имеющих единый прообраз; между собою же группы связи не знают. Механистический материализм, допуская только количественное движение и причинно-следственные связи, приходит к той же метафизике. Вещь может быть собой или не собой. Вещи, как и мир в целом, знают возникновение и бытие, но не становление и изменение. Исследовать вещь — значит узнать все ее свойства в ее постоянном, раз навсегда созданном и изолированном виде, как будто свойства существуют в вещи сами по себе, вне движения, опосредствования к другим. Вещь — сумма свойств, мир — сумма вещей. Механистический материализм полагает, что вес, цвет, химическое родство — свойства тела, а не отношение к свету, к дру-

гому физическому и химическому телу. Таким же образом он слово рассматривает как самодовлеющее понятие со своим содержанием, независимым от системы слов, в которой оно находится.

Он полагает, что обнаруживает скрытый смысл слова, дав его в новой связи, а не строит новую систему слов. Язык — сумма слов, словарь. Количество слов определяет богатство языка, как количество денег — богатство человека.

Разум, логическое мышление, способное вскрывать сущности вещей, делать объективные наблюдения и систематизировать факты, становится верховной силой мира.

Эмпирическая индукция — метод этого мировоззрения. Силы природы и естественные законы — единственное содержание мира: их исследование и знание — средство человеческого бытия. Борьба с религиозным идеализмом, с небом и его духами, вытекающая отсюда, казалась естественным пробуждением критических способностей разума, а не результатом новых производственных отношений и борьбы за них. Способность вскрывать, познавать внутренний смысл вещи кажется естественной функцией разума. Философия именно потому уживается с наукой, что обоснование ею эмпиризма и выведение общих законов, ее индукция, соответствует механистическому, объективистическому методу естественных наук.

Искусство должно служить той же цели, должно быть средством познания мира, вещей и людей, вскрывать качества, показать единичное как особую сумму общих качеств.

Так же как капитализм превращал натуральнохозяйственный, крестьянский и ремесленный продукт в товар, так реалистическое искусство превращало стоячие маски комедии и фарса в характерные типы товарно-денежного общества. Вместе с отделением культового служения еды и жертвы от обмена и торговли ими, с отделением храма от торжища и изгнанием торговцев из храма, из культового действия изгоняются и комические действия еды и любви. Комедия уходит на ярмарку, базар, собирающиеся в дни определенных святых, и здесь балаганные зрелища продолжают действия, запрещенные в храме. Но в условиях ярмарки зрелища включают ряд житейских базарных элементов, включают эмпирические наблюдения в стоячие маски шутовских комических обрядов.

В этой маске и комедии были реальные физические черты и качества — глупости, жадности, скупости, обжорства, которые, слившись с реальными социальными чертами человека товарно-денежного общества, давали уже эмпирические портреты. Комическое искусство, куда господствующие классы допустили героями простонародье, стало исходным для реализма. В этом наследии

надо было сохранить готовые отрицательные маски и связать их с реальными явлениями социальной жизни и задачами борьбы с феодалами. В этом сочетании комической маски и эмпирических наблюдений было внутреннее противоречие реализма, противоречие, в котором ведущим было объективное наблюдение действительности. Шутовские действия и смешные положения, в которые комедия ставила крестьян и ремесленников, низкий народ, были в вопиющем разрыве с бедственным положением, страданием и слезами этих экспроприруемых от их средств производства ремесленников и крестьян. И комический жанр, переходя в реалистический стиль, раздваивается: превращается в сатиру против господствующих классов и сентиментальную драму эксплуатируемых групп. Первая лишает дворян и попов их внутренней силы, подгоняет их под свои стоячие маски, вторая — делает мещан, третье сословие, чувствующими и переживающими, т. е. разрушает стоячую маску. Стоячие маски получают черты определенных профессий, классов, действие становится столкновением профессиональных и классовых персонажей. Действующие лица получают определенные качества, становятся как бы комплексом масок. Вместе с этим сюда прорывается та реальная политическая борьба, которую вели ремесленники и торговцы с дворянством, священниками, буржуазией. Так, ярмарочное представление становится реалистической комедией нравов. Мимика, интонация, каламбур, сентенции, эпиграммы, песенки, пародирующие высоких лиц, становятся политической издевкой. По своему назначению праздничных представлений, комедии имеют веселый, развлекательный характер, но, показывая простолюдинов, борющихся, стремящихся перехитрить, обойти высокие запреты, они вносят серьезное чувство, жалобу, упрек, получают драматический характер. Сами отрицательные качества героя — результат социального порядка, который уродует по существу добрых людей. Низкие персонажи становятся мучениками, жертвами, сентиментальными персонами, требующими сочувствия, высокие персонажи — представители господствующего класса, виновники страданий, становятся злодеями, вызывающими ненависть. Искусство мелкой буржуазии эпохи разложения феодализма и есть движение от балаганной комедии к сентиментальной драме. В этом сохранении маски и комического сюжета были исторически данные иррациональные моменты реализма, в его стремлении к логической мотивировке — рационалистические и критические начала, которые — чем далее, тем решительнее — вытесняют иррациональное.

От рынка же эти расплывшиеся элементы драмы, комедии входят как сюжеты картин, песен, декламации, стихов, рассказов

в отдельные искусства, становятся самостоятельными темами и формами; их связь с ярмарочно-базарной обстановкой сказывается в их так называемом жанровом содержании. Они — воспроизведение балаганных сцен-пантомим, музыки или рассказ о них языком балагана. Они продаются, как товар в лавках и на рынках. Вместе с этим, фиксируя живые действия, они делают эмпиризм методом своего искусства и охватывают все шире бытовые черты ремесленно-торговых групп. Реализм пошел от комедии, которая уже содержала материалистическое мышление мелкой буржуазии и ее борьбу против идеализма.

Одновременно с защитой и развитием народной комедии и вытекающих из нее жанров — бытового рассказа, романа — реализм развертывает защиту материалистической эстетики и нападение на идеалистическую. «Реальное всегда прекраснее фантазии». «Прекрасно то, что есть жизнь». Материалист решительно отрицает, что красота есть отражение идеала, что эстетика — наука об идеалах. Объективные факты земного бытия ценнее, интереснее, глубже небесных общих идей-образов. Искусство должно давать куски реальной жизни, должно приближаться к науке. Произведение искусства — логически упорядоченное наблюдение; факт и смысл — его необходимые элементы. Вместо формального совершенства классицизма эстетика требует реальной передачи жизни и суждения о ней, идейного реализма. Борясь с классической и идеалистической эстетикой, мелкая буржуазия отходит от монументального общинного искусства, которое все более утрачивает свой общественный смысл. На передний план выдвигается домашнее, семейное искусство, искусство повседневного частного быта, который для мелкой буржуазии — ремесленника, торговца — является основной формой бытия. Это реалистическое бытовое искусство еще более рационалистично и идеологично, чем цеховое ремесленно-торговое искусство. В произведении ценятся признаки, вскрывающие внутреннее качество человека, вещи, их смысловую сущность. Вместе с тематикой само бытование искусства получает характер домашнего употребления и существует как товарная форма. Станковая картина, книга, домашняя музыка — все служит личному, распыленному употреблению.

Реализм только кажется искусством самой действительности, дающим живые куски жизни. В нем было действительности не больше, чем в формально-логическом мышлении, чем в механистической науке, ибо он давал не процесс, а предметы.

«Старый метод исследования и мышления, который Гегель называл метафизическим, который имел дело преимущественно с предметами, как с чем-то совершенно готовым и законченным и остатки которо-

го до сих пор еще глубоко сидят в головах, имел свое историческое оправдание. Надо было исследовать предметы, прежде чем можно было приступить к исследованию процессов. Надо было сперва узнать, что такое данный предмет, а потом узнать те изменения, которые в нем происходят. Так шло дело в естественных науках» (Энгельс, *Людвиг Фейербах*, стр. 60. Соцэкгиз, 1931).

Так шло дело в искусстве, которому, как науке, пришлось выработать методы изучения и фиксации материального мира в борьбе с идеализмом. Идеализм выработывал методы фиксации общего, духовного, реализм — разрабатывал методы фиксации единичного и конкретного и сделал прозаические образы чувственно постигаемых объектов языком искусства. В этом огромный прогресс реалистического метода по сравнению с идеалистическими стилями и в этом его ограниченность, однобокость как формально-логического мышления.

Образ — сочетание конкретных социальных признаков, сочетание, придающее ему бытовой жанровый характер; понятие — схема чистых отвлеченных качеств. Портрет, образ, как понятие, здесь могут иметь более широкое содержание и меньший объем, и наоборот. Характерность есть то или иное сочетание признаков, но не единичность самих признаков, которые не имели бы общественного смысла. Бытовой реализм в искусстве есть эмпирический отбор социальнозначимых признаков, эмпирически изученных. И эти вырванные из живой жизни отдельные выражения кажутся кусками жизни. Но эти куски-образы — механистичны, так как они носят внутри себя свои признаки.

Сходство, основной принцип бытового реализма, предполагает тождество объекта самому себе в различные моменты его бытия, отсутствие процесса в нем, изменений. Тождество предполагает поэтому физическую изолированность предмета, его замкнутое в себе бытие с неизменными опосредствованиями, качествами. Сходство есть в то же время независимость объекта от субъекта и чистый объективизм художественного образа. Эмпирический образ есть то же, что в формальной логике понятие, и оба они связаны с механистическим эмпирическим мировоззрением.

Эмпиризм кажется объективным; он как бы исключает наблюдателя из поля зрения и дает ему возможность внешне, незаинтересованно изучать и изображать явления. Но самый отбор поля зрения из целостности мира, отбор признаков внутри этого поля зрения, признаков, по мнению наблюдателя, существенных, организация этих признаков в образ — есть активное участие наблюдателя в мире и построении образа. И эти отбор и активность насквозь рационалистичны и механистичны, так как предполагают

замкнутое в себе бытие куска жизни и образа, возможность объективных, внутри объекта лежащих, рационалистических смыслов. Беспристрастной подачи действительности, чистой незаинтересованной объективности в искусстве нет, человек, наблюдая, действуя, руководится определенными идеологическими принципами; в реализме — это эмпирические принципы товарно-торговой буржуазии, рассматривающей мир как сумму вещей и явлений, действующих из себя, внутри себя несущих свою ценность. Отношение художника к своему произведению такое же, как у ремесленника к его продукту: стол, подсвечник, часы имеют в себе свой смысл; но только в определенном бытовом укладе, в определенной системе жизни стол будет выполнять определенные функции, быть обеденным столом или письменным столом, подсвечник держать свечку и т. д. Таким же образом отбор зрительных, интонационных, словесных признаков для портрета совершается по принципам механистического эмпирического мышления.

Отличие бытового реализма от магического в том, что последний различает явления по их функциональной связи, а не по объективистической видимости. Бытовой реализм противоположен диалектическому реализму, который рассматривает всякое явление в системе, связях и опосредствованиях и движении, а собственную идеологию — как силу этой системы, т. е. видит себя в функциональной связи с миром. Близость бытового реализма к фотографии является не доказательством объективности реализма, а идеологичности фотографии как орудия в руках человека; объектив фотографической камеры имеет линзу, соответствующую среднему нормальному хрусталику человеческого глаза, т. е. рационалистически взятому. Обычный фотоаппарат со своим объективом уже есть идеологическая конструкция; кроме того, фотоаппарат направляется человеческой рукой, человеческий глаз отбирает поле зрения; он — орудие в руках человека, а не самостоятельно действующий прибор, и, как орудие, он выполняет идеологические задания. Механистичной была дагерротипия — фотография, требовавшая поддержки, остановки движения, т. е. вырывавшая объект из процесса и фиксирующая его в неподвижном состоянии, состоянии, наиболее характерном с точки зрения фотографа. Это «спокойно — снимаю, сделайте приятное лицо, поднимите, поверните голову» — и были основой работы бытовиков, для которых мир был объектом, разлагающимся на куски, а художник — субъектом, изолирующим и складывающим эти куски. Моментальная фотография уже не знает этой механистической остановки: она фиксирует неуравновешенные мгновения и в моменте дает движение.

Но механистический эмпиризм бытового реализма особенно ясен в подаче событий. Каждый образ является механистическим

элементом действия, самостоятельным жанровым портретом, а не функцией целого. Эта жанровая портретность является реформированным продолжением цеховых портретов-типов, в котором подчеркивалось цеховое начало более, чем индивидуальное. Эти сапожники, портные, торговцы, крестьяне, чиновники, военные — профессиональные портреты, поданные как обязательный комплекс признаков даже с атрибутами — колодкой, иголкой, книгой, пером; только эти атрибуты включены в портрет как элементы поведения и действия, как органическая часть жанрового портрета.

Художник изучает в натуре вещь, ее выразительные формы и движения. Он фиксирует живую и письменную речь, бытовую интонацию, песню, жест, мимику — как объективные социальные свойства. Художник стремится брать, воспроизводить в своем материале соответствующие ему бытовые формы. Но, мысля механистически, он берет социальные свойства как неизменные признаки человека: изменение есть утрата или приобретение одного из свойств, уменьшение или увеличение суммы. Вместо единой стоячей маски человек получает несколько масок-качеств, но они не переходят друг в друга, а механически дополняют или смещают друг друга. Отсюда портрет как основной жанр реализма. В нем подчеркиваются: социальное положение (социальная маска), возраст (возрастная), биологическая внешность (биологическая маска), некоторые моральные качества, обстановка и отношение к ней данного лица. Маски стали свойствами человеческой сущности, свойствами сосуществующими.

Живой рассказ, письмо, рисунок, песня — сюжет и форма этого искусства. Сюжетное действие стало столкновением индивидуальных, портретов. Сюжет стал суммой портретов, как портрет — суммой свойств. Сюжет складывается из портретов, несущих в себе определенные социальные свойства; сюжет из безличного действия стал сюжетом социальных положений. Так называемый бытовизм реализма, его ограниченность узкими домашними семейными сценками, есть борьба за темы и сюжеты мелкой буржуазии в искусстве. Изгнанные из культовых действий комические сюжеты наступают на высокое «историческое» искусство дворянской и буржуазной аристократии, занимают сначала подчиненное место в академиях как жанровое и затем, расширяя свой охват на широкие социальные темы, противопоставляют себя высокому. Комический сюжет становится драматическим, психологическим действием, полным движения, злободневных гражданских и социальных тем. Искусство в своей связи с бытом товаропроизводителей связано и с их политической борьбой. Распыленный общинный акт получает единство в тематике: литература расска-

зывает картинами, картина иллюстрирует литературу, музыка пишется к картинам и к литературе. Жанры делятся не по эстетическому принципу на высокие и низкие, а по общественно-политическому — на обличительные и сентиментальные. Комический жанр направлен против классового врага и отрицательных явлений жизни; драматический — изображает жертвы социальной несправедливости и гибельную борьбу с ней. Отрицательные типы — угнетатели, представители косного, бесчувственного, консервативного; положительные типы — носители мелкобуржуазной справедливости, любви и разума. Праздничное развлечение, гульбище любви и еды стало классово-сознательной политической сатирой и поучением.

Признаки стиля

Э м п и р и з м . — Искусство объективного наблюдения, изучения действительности как совокупности материальных чувственно-постигаемых тел и свойств, из которых каждое может быть выделено и изучено само по себе.

Объективизм . — Искусство, единичного, местного, конкретного, искусство жеста, живой речи, способа мыслить и действовать — как выражение неизменной внутренней сущности, изолированной, вырванной из процесса и становления,

Рационализм . — Искусство смысла и суждения; искусство познания и поучения; искусство социально-осмысленных эмпирических фактов и логически упорядоченных, уложенных в определенные социальные категории наблюдений.

Внутренним противоречием бытового реализма является сочетание типических профессиональных качеств с индивидуальными свойствами, сочетание единичного и характерного с механистическим обобщением, лишенным внутреннего движения, сочетание конкретного, местного, временного с замкнутой в себе схемой качеств. Именно дальнейшее освобождение товарно-торговой буржуазии от цеховых рамок, включение ремесленников, кустарей, торговцев в капиталистические отношения, где они целиком зависят от мирового производства, разрушает эти механистические жанровые признаки и делает их независимыми свойствами индивидов, внутренне-живущих и ориентирующихся в мире на основе своей мыслительной деятельности. Внутреннее движение мысли разрушает схемы комплексов качеств и дает перевес процессу, становлению индивида, оттесняя внешние действия и жесты, уложенные в профессиональные рамки. Эмпирический реализм переходит в психологизм.

Практическая, утилитарная форма существования живописи — это графическая речь, рисунок, служащий средством наглядной передачи знаний и сообщений. Рядом с идеографией он сохраняет свое значение как онагляживающая, иллюстрирующая письменность. Свободный от культовых и феодально-государственных эмблем, рисунок у мелкой буржуазии имеет реалистический, эмпирически изобразительный характер. Но рисунок фиксирует не просто действительность, а лишь стороны ее, существенные для социальной жизни ремесленника и торговца, образы и свойства, важные для закрепления. И это прежде всего те образы, те сцены, которые давались в балаганных театрах, в ярмарочных представлениях, различные устойчивые типы, социальные маски и фарсовые сцены; вместе с ними эти картинки включают реальные ярмарочные типы и портреты. Рисунок и картина становятся изображениями, фиксацией фактов, жизни, а не готовых сцен подмостков, хотя факты еще подаются как сцены, как акты комедии или драмы. В таком виде реалистическая живопись становится таким же распространенным явлением, как литература. Резьба по дереву, гравировка на меди делают рисунок таким же доступным размножению средством идеологии, как книга. Гравюра, как книга, имеет демократический характер и вместе с книгой получает огромное развитие. Это — изображение, связанное с бытом, дающее живую жизнь людей, с их активными свойствами и поступками.

Параллельно с усовершенствованием техники выработки и распространения гравюры выдвигаются мастера гравюры и рисования, расширяющие, усиливающие ее выразительные средства. Драматизм и комизм, юмор и сатира, подчеркнутые жесты и черты создают движение и характерность. Контурные, характерные, а не декоративно-фигурные линии, подчеркивающие общий облик, жесты и мимику, дополняются ретушевкой, перспективой, дают положение в пространстве и отношение к другим вещам или фигурам. Эти рисунки — часть книги или фельетона, необходимое дополнение к тексту иллюстрированных изданий. Живопись высокого, монументального стиля, живопись культовых и дворцовых зданий, фрески, являющиеся частью архитектуры, дающие неподвижное и идеальное, заменяются небольшой станковой картиной, передвигающейся как товар, дающей живой кусок, сценку жизни. Эти картины — большие раскрашенные рисунки, а не маленькие фрески, и они оперируют теми же средствами, что и гравюра. Величина в них роли не играет. Большое полотно и небольшой рисунок здесь отличаются только количественно. Картина сохраняет основную

свою выразительность и смысл и в небольшой репродукции — так мало монументальности, так много повествовательного в этих картинах. Люди и вещи взяты с натуры так, как их видит эмпирический глаз. Будничные бытовые сцены, этюды, как бы вырванные живые куски жизни, заносятся в записную книжку и становятся элементами механистических композиций сцен.

Художник-реалист, уподобляя свой глаз объективу, фактически опирается на эмпирическое и механистическое мышление. Он исключает из поля зрения свое знание изменчивости и процесса, знание связей, лежащих вне поля зрения данного момента, но более важных, чем видимые в данный момент формы. Глаз видит в вещи то, что известно сознанию на основе практического опыта. Глаз — орган ориентации и поведения, неотрывный от мышления. Нет чистого чувственного опыта и нет связи зрения с миром вне мышления. Видеть — значит мыслить. В основе видения реалиста лежит объективистическое механистическое мышление, а не чистое зрение. Фактически глаз видит одну или несколько деталей, достаточных и необходимых для определения вещи, для установления ее связей и движения, но никогда никто не видит всех деталей, всего множества подробностей, которые имеет каждая вещь; никто не видит в один момент законченного образа вещи с одной стороны, как не видит сразу всех сторон вещи. Фактически картина и каждый образ в отдельности имеют множество фокусов зрения, точек наблюдения. Глаз не может сразу видеть все точки поля зрения одинаково ясно на всей поверхности сетчатки. Сетчатая оболочка — не фотопленка, одинаково чувствительная на всем протяжении; глаз должен передвигаться так, чтобы иметь видимое на желтом пятне сетчатки. Глаз переходит от точки к точке, от элемента к элементу и затем соединяет их в один образ; это и есть механистическое соединение динамических элементов в статическую пространственную форму, превращение движения, времени в пространство и ограничение этого движения осязаемыми границами вещи.

Движение, диктуемое мыслью, ряд моментов наблюдений, замыкается статическим пространственным образом; движение вокруг изолированного объекта превращает его в метафизическую сущность. Чувственный оптический законченный образ, исключенный из подлинной системы связей объективного мира, исключенный из процесса мышления, — замыкает в себе ряд моментов опыта и мышления. Противоречия видимости и мышления, пространства и движения являются внутренними противоречиями самого эмпирического мировоззрения. Вещь есть процесс, изменчивость; реалист, избрав точку зрения, останавливает мир, останавливает мышление и сознание и иллюзионистически дает стати-

ческий, ограниченный образ. Мир для него состоит из точек пространства и моментов времени, в такой мере несвязанных и независимых, что он может произвольно их отбирать и так же механически расставлять, сочетать. Отсюда узость и ограниченность его тематики. Это индивидуальное бытие, это портрет прежде всего, портрет, как сумма устойчивых, постоянных признаков вещи или человека. Портрет вещи дается в ее обычной формальной определенности, позволяющей относить ее к одной точной логической категории; портрет вещей обыденных, определенных: обстановка, одежда, еда, переданные во всей их материальности и в обычном общественном виде. Дается не только конкретная объемная форма вещи, но и ее вещественное, материальное содержание как постоянное, неизменное качество — сочность фруктов, мяса, густота вина, эластичность тканей и т. д.

В этом находит свое выражение материализм эмпиризма; он не ограничивается абстрактной объемной формой вещей, как классицизм. Человек таким же образом дается как конкретное индивидуальное анатомическое тело. Это объемное тело не только не идеализируется, не только не сглаживаются неправильности его очертаний, но оно имеет определенный характер кожи: сухость, влажность, рыхлость, упругость, морщины, складки — все, что служит обычной физической характеристикой человека. Индивидуальные анатомические физиологические черты сочетаются с жестами и мимикой обычного профессионального сословного порядка. Ту же типизирующую роль играет костюм. Цвет дается обычный, т. е. локальный, определяющий вещь или человека, но не отношение к другим цветам. Лицо красное, бледное здесь, как и лицо полное и худое, — признак состояния тела, а не освещения. Лицо, костюм и мимика даются как основные качества, неизменно присущие данному индивиду. Все дается не только в «обычном», нормальном освещении, но и в обычном нормальном действии, роде занятий; опускаются оттенки мимики и движения побочные, случайные, не определяющие сущность, нарушающие грани категории, к которой человек должен быть отнесен; опускаются неустойчивые переходы, нарушающие определенность. Портрет несет от маски свою неизменность, но это неизменность социального индивидуального человека, а не звериной маски. Портрет, в отличие от маски, может иметь противоречивые качества, но они механически лежат рядом. Сюжет — сочетание этих элементов — стремится к типичности, законченному эпизоду, определенному, замкнутому как сцена, факту. Отсюда механическое сочетание обычных вещей и людей в обычных поступках в одном месте.

Время в картине — время сюжетного действия; время представляет сумму механических моментов действия, как пространство —

сумму предметов и фигур. Освещение акцентирует отдельные фигуры, но не создает единства, не создает времени. Отсюда, при формально-логической определенности-замкнутости эпизода, сцены, их диалектическая неопределенность, неясность дальнейшего движения, и картина целиком переводится на словесный рассказ, который будет описывать каждую вещь отдельно и последовательно-механически нанизывать их в связный ряд. И здесь, в этой литературности, политической содержательности, в онагляженности социальных идей — революционная роль реализма в борьбе с дворянством и эстетической идеологией. Картина, как фельетон, агитирует за определенные политические идеи, утверждает одни социальные категории и отрицает другие.

Малые голландцы. Гальс

Первая в Европе последовательная, победная буржуазная революция произошла в Голландии. Изгнав революционным путем феодалов, взяв в свои руки власть над развитием торговли и промышленности, Голландия становится образцовой капиталистической страной XVII века, страной мировой океанской торговли, колониальных захватов в Азии, Америке, Австралии, страной передового мануфактурного производства, технических изобретений и естественнонаучных знаний. Изгнав католицизм как орудие феодальной монархии, буржуазия изгоняет и его культовое искусство, его торжественные обряды, его парадную живопись.

Зато здесь пышно расцветает изгнанное из официальных обрядов моралите и фарса комедийное искусство, ярмарочные действия весенних и осенних праздников, представляющих игры еды и любви, откровенных обжорств и объятий, драк и танцев, смешанные с назидательными сентенциями и морально-политическими поучениями. Нереальный избыток и довольство народных масс родили эти веселые, шутовские картины.

«Народные массы Голландии более страдали от чрезмерного труда, были беднее, терпели гнет более жестокий, чем народные массы всей остальной Европы» (Маркс, *Капитал*, т. I, стр. 605. Партиздат. 1932).

Комические сцены, следовательно, — не результат эмпирического-наблюдения, а связи искусства с народными развлечениями, игрищами, комедиями. Станковая картина и есть отпочковавшаяся в обособленное искусство зрительная сторона комедии. В этом особенность их тематики и композиции.

Живопись так называемых малых голландцев и фиксирует эти сцены, низменные с точки зрения дворянства и крупной буржуа-

зии, как все материалистическое и простонародное, ибо ярмарочные представления и картинки несут в себе здоровый эмпиризм, опытное наблюдение мира: литературность, анекдот и шутовство чужды скованному благородными нормами высокому искусству. Здесь колдующие ведьмы, чертенята с глупыми повадками. Здесь хороводы, любовные пляски и объятия на открытом воздухе. Здесь кабаки и трактиры, «дома» еды и питья на ярмарках как фон для сцен попок, игры в кости, драк. Это, обычно, деревенские сцены; крестьяне — уродливые, с огромными носами, свирепыми и глупыми гримасами и неуклюжими движениями. Здесь хирургические операции, знахарское лечение; здесь физиологические отправления, непристойные акты как основа комического, забавного сюжета. Вместе с людьми, их костюмами, обстановка — горшки, корзины, столы, бочки, вещи, интерьеры и пейзаж, нарисованные как реальные аксессуары с натуры. Основное здесь — действие: люди в ужимках, утрированной пантомиме; каждая фигура — определенный момент действия. Сюжет — это комплекс фигур, взятых каждая в наиболее решительный и показательный момент сцены.

Сюжет здесь — анекдот, т. е. запретное действие, но запретное — забавное, а не злодейское, потому что оно не разрушает общественных норм и не покушается на них, а является дозволенным деревенским пережитком, ставшим грубым вследствие возвышения над ним буржуазных норм поведения в еде и любви. Сюжет здесь как бы пародия на высокие пиршества и свадьбы, хотя последние сами могут считаться пародией на деревенские игры любви и еды.

И именно эти анекдотические сцены трактиров и ярмарок буржуазия превращает в свое серьезное реалистическое искусство. Отсюда идут все основные жанры эмпирического реализма.

Здесь натюрморт: посуда, кушанья, напитки. На вывесках натюрморт выполняет роль пиктографии, обозначения без слов содержания магазина, его колониальных товаров, фруктов, рыбы, мяса; вывеска — как бы живописная витрина, закрепленная красками выставка товаров. В столовой натюрморт воплощает, представляет напоказ богатство сервиза и блюд, бывающих здесь на пирушках. Художник должен не только передавать обычные формы и цвет этой природы, но и материал ее, ее строение, консистенцию: красоту и густоту вина, блеск и матовость металла и стекла, поверхность яблок, винограда, мяса, рыбы, чешуи, кожи, мускулов. Здесь недостаточно передать тона, игру оттенков цвета на различных материальных поверхностях: нужно включить фактуру материала в живопись; фактура — способ обработки поверхности холста — становится рядом с разработкой цвето-света основой натюрморта. В то же время здесь обнаруживается материалистиче-

ское понимание видимости, выявление объективной материальной сущности видимых предметов.

Здесь интерьеры — изображение комнат, внутренней домашней обстановки, убранства стен, мебели, людей, занятых мелкими повседневными делами тихой семейной жизни. Все дается как портрет, как изображение реальной единичной видимости. Люди и вещи, вся комната даны в том мутном свете, который пропускают толстые стекла в свинцовых переплетах, в своих естественных положениях и отношениях: мужчины — за разговорами, за курением, женщины — за домашним хозяйством, пряжей, вязаньем, шитьем; дети — за игрой с игрушками, собачками. Мелкие движения схвачены в неуравновешенности, в живой мимике, характерных поворотах, лишённые сценического действия; картины повествовательные характеристичны, литературно описательны.

Здесь пейзажи — природа вокруг харчевен, мест игрищ; здесь и изображения ферм с окружающим их лесом, речкой. Это пейзажи — портреты хозяйств и местности вокруг. Эти реальные здания, равнины и деревья, небо и дымчатые дали — пейзаж, в котором материальное содержание природы, точно воспроизведенное, является основным.

В пейзажах ферм скот — портреты коров, телят — занимает большое место. Даются не просто стада на пастбищах, у рек, но и образы отдельных животных с наблюдательностью и изучением натуры не менее внимательной, чем формы человека. Не только порода, возраст, масть, расположение шерсти, но и выражение, движение, спокойная биологическая мимика еды, бездумного и живописного покоя.

Но основным жанром голландской живописи является портрет человека, портрет индивидуального сходства, не только в его физических формах, но материальной сущности, основном, характерном выражении. Портрет дается как момент физического, социального бытия, как комплекс признаков, относящих его к определенной категории. Жесты и мимика даны не как противоречивый комплекс движений, вызванных внутренними переживаниями, а внешних — отвечающих на внешние раздражители, связывающих человека с внешними объектами, а не внутренними процессами психики. Разнообразие и сложность мимики и жестов — согласованность и противоречивость лицевых движений сосуществуют как физическое действие. Мгновенность движения, неожиданность поворотов характеризуют телесно-моторный образ человека. Это пережитки образа человека из комической сцены, портрет актера, портрет типа. Именно этот портретный жанр Гальс довел до высокого мастерства.

Такова его *Цыганка*, с заигрывающей и насмешливой улыбкой, отвечающей на чьи-то приставанья. Голова откинута направо,

прищуренные глаза смотрят сверху вниз через левое плечо; рот кривится смехом и издевкой; она парирует чью-то откровенную реплику по ее адресу. Это диалогический портрет, момент сценки. Соответственно этой говорящей мимике дана и живая поза: тело повернуто в три четверти, выступающее левое плечо дает телу движение вглубь, направо, наклон головы продолжает это движение, но лицо дано анфас, повернутым относительно тела налево, т. е. в обратном направлении; она и отворачивается, и заигрывает, защищается и нападает. Открытая грудь, беспорядочный костюм, взлохмаченные волосы подчеркивают развязность и легкомыслие характера. Гальс живописно лепит, а не рисует и раскрашивает; он моделирует красками, заставляя выступать объемы как массы материи, а не абстрактные выпуклости.

Таким же базарным типом, портретом-сценой является *Гилла Боббе*, которая, отшатнувшись, повернула с громким смехом недоброе старое лицо к курильщику, пустившему остроу по ее адресу. Рыбы, крабы на прилавке, кружка пенящегося пива в руках курильщика указывают место действия мгновенно схваченного диалога.

Таков и *Лютнист*, с приветствующим и обрадованным, смеющимся лицом, поднятым кверху, по-видимому, к окну или балкону, куда вышла на звон серенады красавица. Даны только голова, правое плечо, руки на лютне, но все это охвачено мгновенным движением торжества и развязной самоуверенности; все ритмически размещено, чтобы подчеркнуть веселое балагурство ловеласа.

Портреты Гальса веселы не потому, что голландцы не знали серьезных выражений, внутренней сосредоточенности, но потому, что портрет шел от веселой сценки, от веселого действия, участниками которых были и хотели себя видеть изображаемые. Отсюда музыкальные инструменты, еда, выпивка, рыба, мясо, колбаса — как необходимые элементы этих портретов.

Но Гальс дает и портреты крупной буржуазии, портреты офицеров, капитанов, стрелков. И здесь он идет не от иконописи, с неподвижно расставленными фигурами, а опять-таки от пирушки, живого действия. Групповые портреты государственных мужей, монументальное искусство Голландии, так как они помещались в общественных местах, залах гильдий, у Гальса являются живыми сценами, где группы связаны живым разговором, едой, питьем. Если они смотрят вперед, то не позируя перед зрителем, а в сторону своих товарищей. Одни стоят, другие сидят, одни анфас, другие в профиль, одни серьезные, другие смеются; они не охвачены единым действием, но все диалогизируют, говорят, действуют, а не замкнуты в себе. Но развязный, буффонадный смех здесь стал важной, значительной улыбкой, самодовольной, представительной позой власть имущих. Эти пирушки-портреты являются нормами

должного, буржуазно-высокого и противоположны комическим пирушкам базарных сценок. Буржуазия утверждала свое превосходство, свою власть над мелкой буржуазией и крестьянством и в искусстве вырабатывала на основе реализма эстетические нормы. Движения становятся сдержанными, костюмы пышнее, богаче, обстановка роскошнее, занятия культурнее — чтение, письмо, игра на благородных музыкальных инструментах. Сюжеты и портреты становятся историческими и психологическими.

Федотов

Русская буржуазия только с промышленным переворотом выступает как активная политическая сила. Она долго и крепко связана патриархально-феодальным укладом, и общественная жизнь ремесленников и торговцев неотрывна от крестьянских празднеств, народных представлений, устраиваемых в городе на ярмарках и базарах. Но уже в этих скоморошьях, балаганных представлениях, с глумословцами, смехотворцами-актерами, против которых боролась церковь, имеются выпады и намеки на духовенство, помещиков, чиновников. Лубок, изображавший эти сцены, дававший фигуры и подписи к ним вместо реплик, рядом с чертями, пьяницами, обжорами, «дурацкими персонами» вообще, дает пьяных попов, дурацких помещиков, делает попытки в комическом лубке дать политические тенденции, как, например, *Шемякин суд*, *Суд дворянина и крестьянина*, *Как мыши kota хоронили*. От этих лубков, с их животными масками, утрированными чертами живых движений, идет в одну сторону карикатура, графическая пародия-издевка, в другую — реализм, также комический, потому что, фиксируя запретное-забавное, он сам запретный-забавный, т. е. стоит вне норм должного, высокого. Академия под давлением растущей активности буржуазии таким именно допускает его как народный жанр, как низменное, несерьезное, неподлинное искусство. Но именно эта растущая политическая активность лубка и балаганных представлений делает их подцензурными и уже запретно-враждебными, запретно-злодейскими. Реализм становится последовательным стилем оппозиционной буржуазии. Наблюдение действительности — жизни крестьян, ремесленников, торговцев, разночинного люда — становится основой искусства. Из забавных они превращаются в серьезных носителей общественных положений, идей. Из ярмарки и лубка они входят в журналы, литературу, живопись, поднимаются туда, откуда изгнали их как чумазых, низких, недостойных.

Федотов в своих рисунках и картинах дает синтез эмпирического наблюдения и маски, комедии и действительных жестов,

движений, мимики, человеческих фигур разночинных слоев общества. Характерная мимика, характерный жест, характерная вещь являются для него основными элементами темы, и он изучает людей и вещи на рынках, в купеческих домах, в канцеляриях и т. д. Отсюда галерея жанровых портретов и бытовых сцен мелкобуржуазной, разночинной среды. Уже в его рисунках обнаруживается это стремление к психомоторным бытовым формулам человека и характерной, а не декоративной линии.

Как люди садятся — толстые грузные фигуры крепко и глубоко сидят, развалиясь в кресле, облокотившись о подлокотники, — это важные, солидные чиновники; худенькие и молодые фигуры неуверенно сидят на краешке стула, готовые вскочить, — это молодые боязливые чиновники при начальстве и т. д. Преувеличенная характерность этих рисунков показывает их зависимость от балаганного пантомим с их житейскими формулами мимики и выражения и связь их с журнальной карикатурой. Противопоставление двух таких характерных фигур и поз дает комическую сценку. Федотов прилагает к ним надписи-диалоги. Полнотелая, круглолицая девушка сидит на стуле и, вопросительно подняв голову, смотрит на стоящего перед ней худенького, тоненького чиновника, благоговейно и влюбленно глядящего на девушку, восторженно и молитвенно сложив руки. Снизу подпись: «Это очень хорошо — а сколько у вас душ крестьян», т. е. хороши идеальные чувства, но к ним нужны материальные основания: это критика высокой любви с точки зрения делового брака по расчету. Сцена получает сатирический оттенок столкновения лирической любви и материальной расчетливости.

По тому же принципу построены его картины: *Свежий кавалер* и *Сватовство майора*.

В *Свежем кавалере* — диалог между чиновником и кухаркой. Босой, в халате, с гордо закинутой головой и надменно выпяченной губой, он резким жестом указывает на полученный орден — фигура сама по себе достаточно выразительная, говорящая об убожестве и глупой кичливости мелкого чиновника. Но комизм положения усиливает кухарка, с насмешкой протягивающая рваный сапог. Ее округлая талия излишне подчеркивает нелепую комичность этого положения. Потягивающаяся кошка, гитара с порванными струнами, опрокинутые бутылки, загроможденный стол — все характерные вещи для быта чиновника и для данного момента — свидетельство беспорядочной пирушки по случаю получения ордена. Картина заполнена вся: все повествует, рассказывает, усиливая содержательность картины. Таким образом Федотов мыслит пространство как комплекс характерных вещей и фигур, а композицию — как их сопоставление в резких контрастах.

В *Сватовстве майора* каждая фигура характерна в отдельности, а вместе они расставлены диалогически парами, как на сцене. Майор входит, покручивая ус, сваха обращается к хозяину, мать удерживает испуганную дочь и т. д. Тема брака обедневшего дворянина на разбогатевшей купчихе дана сатирически для обеих сторон. Связь этой картины с балаганным представлением подчеркнута Федотовым в *Рацее*, ярмарочных купеческих стихах, которыми зазывается народ на представление и которым объясняется действие.

Честные господа,
Пожалуйте сюда!
Милости просим,
Денег не спросим!
Даром смотри.
Только хорошенько очи протри.
Начинается, починается
О том, как люди на свете живут,
Как иные на чужой счет жуют:
Сами работать ленятся,
Так на богатых женятся.

Дальше следует характеристика обстановки купеческого дома, где одно пахнет деревней, другое харчевней, где денег полон ларец, да взманила честь породниться с дворянином. Жанровый портрет купца, который не сладит с сюртуком — он знаком больше с армяком — и застегнуться спешит перед желанным майором; сваха, толстая складом, в парчевом шугае, пришла с докладом; невеста не найдет места — мужчина чужой; в дверях майор бравый — карман дырявый. Все эти фигуры характерны не только осанкой, костюмом, но и жестом в определенной ситуации. Текст и картина являются стоячими портретами людей и вещей вплоть до умывающейся кошки по народной примете — гость идет. Это все типы и фигуры комедии Островского, также идущие от народного театра.

Но здесь же видно и преодоление балаганных масок эмпирическим наблюдением, изменение готовых образов объективистическим изучением действительности.

«Когда мне понадобился тип купца для моего «Майора», я часто ходил по Гостиному и Апраксину двору, присматриваясь к лицам купцов, прислушиваясь к их говору и изучая их ухватки; гулял по Невскому проспекту с этой же целью, но долго не мог найти то, что мне хотелось. Наконец, однажды у Аничкова моста я встретил осуществление моего идеала, и ни один счастливец, которому было назначено на Невском самое приятное

rendez-vous, не мог более обрадоваться своей красавице, как я обрадовался моей рыжей бороде и толстому брюху. Я проводил мою находку до дома, потом нашел случай с ним познакомиться, волочился за ним целый год, изучал его характер, получил позволение списать с моего почтенного тятеньки портрет (хотя он считал это грехом и дурным предзнаменованием), и тогда только внес его в свою картину. Целый год изучал я одно лицо, а чего мне стоили другие! Но никто из незнающих меня и не подумает об этом. Веселая, забавная картина — и ничего больше» («Русский Художественный Архив», М. 1892, вып. I, стр. 37)⁴⁷.

Комические сценки Федотова лишены политической заостренности: они более юмористичны, чем обличительны; они идут от фарса, комедии нравов, но еще лишены социальной сатиры. Даже *Болезнь и Смерть Фидельки* являются забавными сценками, анекдотами из жизни сентиментальной барыни, для которой собачка дороже всего на свете — мужа, детей и дворовых. Ради собачки она поднимает страшную суматоху в доме, прогоняет мужа, бьет ребенка, приглашает врачей, заказывает художнику портрет и ставит собаке мавзолей. Этот смех над сентиментальностью помещицы получает сатирический смысл, если представить этот эпизод на фоне крепостничества, бесчеловечной жестокости в отношении крестьян. У Федотова комический жанр имеет общественно-идеологические и критические черты, но художник еще не поднялся до драматизма, не сделал картины средством политической борьбы.

Перов

Обострившаяся в 60-х годах классовая борьба между буржуазией и дворянством, решительное вступление России на путь капитализма, борьба за пути развития капитализма делают реализм орудием и знаменем радикальной мелкой буржуазии, отстаивающей в нем полное удаление из общественного организма феодально-крепостнических владений и настаивающей на исключительной роли независимого крестьянина в развитии земледельческого хозяйства страны. Комические фигуры крестьянина становятся трагическими образами тяжелых переживаний и борьбы: комедия становится слезливой драмой, комический персонаж — мыслящим, чувствующим существом, комические ситуации, побои, глупость, бессвязные речи — выражением замученности, загнанности. Зато духовенство остается комическим, пьянствующим, уродливым, купечество в своем патриархально-феодальном укладе — отрицательным; в противовес им глубоко-положительным становится идеолог мелкой буржуазии — разночинец-интеллигент. Так в России реализм дает политико-обличительное искусство. Не натюрморты, пейза-

жи, животные, а сцены борьбы, столкновений, литературно-публицистические, злободневные, фельетонные. Живопись порывает с академией, вступает в прямую связь с рынком, устраивает передвижные выставки, где продает свои произведения и агитирует за революционную борьбу, подвергается, как и литература, репрессиям и гонениям цензуры. Одним из последовательнейших представителей передвижничества является Перов.

Картины Перова и по темам, и по характеру — параллель произведениям Успенского и Некрасова. Он ставит художнику задачу —

«изучить и разработать бесчисленное богатство сюжетов как городской, так и сельской жизни нашего отечества».

Сюжет для него, как и для Федотова, для всех вообще жанристов — живописцев народных сцен, не просто нейтральная сторона, кусок быта, а осмысленное действие, законченный эпизод, как он дается на театральных подмостках. Реальные наблюдения только тогда составляют сюжет, когда они становятся элементами определенного акта. Поэтому Перов теряется в Париже, так как не знает типов и сюжетов наблюдаемой им действительности и ищет их на рынках, ярмарках и балаганах.

«Не зная ни народа, ни его образа жизни, ни характера, не зная типов народных, — что составляет основу жанра, — я не мог обработать даже одной фигуры в картине, и потому оставил предпринятую работу и... четыре месяца употребил на посещение гуляний, балов, рынков, площадей с даровыми спектаклями, где постоянно большие толпы зевак, и загородные ярмарки, которые продолжаются целое лето, переезжая из одного округа в другой. Это мне принесло большую пользу: я ознакомился с народом и даже немного с его образом жизни и характером, и из виденных мною сцен сделал следующие эскизы: *«Внутренность балагана на гуляньи во время представления»*... *«Похороны в бедном квартале...»* (Донесение в Академию Художеств 15/27 августа 1863 года, цит. по Собко)⁴⁸.

Не труд, не повседневная деятельность, а именно типы и сценки являются его тематикой. Но комическое уступает место сатирическому и драматическому. Комическими персонажами является все регрессивное, реакционное, феодально-монархическое. Введение положительных фигур, жертв отрицательных общественных сил, показ нужды, угнетения, страдания одних и жестокости и хищности других и делают его сюжеты обличительно-сатирическими и сентиментально-драматическими. Мир смешного — крестьян, ремесленников — стал миром печального, горестного, требующего сочувствия и сострадания.

Его картины большею частью не велики по формату, темны по колориту, но выразительны и содержательны: юмор и трагедия, горе и нужда быта — в скудной обстановке, в рваной одежде, в изможденных, задумчивых и страдающих, редко смеющихся лицах; выразительно говорят вещи, говорит обстановка, но главным образом лица; пейзаж — тусклый, унылый фон и место невеселых эпизодов. Дети, взрослые, мужики, бабы, чиновники, священники в различные моменты их жизни — их темы. Его священники, чиновники, купцы — предмет сатиры, мужики — юмора и трагедии, дети — всегда трагедии. Священный обряд и пьянство (*Крестный ход на пасхе*), сытое довольство и тупое безразличие к нужде ближнего (*Чаепитие в Мытищах*), сопоставление противоречий духовного и экономического быта священства и монахов — прием сатирического изображения.

Картина *Приезд гувернантки в купеческий дом* подчеркивает сытость жирных фигур купеческой семьи, с которой контрастирует худенькая фигура гувернантки; тупому, высокомерному, враждебному и сластолюбивому выражению прямоглядящих крепких лиц противопоставляется робость и растерянность опущенного лица приезжей девушки. Тема купеческой семьи дана сатирически — в тупой тяжеловесности ее членов, но на ее фоне тема беспомощной гувернантки трагична в своем одиноком положении между купеческой семьей, с одной стороны, и прислугой и приказчиком, выглядывающим из-за дверей, — с другой. Диагональная композиция дает фигурам движение: гувернантка направляется вглубь, навстречу ей высыпала купеческая семья; она остановилась и вынимает рекомендательное письмо; купец тупо-выжидающе смотрит на нее — момент действия, в котором ясно предшествующее и последующее. Но позы и жесты театрально резки, подчеркнуто выявлены, как на подмостках. Тому же служат вещи, стены, ни одного свободного места; вещи, их вид и положение так же характерно играют. Рисуя картину как комплекс портрета, сумму характерных фигур, Перов знает только механистическое противопоставление их, контраст как средство социальной выразительности, статическое противоречие как передача движения. Такова худенькая смущенная гувернантка и толстый самоуверенный купец в *Приезде гувернантки*; толстый упитанный сидящий иерей и худой стоящий инвалид — нищий в *Чаепитии в Мытищах*. Фигуры могут быть перенесены в другую обстановку, взяты в отдельности, как бытовые образы с бытовыми жестами. Однако идеологический смысл картины заключается в этом противопоставлении фигур, в их балаганно-театральном сочетании, комическом или сентиментальном контрасте.

Драматична *Тройка* — трое заморенных подмастерьев тащат обмерзлую кадку с водой. Дома и прохожие затянуты вьюгой; де-

ти даны как бы вне вьюги, чтобы можно было видеть в деталях их разорванные платья, замученные лица с недетским выражением страдания и усталости, следы голода, побоев и мучений малолетних тружеников. Опять дан момент движения — тяжелую обмерзлую кадку поднимают на бугор. Дети мучительно тянут ее — для контраста дана спереди свободно и легко бегущая собачка.

Крестьяне у Перова — угнетенные, невежественные, пьянствующие и страдающие; они нелепо смеются у железной дороги над невидальщиной — поездом; они тупо почесываются на проповеди. Смерть и похороны — не ужас смерти, а ужас нужды и хозяйственной безвыходности.

Ребята с покойником оба
Сидели, не смея рыдать,
И, правя савраской, у гроба
С вожжами их бедная мать...⁴⁹

Худая лошадь, худые сани, еле сколоченный гроб — выразительные облики нужды. Крестьянка сидит спиной к зрителю; поникшая голова, понурая фигура даны как жест горя. Хмурый пейзаж. Пустые снеговые поля, «лес да поляны, безлюдье кругом» — дорога проводов. Пейзаж — тот же жанр русской убогой сельской природы.

Портреты стремятся к максимальному телесному сходству, к передаче индивидуального характера. Внешнее анатомическое сходство дополняется выразительностью, основным мимическим и жестикуляционным проявлением данного лица. Усиленная разработка внешности лица в его обычном профессиональном выражении делает эти портреты жанровыми. Таков портрет Достоевского. Детали лица: высокий лоб, морщины и впадины бледного, изможденного лица, утомленные невеселые глаза — дополняются выразительной позой слегка поникшей фигуры, скрещенных на коленях рук и опущенного самоуглубленного и невидящего взгляда. Поза — выразительна для интеллигента-разночинца и для печально-задумчивого состояния русского писателя, и Достоевского в частности. Атмосферы Достоевского, его обуревающего психологизма, идей, исканий — здесь нет. Перов характеризует индивидуальное через сословное, профессиональное, но все же он бесконечно далек от стоячих характеров Федотова.

Литература

Идейность реалистического стиля делает литературу, словесный материал, господствующим искусством, подчиняющим себе все остальные искусства. Живопись и музыка стремятся к литера-

турной содержательности. В синтетических искусствах, в театре, литература становится основным материалом, развертывая словесные драмы. Сама литература получает колоссальный размах благодаря письменности: литература эта — книжная по преимуществу. Язык буржуазии безмерно разрастается по сравнению с языком патриархального крестьянства. Если товарообращение разрушает замкнутые границы натурального хозяйства и делает в них обиходными вещи далеких стран, то в языке оно разрушает замкнутость диалектических групп, обогащает одни диалекты словами других и широко создает общезначимые словесные фразы. Почти непереводаемая в своей связи с местными условиями речь, устная и импровизационная, дополняется языком абстрактных смыслов, существующим вне диалектов, общим и переводимым, передаваемым на расстоянии временном и пространственном. Надстраиваясь над диалектическим языком, сохраняя его фонетический материал, этот язык вырабатывает абстрактный смысл, для которого фонемы становятся как бы оболочкой, легко заменяемой фонемой другого языка. Идеологический язык существует независимо от интонационного и мимического материала устной речи и легко заменяется идеографией. Идеография своим свойством сохранять и передавать мысли на расстояния и годы, дает возможность строить огромное словесное произведение, независимо от условий, ограничивающих устную речь, требующую живого общения автора и слушателя.

Из синкретических обрядовых действий, праздничных игр, ярмарочных представлений выделяется литература как основное и самостоятельное искусство. Она сохраняет деление на повествовательный рассказ и песню, как деление на прозу и поэзию. Но, делая сюжет действия чисто литературным, реализм включает в сюжет и новое идейно-логическое понимание слова и его новое социальное содержание. Реализм рационализирует сюжет, разрушает магические связи его действующих лиц, делает каждое из них законченным эмпирическим профессиональным образом и сюжет — суммой образов. Но отсюда и иррациональные элементы реализма: его начальные сюжеты не соответствуют действительному положению крестьян и ремесленников эпохи разложения феодализма. Реализм на первых шагах полон комизма, шуток, смеха и издевки над этими же бедствующими крестьянами, ремесленниками и торговцами. И только с ростом самосознания буржуазии комическими героями становятся власть имущие, а крестьяне и ремесленники из масок становятся чувствующими, мыслящими и страдающими; комедия превращается, с одной стороны, в драму, а с другой — в сатиру на определенные социальные явления.

Этот приход купца, буржуа, с его утилитарностью, реалистическим искусством и литературой в художественную культуру рассматривался как приход от балагана и закреплен в русской критике аристократически пренебрежительным — «чумазый пришел». *Чумазый* — значит грязнушка, замарашка, нечистый, т. е. семантически то же, что маска, вычерненная сажей, изображающая в культовых актах нечисть, мрак, ночь, смерть, подземный мир. Здесь же и животные маски, звериные морды — весь аксессуар балаганских представлений на ярмарках, на масляничных гуляньях с раешниками, клоунами, петрушкой. Семантика ряженья, вымазыванья, еды, питья, пьянства восходит к культовым обрядам, трансформацией которых и является балаганный ярмарочный театр, в котором уже есть прямое политическое содержание.

Про балаган прослышавши,
Пошли и наши странники
Послушать, поглазеть.
Комедию с Петрушкою
С козою, с барабанщицей,
И не с простой шарманкою
А с настоящей музыкой
Смотрели тут они.
Комедия не мудрая,
Однако и не глупая,
Хожалому, квартальному
Не в бровь, а прямо в глаз.
Шалаш полным полнехонек.
Народ орешки шелкает,
А то два-три крестьянина
Словечком перекинутся...
И часто в речь Петрушкину
Вставляют слово меткое,
Какого не придумаешь,
Хоть проглоти перо.
(Не красов, *Кому на Руси жить хорошо.*)

Здесь именно, в этих комических представлениях «подлых», «черни» (слова, семантически тождественные чумазому, означавшие людей ночи, мрака, низа, получившие у дворянства смысл социального низа и социальной темноты), в низовых народных представлениях, приспособляя их шутки-издевки к своим общественным задачам, родилась буржуазная сатира не только на квартального, но и высших сановников и власть имущих. Изгнанная из храма комедия на площадях стала орудием оппозиционной

и революционной общественной мысли, перешла в газеты и фельетоны — стала публицистикой.

Если язык теоретический оперирует главным образом логической речью, то в художественной литературе он сочетается с конкретнообразным диалектическим; письменный язык смешивается с устным говором. Литературно-художественный словарь стремится совпасть с живым словарем и разрушает примат высокого над низким. Отрицается деление литературных тем на художественные и внехудожественные. Все, что может быть объектом наблюдения и полезным для познания жизни во всей ее широте, может быть схемой художественного произведения. Проза, идущая от комедии, с ее низменной лексикой и оборотами, характерно текущая мысль и речь, свободная от высоких норм и эстетических ограничений, решительно господствуют. Стихосложение имеет сказовый, рассудочный характер или песенный ритм. Вместе с логизацией диалектической речи рационализируются комедии, фарсы, пародии, сказки и рассказы натурального хозяйства и направляются по линии трудов и дней ремесленника, буржуа, его деятельности и предприятий, по линии его политической борьбы. Магию заменяет политическая разумность. Рассказы, полные реалистических жанровых картин, портретных изображений, показывающих знакомство со странами и народами, социальными слоями, рассказы, полные сатиры на людей и суеверия феодально-патриархального общества, на особенности его господствующих групп, аристократию и духовенство, — приводят к идейному реализму.

Авантюрный рассказ буржуа отличается от сказок именно своей рационалистической мотивировкой действия. Вместо чудесно магически осуществленных желаний сказки — разумная воля, находчивость, изобретательность определенного социального лица, вместо неопределенных, безличных героев — социально-осмысленные характеры, осуществляющие свою разумную волю; вместо неопределенных стран («некоторого царства, некоторого государства, за тридевять земель») — географические и этнографические бытовые социальные описания. Рядом с авантюрным рассказом путешествий складывается бытовой рассказ из элементов описательных (фон, обстановка), диалогических (характерные разговоры) и публицистического рассуждения, цементирующего и обрамляющего отдельные части.

Литература начинает существовать в газетах, журналах, книгах. Газеты, и в особенности журналы, становятся руслом литературной жизни; идя от производственной, ремесленной, профессиональной жизни, они вводят в литературу свои обороты, словечки и темы. В них печатаются рассказы о происшествиях, описания

путешествий, наблюдения над нравами, обычаями, характерами различных мест и социальных слоев. Именно печать, создавая новые средства общественности, трибуну общественного мнения и вкусов, дает возможность бытовому искусству приобрести широкое социальное бытие и оттеснить культовое искусство, которое было единственной формой общественности феодальных ремесленников и торговцев. Фельетоны, статьи, рассказы, полные социальных идей, положительных и отрицательных характеристик, эпизодов, жанровых картин и типов, знакомящие с фактами и направляющие мысль, — форма, вырабатываемая этими периодическими изданиями. Расходясь в широких демократических кругах, связанные с современностью, они воздействуют на книжную литературу, направляют ее своей критикой и оценкой. Критика — не эстетическая, а публицистическая — выступает как мощный социальный фактор общественного мнения и еще более спаивает литературу с бытом. Корреспонденты, хроникеры, фельетонисты — специалисты по составлению газетных заметок, сообщений и описаний — творцы литературных форм. Связанные в своих наблюдениях с бытом, для быта пишущие, они пользуются типичными в балаганных комедиях характеристиками и вырабатывают приемы выразительной зарисовки сцен, эпизодов, типов, но не знают самодовлеющей, замкнутой в себе конструкции романа. Эти профессиональные работники, как все буржуазные специалисты, работают на рынок и зависят от его текущих потребностей. Профессиональные писатели из этих фельетонных кусков строят свои романы, связывая механически воедино отдельные эпизоды-сценки.

Эти архитектурные возможности письменной речи разработал диалектический идеализм — в драме и романе. Эмпирический реализм со своими формально-логическими образами не смог развернуть единого действия, дать единое время произведению, но дает ряд механических следований, ряд эпизодов и сцен, внешне связанных. Превратив ярмарочные представления, балаганные комедии в чисто словесные действия, в литературу, заменив мимику и пантомиму словесным описанием, связав ремарками диалоги, — реализм создал характерные новеллы, будто выхваченные из самой жизни, а в действительности исходившие из сюжетов, типов и образов народной комедии, и дополнившие их, реконструировавшие их на основе реалистического наблюдения в самостоятельные литературные произведения. Отсюда подчеркнутые диалектизмы как эмпирический и народнический элемент этой литературы.

В демократической литературе можно увидеть рождение нового логического языка и новой литературной формы из жанровых

сцен балагана, лубка и из заметок и черновых набросков с натуры. Рассказы и романы дают современные нравы, интересные положения, откровенные или скрытые суждения морального, социально-политического порядка. Эта проза резко отличается от классической прозы, которая представляет собой продолжение религиозно-поэтического стиля, с его правильными кадансами, метафорой, лиризмом. Если классический роман — поэма в прозе, с ее любовной тематикой в центре, то реалистический роман, складывается ли он из комических сцен, новелл или фельетонов, идет снизу, от быта и его языка в литературу. Реализм определяет формы композиции романа, с его пространственным нанизыванием жанровых портретов, эпизодов на странствующего или авантюрного героя. Темы любви здесь — темы брака, устройства семейного угла. Женщины — не лирические существа, но социальные единицы, стремящиеся к общественной значимости и деятельности. Темы природы — изображение места действия, и в них больше географии, чем настроения. Интимная лирика заменена социальными идеями, сатирой и юмором.

Глеб Успенский

В России крупнейшим представителем бытового реализма является Глеб Успенский. Его произведения показывают, как бытовые рассказы, реалистическая проза восходят от комедии. *Нравы Растеряевой улицы*, *Разорение* являются сценками, состоящими из комических диалогов и распространенных охватывающих и соединяющих их ремарок. Жадность, жестокость, ограниченность характера, алогичность, бессмысленность речей, придающие персонажам смешной и забавный характер, сочетаются с качествами другого порядка — страдания, бедности, мучительной борьбы за существование. И то и другое опирается на реальные наблюдения, и сценки получают жалостный сентиментально-драматический характер. Успенский не знает уже стоячих масок: все его персонажи многокачественны, и эта многокачественность и есть сочетание готовых комических черт и реальных житейских наблюдений. У Успенского нет и законченных сюжетов — реальные наблюдения разрушили готовые комедийные сюжеты и рассыпали их на отдельные сцены. Идеино-политической основой этих сцен была борьба за мелкобуржуазные и крестьянские слои против господствующих классов. Рассказы и повести имеют поэтому конкретное общественно-политическое содержание, дают моменты реальной истории общественной борьбы. Не давая героев, носителей истории, он делает бытовые типы носителями общественного бытия. Переходя в авторских ремарках к публицистике, он обобщает

и подводит теоретическую базу под бытовые наблюдения. Так Успенский поднимает свои очерки до историко-драматической высоты. Темы его произведений — кризис феодально-патриархального уклада перед наступлением капитализма и борьба за американский путь развития в деревне. Улички и переулки уездного города и деревни, среда, где из крестьянина рождается ремесленник, купец, чиновник, интеллигент, пролетарий, — темы мучительного рождения идей капиталистического общества из натурально-феодального хозяйства — власть земли и отрыв от нее в город. Хаос стремлений и идей, мучительные сдвиги, перевороты быта и сознания в борьбе за пути развития капитализма — его сюжеты. От безмерной власти патриархально-феодальной земли из глуши тянутся его люди в иное, капиталистическое, бытие — в город. Они больны мыслью, сердцем, совестью.

«Сколько тут фигур, прямо легших пластом, отказавшихся идти вперед, сколько умирающих и жалобно воющих на каждом шагу; сколько бодрых, смелых, настоящих, сколько злых, оскалившихся от злости зубов! И все это рвущееся с пути, разбешенное, немощное, все это рвется с дороги и злится только потому, что это новая дорога, новая мысль, и злится только потому, что не может и не хочет помириться с новой мыслью. Словом, все это скопище терзается или радуется и смело идет вперед потому только, что надо всем тяготеет одна и та же болезнь сердца — боль вторгнувшейся в это сердце правды, убивающая, мучающая одних и наполняющая сердце других несокрушимой силой» (Успенский, *Хочешь — не хочешь*).

Успенский собирает свои темы на пароходах, поездах, телегах. Дорожные встречи, путевые заметки, черновые наброски, ряд сценок, часто без фабулы, образуют его произведения.

«Зачем вы полагаете, что писания эти надо причислить к изящной словесности? Посмотрите внимательнее в оглавление, и там сказано: «Заметки, отрывки». Какая же это словесность? Это просто черная работа литературы, а со словесностью надо пока повременить».

Его произведения — отрывки, из которых складывается большая форма: письма, заметки, все, что печатается в журнале как фактический материал быта, о жизни купцов, чиновников, мастеровых, ремесленников, крестьян. В России, с ее преобладающим крестьянством, крестьянский вопрос в центре внимания буржуазии, как узловая линия борьбы за пути развития капитализма.

Люди у Успенского показаны как характеры в действии. Здесь нет ни одной уравновешенной фигуры — все сорваны и тянутся в разные стороны социального быта: к земле, к городу, в чиновни-

ки, в интеллигенцию и обратно к земле. Быт — не фон, на котором характер проектирует свою волю; человек сам — линия быта, и весь во внешних действиях и поступках. Быт — сложное смешение сил и линий, из которого рождается человек, складывается характер. Люди даны в действии и разговоре. Литературный язык автора обрамляет и подчеркивает несвязный, неровный язык действующих лиц. Речь здесь имеет значение социального акта, жеста, характеризующего лицо. Внутреннюю мысль Успенский избегает давать. Тематика его, связанная с крестьянином и ремесленником, почти не знает внутренней психологической характеристики. Это — поступки и речи не книжные, но диалектически и профессионально окрашенные. Недостаток слов, неумение строить законченную фразу, эмоциональные и вводные фразы, имеющие смысл в связи с предметом, — обычная форма внекнижной, практической речи. Такая речь у Успенского — основной элемент реалистического показа. Рассказы обычно даны в первом лице или с обилием диалогов. Большие романы, как *Нравы Растеряевой улицы*, *Разрушение*, *Власть земли*, построены по принципу нанизывания на линию героя картин и эпизодов. Действия и соображения героев, мысли о заработке, приспособление к среде и борьба с ней под непосильным гнетом дополняются ремарками автора, публицистическими рассуждениями о социальной жизни. Эта механическая смесь публицистики и художественного рассказа, рационалистических политических идей и конкретного показа — характерная черта идейного реализма.

Биография простых людей, их борьба и труд, их жизненное поведение занимают автора, но не самодовлеющая психология или внепрактическая мысль; также и описание природы, описание места действия лишены лирического созерцания. Таковы картины времен года в *Растеряевой улице* («Идут дни и годы») в связи с бытом, где погода, холод и грязь, тепло и солнце — непосредственные элементы нищенского быта людей, мало защищенных от климатических условий.

В *Нравах Растеряевой улицы* множество характеров, сцен и эпизодов связывается и обрамляющим введением, и линией героя. Введение дает общую характеристику места, людей и дел; темы нищеты, грязи образуют экспозицию, которая может быть независимой картинкой захолустного угла. Линия героя дается биографически и рассказывает о том темном горе жизни растеряевского обывателя, которое гнетет его от колыбели до могилы. Прохор Порфирьевич должен соединить ряд сцен и наблюдений. Биография человека, отгалкивающегося от мастеровщины наверх, сменяется автобиографией, где язык, манера говорить и мыслить дают словесный портрет, воспроизводят живой языко-

вый быт, а следовательно, и кругозор, и социальное положение говорящего. Это — не столько мысль, сколько говорение. Язык Прохора, задетый книгой, полон недоговоренностей, восклицаний и вводных фраз, срывающихся несвязных оборотов.

«Был я мальчиком, по двенадцатому году, и, спасибо братцу, в то время грамоте выучился: читать — писать. Хоть, признаться сказать, вся моего брата эта учеба в том и состояла, как бы кого линейкой обеспокоить, т. е. по затылку. И дрались они, братец, не то чтобы с сердцов, а даже от большого уныния: скука!.. Обучившись я грамоте, после того не знают, по какой меня части пустить».

Жизненный путь — ряд тем, столкновений со средой: победы, поражения и приспособления.

«Мне желательно жить по-людски, а не с чернородьем».

Темы фона вырастают в самостоятельные; основная тема теряется за частичной (тема понедельничного похмелья, тема чиновника Богоборцева, суббота и др.). Прохор Порфирьевич странствует по делам и знакомым и нанизывает бытовые картины. Когда он становится трудно вводим в эту грудку разрозненных картин, автор его покидает и вставкой, напоминающей экспозицию, обрисовывает Растеряеву улицу по временам года и начинает ряд независимых сцен о замечательных людях Растеряевой улицы.

Так же построено и *Разорение* — из самодовлеющих сцен, нанизанных на пролетария Михаила Ивановича. Михаил Иванович — фермент брожения умов, человек, который получил «просияние ума», в котором родилось социальное сознание об эксплуатации и прижиге. Экспозиция в лавке Трифонова дает общую картину брожения мысли. Здесь собрались люди кризиса натурального хозяйства, цепляющиеся за новые времена, чугунку и отталкивающиеся от них.

«Железная дорога! Ну что такое железная дорога? Железная дорога! Железная дорога! А что такое? В каком смысле! Неизвестно!»

Речь и мысль, осмысление жизни как возникающее социальное сознание, — мучительная потребность всех этих людей. Мысль не отделена от речи; люди говорят, не слушая друг друга, говорят сами с собой, с вещами. Рождение мысли из потребности ориентироваться в социальных отношениях мучительно для людей, знающих преимущественно трудовые рефлексы. Михаил Иванович скитается и говорит, говорит, рассказывает свою био-

графию, поучает, бунтует против разоряющегося барства, новых купцов, чиновников, заводчиков-прижимщиков. И чувствует себя счастливым победителем в вагоне железной дороги, где деньги всех равняют и демократические отношения оттесняют авторитарные (*Счастливые минуты Михаила Ивановича*).

Основное внимание Успенского обращено на портрет, типический характер; их противопоставление образует сценки. Отсюда рассыпчатость его произведений, механическое нанизывание типов, а не развертывание действий. Смысл произведения дает галерея рядом расставленных образов эпохи кризиса мелкой буржуазии перед наступлением промышленного капитализма.

Общий колорит произведений Успенского — темный и унылый. Действующие лица полны инициативы, теснят друг друга, энергично борются и так бедствуют в своих достижениях, так жалки в победных радостях, что смех сквозь жалость, горький юмор вызывают их счастливые минуты. Именно это сочетание тем нечеловеческой нужды и мучений со счастливой самоудовлетворенностью героев образует трагический юмор Успенского. Эти цепкие в жизни люди, упорно бьющиеся изо дня в день за место на земле, за хлеб, за кров, не знают меланхолии, безвольного уныния и неудержимо тянутся к благополучию и радости. Маленькие удачи, короткое избавление от мук вызывают их восторг до полного забвения своего горького положения, от которого им не уйти (*Нужда песенки поет, Счастливые минуты Михаила Ивановича*).

Переход от власти земли к власти капитала, раздвоенность мелкой буржуазии в столкновении патриархально-феодальных отношений и капиталистических — особенность тематики Успенского. Эти сдвиги и дают ему возможность превратить стоячий характер в противоречивые комплексы качеств. И все же его характеры типические, лишены движения. Их противоречивые качества сосуществуют, наложенные друг на друга. Но комизм стал только частной функцией, признаком этих характеров; трагическое и драматическое играет все большую роль. Наблюдение действительности идет по линии мрачных, трагичных сторон жизни, но они накладываются на типические комические характеры (см. *Нужда песенки поет* — горе и слезы ряженных скоморохов). Отсюда юмор Успенского: скрытая любовь к несчастным и темным крестьянам, полуремесленникам, полупролетариям и смех над их невежеством и бестолочью. Внутреннее противоречие и раздвоенность автора являются выражением двойственности мелкого буржуазного интеллигента в борьбе дворянской монархии и буржуазии. Он ненавидит капитализм и машину, но понимает, что нельзя оставаться в патриархально-феодальной темноте и некультурности. Этот смех сквозь слезы народника в отношении

крестьянства и мелкой буржуазии напоминает смех сквозь слезы Гоголя над гибнущими помещиками.

Некрасов

Поэзия в идейном реализме — второстепенный литературный род; главное внимание идет на выработку мысли и выражений для новых отношений, для бесконечного потока новых явлений. Физиологическое значение речи и значение акустической красоты оттеснены логическим смыслом в такой мере, что словообразование и словосочетание совершенно игнорируют благозвучность. Требования благозвучия, классические правила стихосложения кажутся бременем, скачками с ненужными препятствиями. Темы общественной жизни, бытовых сцен и отношений, исключаящие интимную лирику любви и созерцания, требуют от поэзии гражданского служения, выполнения роли памфлета, сатиры, сообщения и суждения о социальной жизни. Идя от крестьянства, от балаганного и ярмарочного действия и отгалкиваясь от дворянства, буржуазия вводит рационализированную народную песню — песню, в которой текст исключительно господствует как стихотворная форма. Она избегает архитектурных форм (октавы, сонета), пишущихся по заранее данному плану. Эти стихи — импровизация, как частушка, куплет балаганного театра, суждение, размышление без идеальных квадратных схем классической литературы. Обличительные песенки на злободневные темы, кое-как ритмованные и рифмованные анекдоты, новости, характеристики нравов, мод, людей, вставляемые в разговорные сценки балаганного театра, представляют переход от частушки к политической сатире, памфлету, фельетону. Закрепленный в водевиле и комедии, такой куплет переключивается в печать, становится со своей хлесткой рифмованной строчкой широко распространенной формой идейной поэзии. Куплетные строки с припевами, заменившие пение соло и хоровой рефрен народной песни, усложненная частушка, ставшая куплетом, слившаяся в своей политической злободневности с фельетоном, — народная песня и стихотворный фельетон — две основные стихии этой поэзии. Протяжные и плясовые песни стали здесь политической элегией и сатирой. Фельетон соединил обе линии. В аграрной России, где борьба буржуазии с дворянством шла вокруг путей капитализации деревни, свободы или зависимости крестьянина от помещика, крестьянские темы и литературные жанры были орудием борьбы против дворянства, его литературных тем и жанров. Крестьянская тематика здесь, в противоположность дворянской (о любви и природе в деревне),

была тематикой страданий, нищеты, бедствий под гнетом невежественного самодурного барства. Сама природа — не луг, поле и речка, а хмурая, угрюмая, бедная северная природа. Подлинный крепостной русский крестьянин, а не пейзаж, подлинная русская природа, а не идеальный пейзаж, национальное и конкретное — противопоставлялись идиллическому и прикрашенному.

Некрасов — крупнейший представитель этой поэзии. Это он отрицает поэзию неба и молитвы, поэзию высокого, надматериального, отрицает любовь и пасторальный пейзаж и утверждает гражданскую тему как законную область поэзии:

Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласки милой воспевать.

Вся его поэзия направлена против дворянского идеализма и эстетизма. Деревня — не прекрасный уголок пасторали и идиллий, а юдоль страданий и слез, стонов и проклятий. Природа не существует у него без убогих хижин, без замученных тружеников, безнадежно погибающих под барщиной, жестокой эксплуатацией. Помещик у него всегда отрицательное, жестокое темное существо, неспособное нести прогресс, но могущее загубить русский народ. Отсюда ряд обличительных стихов против поместных дворян и жалобных, печальных — о мужике, о бабе. Рядом с темой о деревне идет тема города. И здесь он, в противовес блестящей резиденции, парадной пышности столицы дворянских поэтов (Пушкина), дает трущобы, углы нищеты. Петербург предстает грязный, хмурый, мгlistый; на улицах страданье, бедность. Не парады стройных войск, а нищие, проститутки, жалкие похороны, проводы рекрута, поимка воришки, избивание замученной клячи. И здесь сатиры на сановников, дворян-чиновников, дворян-военных, чье благополучие построено на жестокости, тупости, чванстве и тунеядстве.

Не лирика и элегия, но сатира и жалоба — тон этих стихов, осуждающих и сострадающих. Темы о крестьянстве Некрасов пишет в песенном ладу. Это песни (без музыки) с мелодической интонацией и песенной ритмикой, с параллелизмами, повторениями, часто без рифмы и с нарушенной метрикой.

Как песни, стихи Некрасова, — плясовые и протяжные:

У людей-то в дому — чистота, лепота,
А у нас-то в дому — теснота, духота.

Или:

Эй, Федорушки, Варварушки,
Отпирайте сундуки.
Выходите к нам, сударушки,
Выносите пятаки.

А вот протяжная:

Мой век — что день без солнышка,
Мой век — что ночь без месяца.
А я млада-младешенька,
Что борзый конь на привязи.

Или:

Долги вы, зимние ноченьки,
Скучно без милого спать,
Лишь бы не плакали оченьки,
Стану полотна я ткать.

Темы его о городской бедноте, о чиновнике, рабочем — это сценки, портреты и публицистические пояснения к ним. *Балет, О погоде, Свадьба, Рассыльный, Наборщики* — жизнь низовых социальных групп разночинцев; здесь сама печать и ее работники становятся темой стихов (*Газетная*). По форме — это стихотворные фельетоны с их рассудочностью и прозаизмом, являющиеся острым орудием политической борьбы, полемики, обличения.

Не без гордости русская пресса
Именует себя иногда
Путеводной звездой прогресса
И не даром она так горда.

(*Газетная.*)

Или:

Если б смелым, бестрепетным взглядом
Мы решились окинуть тот ряд,
Что зовут бриллиантовым рядом,
Может быть изощренный наш взгляд
И открыл бы предмет для сатиры.

(*Балет*)

Здесь Некрасов доводит до высокого мастерства работы тех версификаторов, «фельетонных букашек», которые пишут стихотворные фельетоны, куплеты, подчиняют стихотворную технику требованиям рыночного жаргона, канонизируют суффиксы глаголов, причастий и прилагательных как готовые для любой фразы рифмы.

Но лишь давайте мне сюжеты,
Увидите — хорош мой слог,
Сначала я писал куплеты,
Но скоро я стихи оставил,
Поняв, что лучше на земле
Тот род, который так прославил
Булгарин в «Северной Пчеле»:
Я говорю о фельетоне.

(*Фельетонная букашка.*)

Песенные ритмы через мелодекламацию и куплет вошли в фельетон, дав компромиссную форму куплета-фельетона, с напевом и припевом:

Ай да свободная пресса.
Мало вам было хлопот?
Юное чадо прогресса
Рвется, брыкается, бьет.

(Припев песни *О свободном слове.*)

Но вместе с этими жанрами имеется у Некрасова декламационный, как бы обращающийся с трибуны, увещевающий поэт. В отличие от абстрактно-ораторских стихов Лермонтова, эти стихи имеют конкретное политическое содержание. Таково *Размышление у парадного подъезда* с его обращениями: «Ты, считающий жизнью завидною упоение лестью бесстыдной», «Родная земля», «Волга, Волга»; сюда же и эмоциональные повторения («Стонет он по полям и дорогам,.. стонет он по тюрьмам и острогам»).

Перерабатывая темы и жанры народной песни для борьбы с дворянством и его литературой, Некрасов включает и мифологические образы и сказочные мотивы осуществления желаний, но делает их средством внутренней характеристики. Такова в поэме *Кому на Руси жить хорошо* пеночка и скатерть-самобранка, осуществляющая примитивные пожелания крестьян о еде. Вся поэма — анализ положения социальных основных слоев в пореформенной России: крестьянина и ремесленника, попа, помещика, купца. Каждый предстает как законченный сословный образ

с присущими типическими чертами: одни — сатирически (помещик, например), другие — идеализованно (крестьянин-буржуа Ермил Гирин), третьи — юмористически (крестьяне-лапотники, солдат-инвалид).

Но если для крестьян Некрасов видит выход в развитии своего свободного хозяйства, то безвыходным и гибельным ему кажется положение бурлаков и рабочих, оторванных от земли, лишенных своего хозяйства. Семь странников-крестьян нанизывают бытовые картины и типы деревни, охваченной ожесточенной борьбой между уходящим феодализмом и наступающим капитализмом. Здесь поп, помещик, здесь ярмарка и крестьяне. Типические характеры излагают свое мнение о крестьянской реформе, становятся политическими фигурами; комические сказочные темы переплетаются с публицистическими рассуждениями.

Сюда же вставлено множество песен (*Горькое время — горькие песни, Веселая, Барщинная, Солдатская, Странническая*). Печальный тон некрасовских песен и хмурый характер фельетонов и сатир, как и у Успенского и народников, объясняются слабостью и подчиненным положением мелкой буржуазии, которая оказалась теснимой капитализирующимся дворянством и промышленной буржуазией. Победа прусского пути, нарастающая революционная роль пролетариата лишали почвы все утопии и просветительские идеи народничества.

Островский

В театральном искусстве реализм выдвинул словесный материал на первый план, отеснив пантомимические и фарсовые элементы синкретических народных представлений. Основой театрального действия являются словесные высказывания, построенные на бытовом разговорном диалекте, где самый словарь и строй речи представляют собой сословную профессиональную характеристику. Словесное поведение дает стоячим характерам множество оттенков, дифференцирует их социальным, реальным житейским содержанием. Ограниченная миром низовых социальных групп, реалистическая комедия, свободная от идеальных абстрактных норм, может давать эмпирическое, частное, случайное во всей его конкретности. Комедия не только свободна от размеренных стихов, но и от аристократизированной правильной, обязательной и одинаковой для всех, литературной речи. Наоборот, неправильности произношения, оборотов, местный и профессиональный говоры являются здесь основой литературного портрета. Безличные действующие лица народного театра получают бытовую определенность. Индивидуальное, конкретное борется с типической маркой, посте-

пенно вытесняет ее в целом: глупцы, взяточники, ханжи, самодуры, любовники наивные и совратители — весь словарь балаганных типов локализуется, конкретизируется и индивидуализируется. Простак, плут, скряга, обжора, пьяница, распутник становятся только качествами социальных лиц — крестьянина, приказчика, купца, чиновника, помещика. Комедия стоячих характеров становится комедией социальных положений, нравов. Фигуры — еще не психологические единицы; их монологи и диалоги — не размышления вслух, не выражения внутренних движений, но жанровые типы, лишённые движения, изменения. Характер еще не процесс, а статическая, пространственная категория. Поэтому и драматическое действие основано не на развитии характеров из внутренних противоречий, но на столкновении жанровых положений; оно всегда примитивно, граничит с анекдотом, направляется внешним столкновением и не вытекает с неизбежностью из завязки.

В любой реалистической комедии, в ее портретах, всегда имеются противоречивые элементы — маски и конкретные эмпирические наблюдения, но именно последние являются ведущими. Включение реальных фигур, эмпирических фактов, повседневных дел и явлений в комедию делает ее злободневной, превращает в средство сатиры и политической борьбы. Характеры содержат не только словесные черты, но и определенные исторические условия, за или против которых комедия борется. Низменная, бытовая комедия рядом с высокой, абстрактной исторической трагедией, излагающей судьбы царей и героев, управляющих страной, народом, дает действительную повседневную жизнь низших сословий, т. е. частично действительную историю. Таковы комедии Островского, которого сторонники высокой трагедии называли «гостинодворским Шекспиром» (Тургенев), «автором гостинодворских комедий» (Щербина). Постановка комедий Островского на сценах официальных театров расценивалась как вызов балагана серьезной литературе.

Трибун невежества и пьянства адвокат!
Клевещешь ты спроста на русскую природу.
И «слово новое» со сцены ты сказал
Медведем и козой российскому народу.

Но Островский поднял комедию на значительную высоту; его герои характеризуются не только определенными сословными чертами, но и сдвигами бытового уклада. Эмпиризм Островского, однако, трактует эти сдвиги как механическое столкновение или смешение разных черт. Островский берет сословные типы, чиновничество, купечество в эпоху промышленного переворота, эпоху

кризиса патриархально-феодального уклада при вторжении крупного торгового и промышленного капитала. Староукладное является у него комическим, отрицательным: здесь характеры статичны и косны, однокачественны, лишены движения и внутренней жизни.

Такова комедия *Свои люда сочтемся*. Она составилась из отдельных характерных жанровых сцен: сцена *Ожидание жениха* с темой неравного брака. Липочка — мещаночка, стремящаяся в дворянство, мечтающая о женихе-военном, т. е. дворянине. Язык и поведение — мещаночки, пародирующей барышню, но здесь пародия стала характером, т. е. портретом купеческой дочки, испорченной модным образованием.

ЛИПОЧКА (у окна с книгой). Какое приятное занятие эти танцы. Ведь уж как хорошо! Что может быть восхитительнее? Приедешь в собрание, али к кому на свадьбу, сидишь, натурально, вся в цветах, разодета как игрушка али картинка журнальная — вдруг подлетает кавалер: «Удостойте счастья, сударыня!» Ну, видишь: если человек с понятием, али армейский какой, возьмешь да и прищуришься, отвечаешь: «Извольте, с удовольствием». Ах...

и т. д.

Второе явление — вальсировка Липочки и неуклюжее беганье за ней ее матери, их диалог — имеет еще фарсовые пантомимические элементы. Каждое явление вводит новое жанровое лицо с подчеркнутой преувеличенной характеристикой. Уходы, приходы служат для вставки какой-либо картинки или типа, как у жанровых художников расставляются вещи, чтобы между ними втиснуть еще характерный осколок быта. Действие от этого нагромождения бытовых деталей разрастается в ширину, не направляя развития интриги. Вставные лица и картинки не служат даже для характеристики главных действующих: они — откровенно самостоятельные интересные зарисовки, которые стоит показать (ключница, сваха).

Отсюда примитивность драматургической техники, нагроможденность без внутреннего развития. Центральной фигурой и основой сюжета является староукладный купец Большов — самодур и злостный банкрот. Жадность, хищность здесь конкретизированы в нарушении кредитных договоров, злостном, тупом нежелании выпускать чужие деньги из своих рук. Кражи, банкротство, являвшиеся результатом перехода от феодальных отношений к капиталистическим, для Большова только средство обогащения, хищнического накопления. Той же хищностью, жадной обогащения одержим и приказчик Подхалюзин, захватывающий имущество и дочь Большова. Пьяница — стряпчий Ризположенский, за-

битый и хитрый крючкотворец, необходимый участник торговых дел, как сваха — посредник в брачных делах. Бездушие, тупость характера — здесь только его однокачественность, неизменность; события не меняют человека. Только в конце Большов, морально сознавая свой поступок, меняется, получает новое качество, внутреннее чувство и жизнь. Комедия приближается к слезливой драме. Это есть общее движение буржуазной комедии к драме.

Комическая тема неравного брака и пародийная Липочка становятся драматическими и сентиментальными в комедии *Не в свои сани не садись*. Авдотья Максимовна — уже положительный характер и знает противоречивые душевные движения. Индивидуализация характеров разрушает сословные границы, дает характеру движение во времени; вместе с этим внутреннее чувство, переживание дополняет чисто внешнее поведение. Комический характер становится сентиментальным и драматическим; из объекта комического действия он становится субъектом, противопоставляющим свою волю и чувство косным жанровым фигурам.

Особенно четко это выступило в *Грозе*, где центральная фигура — Катерина — лишена сословных черт, не знает жанровых, типических словесных форм, но полна чувства и порыва. Ее речимонологи — уже внутренняя речь: раздумье, сомнение, угрызения, колебание и решимость — целая гамма психических движений. Рядом с однокачественным комическим Диким она — сложная драматическая фигура. Сама любовь уже перестает быть делом сватовства, семейных отношений, сословного уклада, а становится внесословным, как бы общечеловеческим чувством. В столкновении с косными бытовыми нормами половых отношений любовь гибнет, погибает и ее носительница. Вместе с тем косные, тупые персонажи жадности и самодурства становятся из комических злодейскими. Отрицательное, уродливое, когда оно побеждено, укрощено, — комично, но становится злодейским и страшным, когда оно побеждает. Комедия превращается в сентиментальную драму.

Так Островский укладывает свои эмпирические наблюдения, реальные бытовые черты в готовые жанровые формы, расцветчивает стоячие характеры народного театра. Особенно нагляден этот метод портретизации в *Лесе* в фигурах Несчастливцева и Счастливецца. Трагический и комический актеры в жизни продолжают играть свои роли; их сущность дана в фамилиях. Несчастливцев — героичен, патетически и мрачно, «густым басом» декламирует о высоких страстях, перемешивает живую речь монологами и репликами из трагедий; Счастливец — каламбурит, балагурит обычными комическими остротами, и, как скоморох, боится попов. Типические роли стали характерами. Даже внешний вид их, маска и человек, тождественные типически, поданы различно: Несчастливцев имеет

«...черты резкие, глубокие и очень подвижные, следы беспокойной, невоздержанной жизни. Он, видимо, утомлен, часто останавливается, вздыхает и бросает мрачные взгляды по сторонам исподлобья».

Счастливец имеет

«...лицо, как будто нарумяненное, волоса на голове вроде вытертого меха, усы и эспаньолка тонкие, жидкие, рыжевато-пепельного цвета, глаза быстрые, выражающие насмешливость и робость в одно и то же время».

Вместе с трагическим характером и трагический актер — высокий человек; комический характер и актер — низменный, «Комики визитов не делают, потому что они шуты, а трагики — люди, братец». И обращение их между собой идет как между высоким и низким рангом: «Геннадий Демьяныч» (заискивающе) и «Аркашка» (пренебрежительно). Но, расцветивая готовые характеры, индивидуализируя их социальным положением, Островский в то же время стирает их безусловную противоположность. Здесь же вскрывается и кризис трагического и комического: низший, скоморох-Счастливец, высший, трагик-Несчастливец — оба в реальной жизни беспомощны и жалки. Трагик все еще отмежевывается от комика, но оба — актеры, и только.

Таким же образом, фигура Гурмыжской, влюбленной в юношу старухи, — шаблонный комический образ, конкретизированный в помещице, — стал характерным портретом взбалмошной, распутной дворянки и сатирой на усадебное дворянство.

Так преодолевает Островский фарс и приходит к изобразительности и бытовому реализму. Персонажи чувствительные и смешные идут рядом, создавая впечатление объективного показа.

В борьбе за развитие капитализма, которая в России шла вокруг аграрного вопроса, Островский совершенно обходит крестьянство. Он борется против феодально-патриархального уклада, но не против капитализирующегося дворянского государственно-аппарата; он допускает развитие буржуазии под властью дворянства. Отсюда отсутствие того политического обличения, той общественной сатиры и публицистики в комедиях Островского, которых так много в народнической литературе.

Музыка

Музыкальный реализм, как и литературный и живописный, своими корнями уходит в комедию. Вместо героической декламации и лирических арий реалистическая музыка берет куплет, частушку, шутовской говорок, пародийное пение — все то, что име-

лось на балаганных подмостках и в комедии, в которой пение составляло существенную часть действия. Отсюда и два основных элемента музыкального реализма — народная песня и характерный речитатив. В инструментальной музыке разрабатываются — параллельно интонациям — ритмы характерных танцев и телесных движений. Самый состав оркестра — народный, более резкий и грубый, чем аристократический; вместе с тем и воспроизведение звуков, криков, подражание животным, маски которых в масленичных представлениях играли большую роль. Прimitивные звукоподражания, пение птиц, грохот грома, завывание ветра, звон колоколов, как звуковые куски жизни, вносятся в музыку. Все эти стихийные элементы логизируются, рационализируются; наблюдение и изучение реальных звучаний бытовой жизни, конкретных ремесленников, крестьян, чиновников, песен, интонаций, движений тех слоев, которые являлись персонажами комедии. Поэтому широко привлекается бытовая народная песня, плясовая и протяжная, но уже как натуральный этнографический материал. Но особенно усиленно культивируются ритм и интонация в своих выразительных свойствах — как средство передачи движений. Ритм как рисунок движения, медленный и быстрый, тяжелый и легкий, со всеми переходами и оттенками, свойственными индивиду, ритм шага, ритм жеста, ритм речи, неровный, неуравновешенный, — служат средством характеристики. Еще большую роль играет интонация, повышение и понижение голоса, как музыка речи, как индивидуальная ее выразительность. Мелодия — не акустическое звучание, но выразительная голосовая речевая мимика. И основной материал музыки — говорящий человеческий голос, речитативно-декламационное пение. Вокальная музыка стремится к полной передаче речевой интонации, приближается к речевой дикции, создает музыкальную прозу. Речевая интонация находит здесь детальную разработку. Музыка подчиняется бытовой, характерной речи, дополняя ее логический смысл своей выразительной характеристикой положения и действия. Песня превращается в драматические сценки, полные социального смысла, выразительные куски жизни. Классическая опера, ряд красивых номеров, превращается в музыкальную драму с действующими лицами и эпизодами, музыкально характеризованными. Единство действия сливается с цельностью музыкального плана, где музыкальные эпизоды вытекают один из другого как драматические.

Если в романтизме крестьянская народная песня является единственным средством местного колорита, национальной окраски музыки, то в реализме самый язык народа, дикция бытовой речи, интонационно-синтаксическое строение разговорных

фраз дают музыке резко национальную окраску; не абстрагированная народная мелодия, а характерный говор крестьянина, ремесленника, купца, чиновника, со своими особыми ударениями, растяжениями, паузами, становится основой музыки. Если романтизм перерабатывал народную песню в сторону общелирическую, общеэмоциональную, патетико-мелодическую, то реализм перерабатывал ту же песню в декламационном направлении, усиливал говорные акценты песни, придавал ей мелодекламационный, речитативный характер. Отсюда — возможность бытовых характеристик в музыке, индивидуальных портретов через мимику речи. Именно от балагана, от комедии, с ее угрированной характерной интонацией, и идет бытовой реализм, отталкиваясь от романтизма. Здесь именно создаются эти полупесенные, полудекламационные сценки-монологи ревнивого мужа, пьяного купца, испуганного чиновника, исполняемые с преувеличенной, шаржирующей интонацией и такими же преувеличенными жестами и мимикой. Таким образом, интонация, включаясь в конкретную речь, манеру говорить, приводит к комическим куплетам — противоположным романтическим романсам.

Интонационная мелодия дополняется выразительной гармонией. Гармония здесь — не абстрактный консонирующий фон, но реальный звуковой фон действия; она задерживает или дополняет действие своими самостоятельными движениями; она может совпадать и консонировать с основной мелодической линией, но может резко расходиться, диссонировать, обнаруживая борьбу линий движения. Гармония — динамический элемент музыки в своей неуравновешенности. Оркестр стремится к реальному воспроизведению тембров, где это возможно (свирель, рог, труба, колокол). О колорите, о звучности он мало заботится. Если программность вокальных вещей вытекает из подчинения мелодии и гармонии тексту, то в инструментальной музыке — мелодия и гармония подчиняются заранее намеченному смысловому плану, последовательность тем есть воспроизведение последовательных эпизодов действительного мира ритмическими, интонационными, гармоническими и тембровыми средствами. Инструментальная музыка имеет сюжет и подчиняется развитию речевого действия.

Даргомыжский

Даргомыжский может служить примером преодоления типической песенно-интонационной мелодии романтизма характерным речитативом реализма. Музыка у него — омузыкаленная речь, говорение, усиленное ритмико-мелодическими средствами.

«Рутинный взгляд ищет льстивых для слуха мелодий. Я не намерен низводить музыку для них до забавы. Хочу, чтобы звук выражал прямо слово, хочу правды».

Он стремится дать конкретную запись речевого акта со всеми модуляциями и динамическими оттенками, отсутствующими в чисто буквенной записи речи. Но самый метод построения такой фразы идет у него от комического куплета, от дикции комедии, т. е. подчеркнутого и обобщенного произношения, а не индивидуальных случайных мимико-голосовых фраз. Но это и не безличная скороговорка и бормотание комических персонажей классической оперы; строение фразы строго соответствует определенной ситуации определенного социального или профессионального типа. И в музыке Даргомыжского, почти исключительно вокальной, идет борьба высоких мелодий, связанных с любовными темами, и низких, комических жанровых декламаций, связанных с бытовыми сценами, — борьба, которая кончается созданием драматического речитатива, бесконечно гибкого, пригодного для передачи любого речевого действия. Ноты не поются, но выговариваются; свободный поток звуков, следующих за эмоцией, задерживается и прерывается артикуляцией; мелодия получает раздробленный прерывистый характер, изломы, повороты коротких восклицаний, вопросов, укоров, просьб, выражаемых одним-двумя словами.

Мельник, Титулярный Советник, Червяк — дают образцы жанровых сценок-портретов; это не только мимико-голосовое поведение простака-мельника, влюбленного чиновника и угодливого карьериста, но замедленные интонации пьяного мельника, его вопросов, его недоумения, бранная, испуганная скороговорка жены, приниженность и отчаяние бедного чиновника, прогнанного генеральской дочерью. Общий тип интонации конкретизируется ситуацией — эмоцией страха, гнева, лести и т. д. Даргомыжский указывает исполнителю в ремарках даже выражение лица («прищурить глаз» в *Червяке* при словах «да ослепит и честь такая»), обнаруживая прямую связь своих комических песен с эстрадными куплетами.

Примерами драматического речитатива могут быть *Старый капитан, Все равно, Паладин* с их мрачными интонациями иронии, тоски.

Из этих диалогических и монологических сценок комического и драматического жанров состоят оперы Даргомыжского *Русалка* и *Каменный гость* на текст Пушкина. Белые стихи этих романтических драм приближаются к разговорной речи своей рассеченной строкой, живой интонацией, восклицаниями, паузами, разрушающими идеальный ямбический метр: не строка, а фраза является

ритмической единицей. Даргомыжский усилил драматическую интонацию, еще более приблизив к живой речи диалоги действующих лиц. Романтический текст, дающий широкую свободу лирической интонации камерного чтения и патетической декламации, уложен в бытовые интонации, в характерный речитатив. Таков в *Русалке* комический речитатив мельника, плутоватого, самодовольного, жадного, говорящего вкрадчивыми, ироническими интонациями; таков драматический речитатив князя, тоскливый, колеблющийся. Если фигура мельника целиком жанровая, внешняя, то фигура князя, в которой сливаются романтическая лирика и реалистическая характеристика, ведет к психологизму. Именно внутренние движения, развертывающие переживания в определенной внешней ситуации, и приближают к психологизму. В Наташе идеализированной, романтической крестьянке, лирическое, любовное пение борется с драматическим речитативом. В ее диалогах с князем общие эмоции любви, их любовной печали конкретизируются горестными упреками и ревнивыми вопросами, вскриками испуга и отчаяния, так же как у князя за любовными уверениями — малодушие, смущение, уклончивость. У сумасшедшего мельника — ненормальные интонации с неожиданными протяжениями, скачками голоса, мрачными акцентами: «Здорово, здорово, зять!»

«Если вслушиваться в музыкальный разговор всех лиц *Русалки*, если следить за каждой произнесенной фразой, то все течение речи представляется до того естественным и правдивым, что кажется нельзя ни одной фразы произнести с другим ритмическим акцентом. И эта удивительная декламация сохраняется не только в речитативах, но и во всех ансамблях, у каждого голоса отдельно, так, что все лица в *Русалке* представляются не оперными певцам, но живыми, действительными лицами, разговаривающими между собой, и разговор их, не скрадывая и не затемняя ни одного слова, ни одной красоты текста, придает ему еще большую силу благодаря правдивости музыкальной интонации» (Ц. Кю и, *Музыкально-критические статьи*)⁵⁰.

Даргомыжский пишет музыку не на положения, а на слова: он не живописует, а дает логическое и мимическое движение слова. Оттого у него нет пейзажей, романтических картин природы. Оркестр дополняет речь и иногда передает движение действующих лиц, никогда не получая самостоятельного симфонического значения. Эта победа драматического движения над лирическим, музыкально-речевого начала над музыкально-мелодическим и создала музыкальную драму, со сплошным действием и характерами, вместо оперы — с ариями и певцами.

Такой музыкальной драмой является *Каменный гость*. Здесь драматический текст Пушкина сохранен целиком, каждый слог имеет свою ноту, каждое слово — свой произносительный характер. Каждое действующее лицо имеет кроме определенного голоса (Дон Жуан — тенор, Лепорелло — бас, Лаура — сопрано) свое интонационное движение: смелость, оптимизм, самоуверенность Дон Жуана, насмешливость, ворчливость, трусливость Лепорелло, восторженность, горячность и лиризм Лауры и т. п. Эти общие интонационные характеристики дифференцируются в различных положениях говорящего, интонационная формула сочетается с конкретным речевым действием: вопрос с упреком, вопрос с удивлением, с просьбой, с иронией. Самой характерной фигурой является комический Лепорелло — весь во внешнем, житейском; интонационные формулы шутки, недовольства, страха старого слуги у него всего определеннее и типичнее. У Жуана речевая интонация переходит, как и у Пушкина, при вспышках любви — в лирико-патетическую декламацию. Держась текста, Даргомыжский дает интонации и дикцию, свойственные русской речи, пренебрегая местным колоритом. Только в романсах Лауры «Оделась туманом Гренада», «Я здесь, Инезилья» — даны испанские мелодии.

Комические песни и фигуры у Даргомыжского не имеют того социально-заостренного сатирического характера, и драматические речитативы и характеры — того трагического мировоззрительного характера, что у Мусоргского. Он еще не знает той обостренной идеологической борьбы, которую повела русская буржуазия против дворянства в эпоху промышленного переворота.

Психологизм

Чем дальше отходит буржуа от феодальных отношений, чем далее отходит он от наивного реализма и эмпиризма, тем более нарушается наивная вера в тождество представлений с бытием и сознания, логической деятельности и чувственного опыта. Мышление и разум перевешивают материю и чувственный опыт. Организация крупных промышленно-мануфактурных предприятий, изготавливающих товары на мировой рынок, появление многочисленных ремесленников-рабочих, зависящих от крупного предпринимателя, мировая торговля, властно направляющая международные отношения, — дают крупной буржуазии господствующее положение. Увеличивающийся поток товаров увеличивает сложность отношений вещей; значение денег все больше абстрагируется, и они становятся универсальным идеальным мериллом и средством ориентации в потоке товаров. Из товарно-торгового капитала возникает денежно-торговый капитал. Деньги, превра-

тившись в самостоятельный капитал обращения, утрачивают свой обязательный товарный эквивалент, свой местный характер и становятся мировыми знаками ценности. Вместе с тем движущую силу государственной жизни, мировой дух диалектического идеализма заменяет товарно-денежная стихия, действующая внутри общественных отношений, а не над ними. Человек становится воплощением капиталистических отношений, а не мирового духа. Личность как бы совершенно утрачивает свое биологическое бытие и является знаком отношений, комплексом идей, воплощением имматериальной силы, управляющей движением денег, товара, людей. В крупных торговых центрах скопляется огромное количество людей, занятых исследованием и регулированием кажущихся им сверхчувственными отношений вещей, — людей, занятых чисто теоретической деятельностью и умственным трудом. Жрецы и служители капитала, люди без практической деятельности, люди теории без физического труда — специфическое явление крупных буржуазных городов. Огромный поток вещей движется по законам капиталистических отношений. Каждая вещь — точка пересечения, притяжения и отталкивания множества социальных отношений. Не понимая их движущих сил, рассматривая их внешне, эмпирически, идеологи буржуазии вырабатывают однобокую изощренность логического ума, особую культуру абстрактного мышления, умение строить из чистых понятий ряды мыслей, оправдывающих капиталистические отношения.

И теоретический разум становится верховной силой мира. Разум — не только познавательная сила, но и конструирующая, не только критерий безошибочной ориентации в вещах, но и формирующая и связывающая мир система. Разум, земной, субъективный человеческий разум становится на место мирового духа. Онтологические проблемы познания заменяются гносеологическими. Вне разума — мир только вещь в себе, непознаваемый и неведомый. Реально и объективно только явление, мир вещей, формируемый разумом. Через ощущение мир вещей аффицирует способность разума и подчиняется априорным формам познания.

Но самое подчинение эмпирических фактов общечеловеческим формам разума есть не более как индивидуальный процесс познания; процесс образования понятий и их движения есть становление индивидуального сознания. В то время как в эмпирическом реализме понятие есть отношение сосуществования, а сознание — через опыт — прямое отражение этого сосуществования (отсюда его рационализм, его рассудочность), в психологизме понятие есть отношение последовательности, движения, понятие есть момент сознания, которое уже не адекватно бытию; сознание есть процесс, временная протяженность; познаваемое бытие есть

пространство. Мышление получает иррациональные элементы. В отличие от диалектического идеализма, сознание есть независимый индивидуальный процесс, а не момент универсально-исторического сознания. Для диалектического идеализма человек есть воплощение той или иной стадии мышления, человек есть момент всемирно-исторического духа. Через эмоции, движущие представлениями, говорит надындивидуальное сознание. В психологизме индивид сам вырабатывает свое сознание; внутренний опыт, мышление является возбудителем и проводником эмоций. Понятие остается суммой качеств, но мышление оперирует и незаконченными комплексами качеств, тяготениями и разрывами комплексов, переходами их друг в друга.

Таким образом психологизм, восходя от реализма, заимствует элементы диалектического идеализма, но снижает мировой дух до человеческой психики, расплывает его на независимые индивидуальные сознания. Индивид является активным субъектом, творцом своего бытия, истории своей жизни. Верховный разум становится внутренним свойством человека; но переставая быть творческой силой космоса, он становится иррациональным, так как не знает реальной почвы своего существования и развития общественного производства материальной жизни. Психологизм есть субъективный идеализм, фетишизирующий не ощущения, а самое мышление. Индивид в диалектическом идеализме был моментом становления мирового разума; здесь самый разум есть функция индивида, и этот разум движется, течет благодаря психической деятельности. Психологизм, таким образом, есть компромисс между высоким диалектическим идеализмом и низким механистическим материализмом, между романтизмом и реализмом, снижение первого и возвышение второго; ведущим в этом компромиссе является утверждение свободы субъективной деятельности и демократического гуманизма.

Отвергаются метафизика сверхчувственного духа и наивный реализм чувственного мира и утверждается внутренняя способность суждения индивида, прирожденной ему теоретической (познавательной), практической (волевой) и эстетической (чувственной) силы суждения. Эта философия всеобщего теоретического разума и субъективной практической психики занята анализом сознания, его общеобязательных логических форм и индивидуальных психологических влечений. История и становление индивидуального сознания вытекают из противоречий теоретического и практического разума, категорических общественных норм и индивидуальных осознаний. Общие законы вступают в конфликт с единичными суждениями и действиями, не имеющими безусловного характера. Практическая склонность и побуждение

образуют индивидуальную психологию, но сама психика существует через сознание, через охват ее изменчивых состояний и целевых стремлений неизменным разумом. Познавательная деятельность человеческого духа восходит от изменчивых практических суждений к неизменным, общеобязательным, внутри его заложенным суждениям. В стремлении к цели мышление переходит от действия к действию, от одного акта сознания к другому, и бесконечный поток этих актов образует личность.

Так разрушается характер как законченная, типическая категория; он становится открытым, не имеющим законченных профессиональных, социальных границ, начала и конца, но всегда в себе свой центр — внутреннюю ось движения. Если эмпиризм усложнением социальных качеств разрушил стоячую маску характера, то психологизм, сделав сосуществование процессом, дав многокачественности движение, завершает процесс индивидуализации личности. В психологизме буржуазно-демократические слои, таким образом, пытаются отстаивать свою историческую независимость против поглощающего ее, подчиняющего своим отношениям крупного капитализма. Психологизм есть утверждение личной независимости от крупнокапиталистической экономики буржуазными же средствами, конкуренцией, идеологической обособленностью, ограниченностью и борьбой отдельных индивидов между собой. Психологизм же радикальнее диалектического идеализма порывает с авторитарностью во имя индивидуализма, во имя личных прав субъекта. Мышление, сознание — это самобытные, независимые от общественного сознания индивидуальные психоидеологические процессы. Только самые общие формы сознания свойственны всем индивидам, но конкретное единичное мышление неповторимо, несоизмеримо с другими. Рядом с логикой разрабатывается психология как процесс индивидуального сознания. Мышление, чувство и воля — три основных элемента внутреннего я, обнаруживающегося через воздействия на него внешних объектов. Если философия взяла себе изучение разума, то психология — изучение личности как ряда переживаний, как процесса рождения идеи, как поисков путей через мышление к разуму в борьбе с чувством. Сама личность развертывается во времени внутри самой себя как изменчивая и текучая среда, от которой исходит воздействие. Психическая жизнь беспрерывно выдвигает новые комбинации и положения как бы из самой себя, без пространственных передвижений. Психологизм, разложив типический образ на ряд моментов, создав образ-процесс, сохранил принцип замкнутости индивида. Психологизм дает самодвижение образа, ряд сменяющихся свойств, вытекающих одно из другого и лежащих в замкнутом индивидуальном едином качественном плане. Образ развернут во времени, но остается изолирован-

ным, самодовлеющим. Отсюда возможность его будто бы объективной — а на самом деле рационалистической — подачи.

Социальная среда торгово-буржуазного города — не сплошной поток слитных воль, а ряд индивидуальных влечений, прокладывающих себе дорогу, конкурирующих, побеждающих и падающих. Для ориентации в этой среде нужно понимание этих индивидуальных воль, силы личности, его внутреннего содержания. Познание и деятельность опираются на мысль, волю, идею и переживание. Идея здесь — мотивировка действия. Идея — экономический факт для этой социальной группы. Без идеи не существует личности. Спутанные, сложные линии чувств, воли и мысли в их борьбе и течении составляют внутреннюю жизнь буржуа. Сознание, борющееся, тормозящее внутренние влечения, окрашивающееся этой борьбой сложных влечений, сознание, взвешивающее, оценивающее свои побуждения, рефлексирующее, ищущее опоры в самом себе — основа внутренней и внешней жизни. Бездумные переживания, лирика созерцаний и чисто чувственных настроений здесь заменены потоком сменяющихся мыслей, переживаний, идей-чувств, идеи-воли, имеющих напряженный характер живой деятельности. Внутренний опыт оттесняет внешний; поток ассоциаций, отталкивающих или притягивающихся представлений заслоняет чувственное восприятие. Логически мотивированное действие, идейное оправдание поступков — здесь существеннее самого действия. Внутренняя жизнь, внутреннее действие, акт мысли — более ценны, чем внешние. Внутренний мир — арена драм и трагедий, более глубоких, чем внешние события, которые являются только завершением внутреннего процесса. Нематериальные идеи — причина материальных действий. Индивидуальность — это изменчивый поток борющихся представлений и идей, сложный мир противоречивых влечений и сил. Вместо единого и жанрового характера создается учение о личности изменчивой, составной, о душе — потоке мыслей и чувств. Психологизм, как барокко, динамичен, но в основе его лежит не форма, охваченная мировой эмоцией и типичным движением, а психоидеологический процесс конкретного индивида, конкретного потока сознания.

Психологизм — компромисс механических портретов бытового реализма и абстрактной диалектики барокко, романтической драмы и бытовой комедии. Психологизм дает динамические характерные портреты, портреты моментов единичного сознания в их связи с предыдущим моментом и тяготением к следующему.

Из грани, стороны бытия качество, признак становятся моментом бытия, одним из его переходов и движений. Если в эмпиризме объект преобладает над субъектом и пространственное бытие

над временным, то в психологизме субъект преобладает над объектом и временное бытие над пространственным. Но это время — самодвижение не мирового духа, а субъективной психической деятельности. В этом отличие психологизма и от диалектического идеализма и механистического материализма. Не материя и не мировой дух являются начальной сущностью человеческого бытия, а имманентные человеку разум и психика.

Эстетика пространственного быта перемещается в эстетику психологического бытия, в эстетику текучих и изменчивых сущностей, в эстетику внутренней психологии и в ее выражения. Внутренние переживания, внутреннее содержание вещи и человека, оформление психологических и идейных движений — становятся объектом искусства. Произведения эти назначены не для чувственного созерцания и не для объективного наблюдения, а для психологических переживаний. Это — искусство души вещей. Оно остается, как у мелкой буржуазии, средством передачи знаний, но это — знание психологии личности, на основании которого можно судить о ее поступках. Читатель и критик ищут в произведениях психологической правдоподобности, причинности, причинной последовательности переживаний, идей и поступков. Читатель, критик и писатель — психологи, анализирующие пружины души, картины внутренней жизни во внешних проявлениях, разгадывающие душевное содержание человека. В этом искусстве меньше исторических идей и больше индивидуальных идей, больше психологических мотивировок, чем социальных поучений. Пейзаж душевной жизни, столкновение чувств и сознания, образование и торможение воли — темы этого искусства. Вместо жанровых эпизодов — психологические эпизоды. Психологический мотив выступает на первый план, оттесняя среду и место действия в глубину. Неуравновешенный момент, вытекающий из предыдущего и ведущий следующий, незамкнутое пространство, идущее из дали в даль, — формирующие динамические моменты произведений. Произведение, независимо от своей величины, — отрывок истории души, момент становления без очерченных границ. Бытовой реализм с его пространственностью переходит в реализм психологический. Искусство и здесь оперирует материалом живой жизни, ее выразительными средствами, но отбирает выражения высокоинтеллигентных натур и мыслящих личностей, у которых центр жизни в идеях и переживаниях, которые владеют языком для выражения этих утонченных и усложненных переживаний. Композиция произведений становится такой же сложной в связи своих элементов, как отдельные фигуры являются сложным взаимодействием внутренних влечений и фона; композиция фигур и действий идет параллельно со сложностью психических образований отдельных лиц.

Психологизм. — Искусство внутреннего опыта и индивидуального сознания; вещи и люди трактуются как портреты, выразительно, в изменении и становлении; мышление личности — в его неустойчивых стремлениях к самоутверждению; мимика, интонация, освещение — средства этой внутренней выразительности.

Интеллектуализм. — Искусство берет темой человека и мир его идей; искусство человеческого и человеческого, по преимуществу, актов мышления, процессов мировоззрения; искусство «интеллигенции» (психоидеальной деятельности).

Каузальность. — Произведение искусства как ряд моментов, связанных внутренней причинно-следственной связью, эволюционный отрезок бесконечного бытия, временной протяженности, эволюционирующей в самой себе.

Отношение психологизма к бытовому реализму такое же, как отношение барокко к классицизму. Барокко сплавляет статические образы в эмоциональном потоке, психологизм сплавляет механистические образы в мыслительном процессе. Здесь и внутреннее противоречие психологизма: мотивируя мыслительным процессом чувства и поступки, он не может мотивировать мыслительного процесса. Причинно-следственный ряд мысли индивида упирается в ощущение и чувства. Это и приводит психологизм, под давлением функционализма, к импрессионизму.

Литература

Литература в психологизме является доминирующим искусством, как выражение психоидеологических процессов. Темы зрительно-моторной характеристики вещей и людей, темы пространственной деятельности заменены темами психологическими, темами мышления, переживаний и внутренней деятельности. Публицистика и фельетоны уделяют основное внимание наблюдениям внутренней жизни, мотивировке поступков, строю мыслей индивида. Язык вырабатывает множество слов и оборотов для характеристики внутренних переживаний и состояний. Язык — не звукоречь, а мыслеречь; речь как звуковой жест отступает перед психологическим жестом — мыслью. В идеографии вырабатываются законы членения и связи речи-мысли; книжная речь охватывает и устную, подчиняет ее своим законам. На их фоне — неровности, срывы, перебои устной речи звучат как идеомимика, как психологическое выражение, дополняющее мысль. Ритмика речи — в ритмике мысли, в сочетании и перепрыгивании образов и идей, в перекрещиваниях и разрывах мысли. Внутренний ритм заменяет внешний произноси-

тельный, и в этом ритме — отличие индивидуального мышления от логической мысли. Мысль вслух и про себя, молчаливые монологи и диалоги пользуются именно этой внутренней ритмикой и интонацией. Умственная деятельность, почти не знающая мускульного напряжения, душевные события и катастрофы составляют темы психологических романов. Если в эмпирическом реализме темы нанизываются в пространственной последовательности, то здесь они разворачиваются во временной последовательности, имея своей ареной психику, индивидуальный внутренний мир, микрокосм, раздираемый противоречиями и теснимый извне.

При такой установке на психологическую тему форма драмы, где действующие лица говорят, размышляют, борются словами, является наиболее подходящей. Роман отличается от драмы только распространенными ремарками, описывающими место действия и говорящими о внешнем виде героя. Роман — не путешествие, а история, повесть о днях и мыслях отдельных индивидов. События ушли внутрь и там разыгрываются с не меньшей активностью, чем во внешнем мире. Ряд тем — ряд психологических движений, диалектический процесс. Внешние события — только стимулы этой внутренней жизни. Роман дается как ряд индивидуальностей, в которых внутреннее преобладает над внешним, как ряд линий, которые имеют свое течение, хотя и изламываются при встречах и столкновениях. Роман — ряд психоидейных линий, сплетающихся, борющихся, ряд тем, связанных между собой, но идущих своим внутренним путем.

Здесь нет трудовых процессов, массовых действий, коллективных картин, нет даже города как целого: индивиды и их действия — основное содержание произведения. Не природа, не город, не внешнее, но человеческая душа, культура мысли являются фоном и ведущими линиями романа. Механическое нанизывание пространственных эпизодов без внутренней связи заменено психологическим развитием действия. Готовые характеры превращаются в личности, разворачивающиеся в действии. Сюжет разворачивается из себя, а не стимулируется извне. Каждое лицо — сюжетная линия в сцеплении внутренних влечений и внешних импульсов. Роман, имея несколько лиц, имеет несколько сюжетных линий, уходящих и появляющихся, опускающихся и поднимающихся, как последовательные темы. Единство огромной композиции достигается строгим проведением тем, психологическим прагматизмом, обоснованностью линий, действий и мыслей.

Единство разворачивающейся личности поддерживается единством мышления и речи лица; этот словесный портрет, при всех вариациях, изменениях и изломах, не знает разрывов и немотивированных перерождений. Разработка речевых приемов и выражений

лица и есть психологическая разработка и проведение сюжетной линии. Психологический роман требует повышенного внимания к внутренней жизни, течению мыслей, воли и чувства — внимания, которое заменяет внешнее наблюдение внутренним, объективную практическую деятельность — психологической и теоретической деятельностью. И читатель, как и писатель, должен знать внутреннюю жизнь, язык ее, чтобы погружаться через строки романа в мир внутренних переживаний. Со своими диалогами и монологами, связанными повествовательными и описательными введениями, роман как бы заменил драму, театральное действие, создал форму индивидуального комнатного искусства, исключительно внутреннего, почти лишенного чувственной конкретности.

Роман и его эстетика сложились на психологизме буржуазной интеллигенции, на преобладании внутреннего мира над внешним. Этот субъективный мир в своем напряженном становлении, в борьбе с другими индивидами, редко знает лиризм — тихое, беспорывное переживание. Здесь все полно борьбы, и среднее, уравновешенное — лиризм — стремится к крайностям аффектов, к волевому утверждению, к борьбе, к трагедии и к комизму. Но и трагизм и комизм здесь — в психологической противоречивости положения, в муке сознания, а не в физическом мучении. Психологические романы, в отличие от диалектико-идеалистических романов с их мировым духом и историзмом, дают историю душ, связывают психологические наблюдения в сложные ряды тем, создают историю автономного субъекта. Писатель здесь — не только психолог, но и композитор динамически-сложных произведений, в корне отличающихся от абстрактной героики и этнографической характерности.

Достоевский

Двойственность, неустойчивость, переходящую в прямую реакционность, анархические порывы, растерянность, надломленность психики русской буржуазно-демократической интеллигенции и дал Достоевский в эпоху, когда в России наметилась победа прусского пути развития капитализма.

Начав с сентиментальной повести (*Бедные люди*), он сочетает ее с романтическим сюжетом, где герои являются активными носителями какой-либо идеи, борясь за свои личные интересы, ставят сложные общественно-философские и общественно-политические проблемы. Из вершителей исторических дел они становятся теоретизирующими, философствующими об истории субъектами. Они не роковые герои, а мономаны, психологически одержимые, превращающие эмпирические факты в болезненные, всепогло-

щающие идеи. Их активность разрушительна, для общества они злодеи, но отрицательная злодейская воля — только частный элемент их психики, борющийся с добрыми, т. е. общественно-установленными нормами поведения и психики.

Низкое и высокое, их столкновения, борьба и победа становятся клубком субъективной психики, моментами ее становления и отношения к внешнему миру. Отсюда криминологический сюжет как основа психологических романов Достоевского. Вместо авантюрного детектива, где борьба идет между абсолютным злодеем и карающей властью и сюжет которых закреплён в полицейско-бюрократическом государстве, у Достоевского субъект уже сам в себе носит злое и карающее начало; общественный суд только выравнивает и поддерживает одно из начал неуравновешенной психики, нарушившей в самой себе моральный закон. Отсюда религиозно-моральные и чисто религиозные мотивы романов Достоевского, отсюда мистические переживания, мистико-философские идеи в них. Таким образом судьба и религия здесь становятся силами, действующими внутри человека, имманентными ему, замыкаются в малый мир психики индивида.

Романы Достоевского расцениваются во всей мировой литературе как вершинное достижение психологического романа. Основные его произведения — по грандиозности и сложности своего построения, по устремленности и спутанности своих линий и по реализму бытовых фигур — относятся к романам психологического реализма.

«Я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю глубины души человеческой» (Достоевский, *Записная книжка*).

Каждый роман состоит из нескольких тематических линий, протекающих не параллельно и независимо, но в напряженном взаимодействии; каждая тематическая линия имеет такой напряженный характер внутренней борьбы, что неизбежно проходит через катастрофу. Трагизм и борьба индивидуальностей — доминирующие темы его произведений.

«В каждом номере газеты вы встречаете отчет о самых действительных фактах и самых мудреных» (*Письма*).

Смысл — психологический и логический — этих фактов он и раскрывает в своих романах; он рассматривает факты как действие психоидеи, зарождающейся в личности. В его романах множество страниц психологической, философской публицистики. Обычные сюжеты — судебная хроника, уголовный и политиче-

ский процесс, но с такой психологической обремененностью, с такой углубленной борьбой волевых и запретительных сил, что центр интереса — не само преступление и его тайны, а внутренний мир индивида. Романы — как бы развернутые положения психологической криминологии, ищущей причины преступления в психическом складе преступника, в скрытых импульсах его натуры, в комбинациях идей и внутренних сил, нарушающих установленную среднюю норму поведения; именно противоположение личности и среды, вытекающее из буржуазной организации общества как суммы конкурирующих единиц, нарушение полицейских и бюрократических канонов этого общества — являются сюжетом этих романов.

Личность, как спутанный узел притяжений и отталкиваний, устремлений и задержек, личность в действии, не уединившаяся, а рвущаяся в жизнь, бьющаяся и борющаяся — персонаж Достоевского. Личность, строящая мировоззрение, вырабатывающая мироотношение, занимает Достоевского. Мир у него — не объективно данное, а план мировоззрения личности. Достоевский занят микрокосмом, но микрокосм — не замкнутая, самодовлеющая система, а психоидеологическое отношение к объективному миру, непрерывно меняющееся. Повышение чуткости к одним фактам и игнорирование других, являющихся критерием ориентации личности в мире, не избавляют ее от хаотического вторжения внешних фактов, опрокидывающих и перемещающих психоидеологический строй. Стремясь к самоутверждению, личность-тема утверждает идею или срывается вместе с ней. Личность здесь — непрерывное и мучительное восхождение мысли, прорывы ее сквозь густую ткань идей и мировоззрений окружающей среды.

Личность у Достоевского — всегда в разладе с действительностью, в «не-гармонии», в борьбе, и в этом ее жизнь; тот, кто в наибольшей не-гармонии, тот наиболее живет. Все его герои — носители идеи — разрываются между «сознанием жизни и жизнью». Им кажется невозможным полюбить жизнь больше ее смысла.

«Жизнь полюбить больше, чем ее смысл?» — спрашивает Иван. «Неприменно так полюбить, прежде логики», — отвечает Алеша, готовящийся идти в жизнь (*Братья Карамазовы*).

В сознании отдельных личностей возникают общечеловеческие проблемы философии, но нигде нет законченной философской системы, как нет сложившихся личностей. Отдельные личности ценны своим устремлением к разрешению вечных вопросов, но не самым разрешением. Ни одного сложившегося человека, ни одного характера определившегося. Даны разные возрастные группы —

дети, взрослые, старики, женщины, не только с характерными чертами строя мысли, возраста и пола, но и с переживаниями момента. Каждый момент персонаж меняет свою исходную тему, каждый момент открывает новые стороны.

Средства характеристики — жесты и речь. Описательные, статические портреты даются редко и даются как выявление души, как выразительный образ, динамически.

«Сцена представлялась таким образом: Раскольников досмеивался, забыв свою руку в руке хозяина, но, зная меру, выжидал мгновение поскорее и натуральнее кончить. Разумихин, сконфуженный окончательно падением столика и разбившимся стаканом, мрачно поглядел на осколки, плюнул и круто повернулся к окну, где и стал спиной к публике, с страшно нахмуренным лицом, смотря в окно и ничего не видя. Порфирий Петрович смеялся и желал смеяться, но очевидно было, что ему надо было объясниться. В углу на стуле сидел Заметов, привставший при входе гостей и стоявший в ожидании, раздвинув в улыбку рот, с недоумением и даже как будто с недоверчивостью глядя на сцену, а на Раскольникова даже с замешательством» (*Преступление и наказание*).

Жест и мимика и речь вместе составляют портрет. Особенно речь, монологи, диалоги, мысли занимают главное место. Исповедь, мемуары потому и кажутся наиболее естественными формовыми элементами психологического романа, что и в быту они существуют как запись переживаний и мыслей и, перейдя из быта в литературу, ощущаются как живые куски жизни.

«Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу автора, я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, что Девушкин иначе говорить и не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет» (Достоевский, *Письма*).

Лицо автора, владеющего чистой речью, знающего законы плавного, красивого стиля, говорящего обо всем одним идеальным языком, отвергается как извне данная форма, как невыразительная. Ход мысли совпадает с ходом речи, с ее ритмикой и интонацией. Не только каждое лицо имеет свой язык, но каждый момент его имеет свой строй. Речь дается не как завершенная мысль в конечной и устойчивой форме, а как движение мысли, как словесная мимика, как развертывающееся психологическое действие. Близкие представления в своем нанизывании дают замедленный темп; внезапные скачки, разрывы и переходы дают взволнованный, ускоренный темп. Автор повествует только о действии, но в мотивировке действия автор заставляет высказываться

само действующее лицо вслух или про себя, в письме, записке или исповеди. Автор показывает лицо в действии и пользуется тем материалом, который имеется в его распоряжении, чтобы дать это действие речью-мыслью, письменной или устной. Несмотря на то, что его персонажи — интеллигенты, у них «мысль не идет в слова», им трудно выражать свои переживания, они ищут новых оборотов, смещают слова, создают новые выражения. И каждая личность имеет свой словесный запас со своими вариациями для изменчивых условий. Высокий стиль Мармеладова, этой фигуры, взятой как бы из сентиментальной драмы, преступной, но жалкой, состоящей из смеси церковно-книжных слов и канцелярской риторики в спокойном состоянии:

«А осмелюсь ли, милостивый государь мой, обратиться к вам с разговором приличным? Ибо, хотя вы и в незначительном виде, но опытность моя отличает в вас человека образованного и к напитку непривычного. Сам всегда уважал образованность, соединенную с сердечной чувствительностью, и, кроме того, состою титулярным советником. Мармеладов — такая фамилия».

Тот же язык во взволнованном состоянии (когда заговорил о Соне).

«Ничего-с! Сим покиванием глав не смущаюсь, ибо уже все всем известно и все тайное становится явным; и не с презрением, а со смирением к сему отношусь. Пусть! Пусть! Се человек! Позвольте, молодой человек, можете ли вы... Но нет, изъяснюсь сильнее, изобразительнее: не *можете* ли вы, а *осмелитесь* ли вы, взирая в сей час на меня, сказать утвердительно, что я не свинья?»

Здесь декламационно-патетический тон, ритмико-эмоциональные повторения («Пусть! Пусть!») с усиленной примесью церковных слов.

Язык Раскольниковова — книжные и научные слова; язык Лужина — язык «малообразованного адвоката».

При небольшом изменении словаря ритмика мысли у интеллигентного героя отличается чрезвычайной изменчивостью; неровный синтаксис, неожиданное сочетание слов, перебои фраз от бешеной стремительности до меланхолической замедленности — характеризуют героев в целом и их отдельные состояния.

«На какое дело хочу покуситься, и в то же время каких пустяков боюсь, — подумал он со странной улыбкой. — Гмх... Да, все в руках человека, и все-то он мимо носу проносит, единственно от одной трусости... Это

уж аксиома. Любопытно, чего люди больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они больше всего боятся... А впрочем я слишком много болтаю. Оттого ничего не делаю, что болтаю. Пожалуй, впрочем, и так: оттого болтаю, что ничего не делаю».

Этот медленный аналитический и рефлектирующий ход мыслей и речи получает взволнованный и стремительный характер в доме Порфирия Петровича:

«Главное — даже не скрываются и церемониться не хотят. А по какому случаю, коль меня совсем не знаешь, говорил ты обо мне с Никодимом Фомичем? Стало быть, уж скрывать не хотят, что следят за мной, как стая собак! Так откровенно в рожу и плюют, — дрожал он от бешенства. — Ну, бейте прямо, не играйте, как кошка с мышью. Это ведь невежливо, Порфирий Петрович, ведь я еще, может быть, не позволю-с. Встану и брякну всем в рожу всю правду, и увидите, как я вас презираю».

И нарастающее к концу волнение и отрывистость:

«А это я ловко про квартиру ввернул, потом пригодится: в бреду, дескать. Ха-ха-ха! Он про весь вчерашний вечер знает. Про приезд матери не знал. А ведьма и число прописала карандашом!.. Врете, не дамся! Ведь это еще не факты, это только мираж. Нет, вы давайте-ка фактов! И квартира не факт, а бред; я знаю что им говорить. Знают ли про квартиру-то? Не уйду, не узнав. Зачем я пришел? А вот, что я здесь теперь, это пожалуй и факт. Фу, как я раздражен! А может быть, и хорошо: болезненная роль... Он меня ошупывает. Сбивать будет. Зачем я пришел...»

Или его исступленные выкрики у Порфирия Петровича и у Софи. В этом расширенном диапазоне ритма, от грустно-медленного до исступленно-стремительного, — средства выразительной тематической разработки. Сюда присоединяются интонационные средства: обилие вопросительных и восклицательных знаков. Для Раскольникова, раздвоенного, колеблющегося, самовопрошающего, характерно обилие вопросительных интонаций (вопросительных знаков). Разумихин по преимуществу имеет утвердительные интонации. Такова же роль пауз, обозначенных многоточием, как срывов мысли, внезапных торможений.

Стремясь показать действие, Достоевский все дает в настоящем, которое включает в себя прошлое, несет его в себе, борется с ним. Настоящее противоречиво. Отсюда драматические приемы композиции. Сюжет разворачивается от начала к концу в последовательной временной протяженности, но из середины действия прорываются перспективные планы вглубь. Повествовательные

романы разворачиваются все время в переднем плане, только дополняются пространственной глубиной обстановки; здесь же, в психологическом романе, имеется психологическая глубина, воздействующая на передний план. В классической литературе фон гармонирует с действием, поддерживая и усиливая основной тон, сливаясь с ним настроением и колоритом; фон — консонирующий аккомпанемент — и сам так же лиричен, как действие; отсюда ровность движения и его успокоенность. Здесь же, как и в романтизме, фон дисгармонирует с темой и подчеркивает беспокойность действия или лица: темы Раскольникова с его историко-философской идеей, — на фоне нищеты, Мармеладова, с его любовью и страданием, — на фоне трактира.

Динамические темы дают динамические композиции. Развитие личности из себя, как самопроизвольное, делает возможной композицию из отдельных тем, осложняющих, меняющих друг друга, но идущих своим внутренним путем. Личность-тема пронизывает ряд вторичных и эпизодических тем, окрашиваясь ими, катастрофически ломаясь. Это как бы психологическое путешествие временного порядка. Главная тема — наиболее напряженная и наиболее динамическая, но неподвижной личности почти нет. Нет тем, независимо стоящих или связанных только с одной из тем: все прорезывают друг друга, переплетаются в сложных сплетениях, образуя спутанную ткань. Ни произведение в целом, ни отдельные части и главы не представляют собою замкнутых сцен: главы и части пересекают друг друга. Нет ни одной случайной темы; они появляются, уходят, чтобы вернуться опять или продолжать воздействовать скрыто, через психику. Есть эпизодические темы, но нет таких, которые можно было бы опустить, не изменив течения целого. Таковы: тема Мармеладова в своей связи с Соней и Раскольниковым, тема Лужина в своей связи с Дунечкой.

Преступление и наказание — наиболее стройный из романов Достоевского — дает историю борьбы доброго и злого начала в субъекте, уклоне, срыва и падения личности, охваченной преступной психоидеей, идущей вразрез с его моральной психической организацией и окружающей средой. Тема романа — столкновение высокого и низкого, светлого и темного в психике. Роман не имеет рамки, начала и конца. Эпилог завершает историю падения воскрешением, победой доброго начала, но не кончает историю личности.

«Но тут уже начинается новая история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомой действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, но теперешний рассказ наш окончен».

Шесть частей романа, побочные эпизодические темы располагаются по линии главной темы — Раскольников. Индивидуализм, возведенный в философскую систему, в принцип философии и философии истории (личность — творец истории), стремится стать и принципом поведения; но это есть восстание против государственной истории и морали, и Раскольников впадает в разлад с собой и со средой. Его теоретический индивидуализм — логическое следствие практического индивидуализма буржуазной общности; противоречие Раскольника со средой — только острое противоречие этой среды: здесь регламентация конкуренции, узаконение борьбы за существование индивида с индивидом, мирное соседское сожительство и экономическая борьба с соседом. Утверждая себя, Раскольников утверждает идею теоретического индивидуализма и, срывая идею, он сам срывается. «Я не старушку убил — я принцип убил». Раскольников — с первого момента в разладе со средой и собой. Борьба двух мотивов: злодейских влечений и моральных торможений, готовность действовать и нерешимость; два мотива разнонаправленной психики — стремление к действию и задержания — начинают роман. «Разве я способен на это? Разве это серьезно?» И дальше — о пробе, о деле. Подчеркнутое это звучит, повторяясь, как непосильное, невозможное задание, как тяжелое бремя, под тяжестью которого он изнемогает. Следующие эпизодические темы так нанизываются на главную, что поочередно усиливают решимость и тормозят. Рассказ Мармеладова о себе, о гибели Сони, о страданиях слабых усиливает решимость. Письмо из дому с атмосферой любви и заботливости и житейской морали срывает ее. Сон о лошади, реалистический сам по себе, сигнализирует непосильную тяжесть взваленной на себя задачи и говорит об одержимости и борьбе с идеей в подсознательном. «Боже мой», воскликнул он, «да неужели же я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп?». Но подслушанный разговор об уходе Елизаветы из дому, беседа двух студентов об убийстве этой старушки доводят решимость до исполнения. Победой идеи воли кончается первая часть романа.

Дальше темы идут в обратном порядке: преследуют его изнутри и извне, бессильного, затравленного доводят до противоположного шага — покаяния. Вторая книга — мучительная боязнь преследования, порожденная психологическим срывом и болезненностью чрезмерного напряжения. Темы идут как нарастающая тревога (повестка, вызов в участок, Заметов). Третья книга — борьба с действительным преследованием и кризис самой идеи, нарастание одиночества, которое только усиливается приездом родных. Четвертая книга — тяготение к Соне, как внутренней

опоре, поворот к нормальной морали. Пятая книга — признание Соне и шестая — покаяние, т. е. победа доброго начала.

Рядом с Раскольниковым в сильном взаимодействии с ним идут две побочные темы, возникающие еще в первой части, — Соня и Свидригайлов: Соня, которая себя понапрасну убила, отрекшись от себя ради любви к ближним, в противоположность Раскольникову, который старушку убил, утверждая автономную личность; Свидригайлов — без идеи и без Сониной любви, но исполненный сладострастного мучительства, убивающий других и себя. Свидригайлов тянется к идейному Раскольникову, и Раскольников — к моральной Соне. Эпизодические темы пересекают главную и побочную, связывают их и двигают, сами имея меньше движения, расположенные в заднем плане, очерченные более общо (Мармеладов и его семья, мать и сестра Раскольникова, Разумихин, Порфирий Петрович и др.).

Более сложна композиция *Братьев Карамазовых*, романа на тему о неистовстве и борьбе чувственной любви и разума против религиозной любви и мудрости. И чувственность и разум терпят крах. *Братья Карамазовы* еще более, чем *Преступление и наказание*, являются утверждением религиозности как высшей силы мира, перед которой субъект должен смирить волю и ум. Роман ведет рассказчик. Вся первая часть книги — повествовательная экспозиция: биографии и характеристики. Дальше ее оттесняют драматические монологи, исповедь, рукописи. Эпизодические фигуры и темы широко разрастаются и слабо связаны с одной из главных тем и мало или совсем не связаны между собою. Каждое действующее лицо как бы тянет за собой свою среду; однако эти среды между собой только соприкасаются, но не воздействуют друг на друга: монастырь, русский инок. Центральную тему должен составить Алеша, носитель религиозно-любовного начала («жизнеописание героя моего Алексея Федоровича»). Иван и Дмитрий должны быть подчиненными, но тема Алексея, вносящая всюду примирение, смягчающая диссонансы, примиряющая враждебные темы, не выступает перед страстной активностью Мити и Ивана, перед их борьбой в себе и вокруг.

Иван, самый интеллигентный из героев Достоевского, раздвоен между рационалистическим и религиозным мировоззрениями: непримиримый разум восстает против бога и провидения, не находит оправдания страданиям жизни, и Иван гибнет от раздвоенности. Неутолимое сладострастие Мити убивает непосредственную радость жизни. И тот и другой начинают свои исповеди с гимнов радости:

«Я хотел бы начать мою исповедь гимном к радости Шиллера «An die Freude». Восхвалим природу: видишь, солнца сколько» (Митя. *Исповедь горячего сердца*).

«Клейкие весенние листочки, голубое небо я люблю. Вот что. Тут не ум, тут не логика, тут нутром, тут чревом любишь. Первые свои молодые силы любишь» (Иван — *Братья Карамазовы*).

Но эта могучая, темная воля к жизни срывается в непреходное страдание; одного губит сладострастие, другого — разум.

Только Алеша, без темной чувственности и скептической логики, знает непосредственное интуитивное приятие жизни и радости. Он светлый герой. Иван и Дмитрий тянутся к нему из своих владений как к идеальному существу, стоящему выше раздирающих их крайностей. Но Алеша непорочный и высокий оказался слишком созерцателен и пассивен перед напряженной страстностью их борьбы. Рядом с трагическими темами тема Алеши — тихая и лиричная.

Грушенька и Екатерина Ивановна, связанные с Дмитрием и Иваном, усиливают трагизм тем двух старших братьев и еще больше оттесняют святость — не от мира сего, не от земли — Алеши. Утверждение темы Алеши есть утверждение темы подлинной, неомрачаемой радости. Но дано только рождение этой темы; Алеша в жизни не дан. Эта последняя часть романа должна быть светлой и чистой как бы раем. Три главные темы братьев вытекают из одной — Федора Карамазова, где они, не развернутые, уже существуют как противоречивые линии психики старика: сладострастие, скептицизм и жадность к жизни. То, что в старике является сочетанием шутовства и мучительства, скоромошества и мстительности, превращается в трагическое страдание и борьбу у сыновей. Но страдание уже не наступление, не вызов злым силам, а путь избавления от зла земли. «Смирись гордый человек», — ответ на яростные атаки устоев бытия. В галерее бунтарей и шутов, гордых и смиренных, мучителей и мучеников, все более выдвигаются вперед кроткие духом, блаженные богоносцы.

Бунт земного разума и личной воли против небесного провидения приводит к страданиям. Выход из страданий — отречение от разума во имя веры. Так, у Достоевского бунтующий автономный субъект, критическая личность, оказывается враждебной низшей силой, а высшей — религиозная вера, она же и радость, свет. Это реакционное самоотречение буржуазно-демократической интеллигенции говорило о сдаче политических позиций в борьбе с дворянством, об отступлении перед господствующим классом и о попытках оправдать это отступление.

На всех произведениях Достоевского лежит темный, сумрачный колорит: тени вечера на темных улицах, и в них темные, судорожные фигуры людей; смутное, спутанное сознание, и в нем большие, мятущиеся мысли. Только на миг проглянет солнце, блеснет оди-

нокий луч, чтобы подчеркнуть сумрак комнат и улиц; прорвется ясная мысль, чтобы прорезать хаос и мрак спутанных переживаний, и скроется. Психологизм оказался связанным с религией и мистикой, граничит с психопатологизмом: сознательное уступает подсознательному, явь искажают галлюцинации, сны, темные, вневольные импульсы. Буржуазно-демократический индивидуализм оказывается в плену небесных сил и их земных представителей.

Живопись

Эмпирический реализм знал, в основном, сюжеты комические или сентиментально-драматические. Он стоял вне царей, богов, вне исторической трагедии. Психологизм, стремясь к философским проблемам, к трагическим переживаниям, поднимает бытовые сюжеты над их местным, сословным бытием. Но — в противоположность диалектическому идеализму, который делал героев моментами мирового духа, — психологизм делает морально-философские идеи качеством героя, превращает мировой дух в элемент субъективной психологии. Вместе с тем жанровый комический сюжет вступает в компромисс с трагическими и дает драматический — психологический. Бытовые фигуры становятся носителями серьезных и высоких чувств и идей. Бытовые сцены из внешних фарсовых положений переходят к морально-философским, движениям любви, сострадания, размышления. Сцена становится моментом действия, пронизанным единым драматическим переживанием, и перестает быть комплексом механически расставленных комических персонажей.

Реалистическая живопись стремилась к характеристике конкретных вещей. Она давала предметы в определенной среде-месте, предмет в действии. И линия, вычерчивающая характерные признаки вещи, ее действенное лицо, является основным формирующим элементом картины. Рисунок фиксирует линейные очертания, резкие границы и контуры. Барочная живопись знает динамические вещи в абстрактном динамическом пространстве; свет был текучей стихией, которая формирует природу. Реалистическая картина знала пространство как место, знала время как момент действия, но не знала длительности, не знала времени как текучей стихии. Реалистическая живопись не знает света как бесконечного потока, оформляющего вещи и пространство, охватывающего и уносящего их, дающего им связь помимо той, в которой они находятся в своих действиях.

Только психологизм дал конкретное динамическое пространство, воздушную перспективу, реальное освещение реальных вещей, место и свет как жизнь предметного мира. Свет-время стал

реальной, земной стихией, в отличие от абстрактного небесного света-времени барокко.

Свет, как время, в психологизме играет решающую живописную роль. Свет, освещение не только на конкретных вещах, но вокруг вещей, контрасты света и теней, неожиданная моделировка форм вносят время и неустойчивость и динамику в предметное пространство и уничтожают механическое вневременное бытие форм. Пространство формируется не только относительным расположением вещей, но и воздушной глубиной неуравновешенного движения света. От слабого мерцания до яркого блеска, от тени до черной темноты, с бесконечными переходами от света к мраку, борющиеся пятна, прорывы лучей и сгустки теней превращают реальное, предметное, пространство в изменчивый текучий поток, подобный психике своей беспредметностью. В этом потоке тонут, гаснут и всплывают контуры предметов с различных сторон, как представление в переживаниях. Психологизм сделал свет и тени своими выразительными средствами. Свет — не в чувственном своем значении, как цвет и краска, не как абстрактное динамическое начало, а как внутренняя жизнь атмосферы, как психический колорит. В этих *piano* и *forte* света, в бесконечном богатстве переходов — огромные выразительные возможности; свет — не только средство моделировки мимики, движений, но и композиции. Разгораясь на центральных фигурах, заволакивая второстепенные, выдвигая одни, оттесняя другие, он связывает фигуры единой атмосферой и особой, как жест, вокруг каждой.

Уже бытового реализм знал освещение интерьеров как качество комнаты, гостиной; но это освещение не связывалось в систему с людьми и их настроением, это было одно из многих качеств, комплекс которых составляет картину реалистов. Барокко сочетало динамику света с динамикой идеальных тел и общих эмоций. Психологизм является компромиссом двух методов: он сочетает конкретное освещение с конкретным портретом, связывает их в единой системе, в которой свет подчиняется психологической характеристике, благодаря чему сам становится конкретной атмосферой психологического процесса, элементом психологического сюжета. Он разгорается и тухнет в зависимости от выразительных движений человека, мимики и взгляда.

Как и в реализме, предметы в психологизме даются в усиленном движении, мимике, жестикуляции — от гримасы сильного аффекта до покоя и тихой задумчивости; более тщательно разрабатывается выражение глаз: грустный, смеющийся, усталый или возбужденный взгляд. Портрет, дающий общую характеристику лица, выражение момента и следы прошлого, выражение пережитого, не относящиеся к данному моменту, но врезавшиеся черты

былых переживаний, портрет, как бы неожиданно выхваченный из мрака, лицо, на которое упал свет и открыл его как выражение души, — заменил реалистический портрет физического сходства. Психологизм сохранил жанровые темы, но лишил их механического характера, дал им психологическое содержание. Это — драматические сцены столкновения индивидуальностей, но не жанровые характеры. Психологизирован пейзаж: он — не изображение местности в твердых очертаниях и не абстрактная динамика стихий, но характерное реальное место действия, данное через внутреннее переживание и настроение. Свет клубящийся, борющийся, рвущийся сквозь тучи и тени, выхватывающий из мрака реалистические формы вещей, свет, тихо разлитый, создает пейзаж как портрет повседневной природы, взволнованной и успокоенной, мрачной и яркой.

Бытовой реализм, со своими комическими жанрами, знал культовые темы только пародийно: чертей, нечисть или пьяных и развратных попов. Психологизм берет культовые религиозные темы, восходя к драматизму и трагизму; но от обрядовой церковной парадности и торжественности феодально-религиозных картин темы переносятся к домашнему очагу и становятся выражением индивидуального религиозного чувства, религиозного переживания, а не религиозного обряда. Религия, как момент психологии, и религиозные фигуры — Христос, богоматерь, святые — как психологические индивидуальности на фоне реального быта — темы этих культовых картин. Это психологизированная, а не эстетизированная и не героизированная библия.

Картина — кусок психологии; мир и вещи в плане переживаний от скорбных и мрачных до сентиментальных и трогательных — ее сюжет. Предметные формы охвачены такой углубленной выразительностью, что сюжетная законченность отступает перед психологической глубиной.

Рембрандт

В Голландии, в Амстердаме, с его мировой торговлей, мировыми биржами и банками, с его огромным размахом крупнокапиталистических предприятий, буржуазно-демократические слои ранее всего и в наиболее последовательных формах преодолевают и эмпирическую ограниченность, и аристократический идеализм. И именно в живописи, выработавшей высоковыразительный язык для эмпирико-реалистической фиксации действительности, живописный психологизм мог достичь наибольшей силы.

Рембрандт — признанная вершина психологизма и индивидуализма в живописи. Его темы — драмы внутренних переживаний

сосредоточенной в себе мысли, высокие человеческие чувства обывденных людей, душевная боль и физические страдания обездоленных и униженных, сама жизнь в ее психических проявлениях и неизгладимых следах, оставляемых ею в чертах и мимике. И насколько Рембрандт поднял, философски углубил житейские сцены, настолько же он снизил, опустил на бытовую почву мифологические религиозные сцены; любовь и религия у него — психологические переживания, субъективные движения чувства, а не внешние акты.

Его рисунки, офорты и картины так выразительны, так полны внутреннего движения, так чужды внешней чувственной красоты, что он может быть противопоставлен Рубенсу как гений иного стиля. Его картины, однако, — не снижение высокого стиля для нужд буржуазии, а психологизация жанровой реалистической живописи. Бытовизм дополняется у него психологической глубиной; анекдотические повествовательные картины — драматизмом и сосредоточенностью переживаний, охватывающей вещи и атмосферу вокруг них. Не твердые контуры, не архитектурные формы образуют вещи и пространство рембрандтовских картин, но свет и тень, пятна, обволакивающие и уводящие вглубь, выдвигающие вперед формы вещей, туманные сумерки, делающие вещи то удаленными и глубокими, то передними и близкими. Центр многофигурных композиций — не только не в центре картины, но и не обязательно в переднем плане, а в пятне освещения или на границе контраста света и теней. Не линия, а свет ведет глаз туда, куда хочет художник, и свет у него духовно-психический, а не духовно-религиозный. У него нет охватывающих линий, он нуждается не в линейности, но в рельефе, ярко выступающем световом оформлении. Краска и цвет у Рембрандта служат только усилению динамики света. Рисуя драгоценные камни, золото, бархат, массивные материи, он дает в них переходы оттенков света более, чем красочные тона. Нюансы света, переходы от темноты к свету, тени в освещении, рефлектирующие отблески в тени он передает с особой тонкостью и дает множество промежуточных тонов; тона густые и светлые не разделены, но переходят друг в друга. Это про него сказано, что картины других художников (классиков и реалистов) кажутся рядом с ним раскрашенными географическими картами. Он кладет широкие, крепкие мазки, не слизывая, не сглаживая их. Оттого вблизи, отдельно видимые, они не создают общего впечатления света и формы, но на расстоянии, сливаясь, играют сложными нюансами.

Он разрабатывает в эмпирическом только основное и центральное, все, что не существенно для идеи и выразительности, еле намечено. Внимание к внутренней жизни, к сумрачным настро-

ниям чем дальше, тем более приводит к преобладанию бурых тонов темного колорита, отсутствию красочности. Это совпадает с назначением картины не для чувственного созерцания, а для психологического переживания и вдумывания; эти картины будут висеть в комнате на стене. Отсюда легкий переход от картины масляными красками к офорту, располагающему черным, белым и серым цветами, передающему пятнами, бликами, штрихами всю жизнь света и пространства.

Особенно усиленно разрабатывает Рембрандт портрет с его многообразной выразительностью: говорящие лица, подвижные губы со всеми извилинами, складками и сокращениями, глаза суженные и расширенные, скошенные, со сдвинутыми зрачками, щеки и лоб с морщинами и тенями во впадинах, анатомическая асимметрия, неправильные черты лица и черепа, углубленные мимикой и движением, — элементы психологической характеристики. Портрет говорит не о бытовом поведении, а о психологическом процессе. Портрет разворачивается на противоречивых мимических моментах; отсюда время в портрете, глубина, погружающая зрителя в себя, как музыка, как внутренняя речь. Отсюда автопортреты Рембрандта — как психологические биографические документы и в то же время показатель эволюции его творчества к углубленному психологизму и живописи светотенью: юношески мечтательный смущенно-самоуверенный взгляд безусого лица первого портрета, юношеский же, но уже твердо смотрящий из густой тени, как бы романтической дымки, уверенный взгляд, тонкое лицо с огромной шевелюрой и широким беретом; уверенное мужественное лицо следующего портрета с располневшими, но твердыми очертаниями в зрелом возрасте; и, наконец, опустившееся, обрюзгшее, с глубокими трагическими морщинами между бровями, горьким и озлобленным взглядом — более позднего возраста.

Мазок становится тяжелей, лепка объема живописнее и тоньше, напряженнее психологическая характеристика. Фон — бурая сумрачная атмосфера, без стен, без вещей. Отсюда огромная сила его поздних портретов.

Таков портрет *Старухи*. Старушка сидит в кресле, с головой, склоненной направо, в глубокой и печальной задумчивости. Вся фигура тонет в полумраке; свет вычерчивает наиболее выразительные части лица — глаза, нос, рот, правую щеку и руку. Фигура погружена в себя, вспоминает что-то тяжелое. Глубоко сидящие глаза, со страдальчески приспущенными веками, с поникшим невидящим взором. Морщины и складки бороздят лицо следами страданий и забот. Руки старые, сморщенные, исхудалые, положены бессильно на колени (вблизи эти руки как бы не

имеют телесного цвета, складываясь из желтоватых, красных, синих мазков). Это портрет целой жизни, долгая повесть печальных лет, глубина дней в одном моменте, длительные переживания сквозь передний план одного настроения; в этом портрете — биография.

Портрет не сводит все движения к одному выражению, как однокачественный жанровый портрет. Здесь много противоречивых свойств при одном основном качестве. Психомоторная формула лица разрабатывается на противоречивых мимических движениях: приподнятые и сведенные брови говорят о напряжении и боли; утомленные, поникшие веки говорят об унынии и покорности; опущенный, нефиксированный ни на чем взгляд говорит об уходе в себя, о думании. Губы, щеки, руки, общий наклон головы и тела поддерживают это основное настроение.

Многофигурные композиции образуют драматические сюжеты и имеют сложную выразительность отдельных лиц, взаимных отношений и световой атмосферы. На них можно проследить развитие группового портрета у Рембрандта. Таково разнообразие выражений сосредоточенности, мысли, удивления — на лицах слушателей и профессора в *Уроке анатомии*.

Здесь вместо обычного группового портрета медиков, позирующих с атрибутом своего ремесла — трупом, дается сцена интеллектуальной деятельности, внутреннего процесса освоения идеи лекции профессора. Каждый из ассистентов по-своему осмысляет слова, каждое лицо имеет особый характер усвоения и момент понимания — от сосредоточенно вдумывающихся до удовлетворенно успокоившихся, понявших. Семь голов, ритмически расположенных в разных поворотах и наклонах к труп, к препарированной руке, к лицу и жестикулирующим рукам профессора. Свет резко вычерчивает труп — заострившийся нос, опавший подбородок — освещает склонившиеся лица, подчеркивает различные выражения лиц и глаз.

Но значительно дальше по пути драматизации пошел групповой портрет стрелков *Ночная стража*, где стрелки даны в стремительном действии и многообразных движениях. Впереди — капитан и его лейтенант, только что вышедшие на улицу и оживленно беседующие; за ними по сторонам их команда, на ходу поправляющая оружие. Справа барабанщик поспешно бьет сбор. В середину невыстроившегося отряда попали: слева — бегущий мальчик, справа — лающая собака и посередине — растерянная девушка. Свет идет по диагонали слева сверху, освещая фигуры и головы отдельных лиц, оставляя другие в темноте. Устремленный поток взволнованных людей в многообразных движениях превращает групповой портрет в драматическое действие.

Вместо внешней расстановки стрелков, где каждый в наиболее выгодной ему позе глядит на зрителя, или даже, — как у Гальса, у которого офицеры расположились пирующими группами в свободных и многообразных поворотах и все же лишены внутреннего единства и драматизма, — Рембрандт дает драматическую сцену внезапной тревоги, спешного сбора команды по боевому сигналу, превращает каждого стрелка в драматическое лицо сцены. Но кроме суматохи дано и беспокойное недоумение людей, старающихся понять смысл тревоги: вместе с физическим движением дано движение света, вспышками и лучами прорывающегося в темноту.

В картинах, не связанных с портретами, изображающих темы бытовые или религиозные, драматизм и трагизм психологического содержания составляют основную ось сюжета. Взяты ли они на библейские или евангельские темы, они полны живого движения и реализма. *Встреча отцом блудного сына* — радость, скорбь, боль и смущение — передана как психологическая драматическая сцена. Темный колорит широких, несглаженных коричневых и красноватых мазков создает, как низкие и медленные тоны в музыке, атмосферу печальных и тяжелых переживаний. Выразительность фигур доводится выразительностью колорита до высокого драматизма. Блудный сын, в позе усталости и раскаяния, прижался к отцу. Старик обнимает его любовным и прощающим жестом. Скорбная радость, любовь и прощение, боль, изнеможение и раскаяние в мимике лиц и жестов — сплетаются в тему глубочайших по своей человечности чувств. Сбоку — брат с хмурым выражением; ниже, за ним, сидящая фигура с любопытством и вниманием следит за сценой; далее позади женщина, входящая прислуга, — создают жанровую обстановку для почти общепризнанной центральной темы. Достаточно сопоставить эту глубоко гуманистическую картину с картиной Рубенса, чтобы увидеть, как разно можно трактовать один и тот же сюжет. У Рубенса взят момент, когда блудный сын просит разрешить ему есть из поила вместе со свиньями. Могучая обнаженная атлетическая фигура, преклонив колени, с патетическим жестом протягивает руки к работнице, наливающей поило в корыто. Тема скотного двора перевесила остальное. Основную часть картины занимает сарай с огромными ширококрупными лошадьми в резких движениях, толстыми ленивыми коровами; жирные круглые свиньи стремглав бегут к корыту. Ничего психологического даже в патетических движениях людей; у Рембрандта, наоборот, — ничего биологического и чувственного.

Рембрандт дает эротические, любовные сюжеты, но и они психологизированы. Это психологические моменты любовной жизни, где переживание играет основную роль. Это реалистические

женские тела со смущением и страстью, выражаемыми прежде всего лицом: такова его Даная, радостно и нетерпеливо ждущая возлюбленного.

Рембрантовское *Снятие с креста* полно раздирающего реализма казни человека и мук его ближних. Бледный, дряблый, уже остывший труп жалко и безобразно спускается в руках снимающих его с креста людей. В густом мраке, окутывающем всю природу, только этот труп ярко освещен, и беспощадно отмечены все характерные черты мертвого тела. Люди в темноте и на грани света, в движениях скорби, боли и отчаяния, создают трагическое содержание картины. Наивный рассказ Библии стал реалистической психологической сценой.

Таким психологическим напряжением отличается и его пейзаж в картинах и офортах. Здесь элементы природы, твердые очертания и омывающий их свет даны в интенсивном движении. В *Трех деревьях* (офорт) дана проходящая гроза. Три могучих, взволнованных и наклоненных по ветру дерева отчетливо выступают во всем пейзаже; остальные формы широкой равнины лишь намечены. Фигуры едущих и работающих маленьких людей и животных намечены только штрихами; но свет, беглый и слабый, теснимый густыми тенями, создает жизнь этой равнины. Клубящиеся тучи и косые струи ливня в свете и тени дают как бы одушевленную форму в пейзаже.

У Рембрандта есть смеющиеся и радостные лица (*Портрет молодой женщины* — жены, *Автопортрет*), но большинство картин его мрачны по своим темам, темны и сумрачны по колориту. Мир как психологический образ, как переживание, в котором телесные формы — выражение внутреннего, а внутреннее полно раздирающих страданий и боли, — мир картин позднего Рембрандта. Психологизм не знает глубины радости, и только психологический трагизм, противопоставленный биологической беззаботности, кажется глубоким и привлекает внимание Рембрандта.

Репин

В России индивидуализацию жанрового портрета и драматизацию сюжета — переход к психологизму — дает Репин. Он стремится обогатить язык бытового реализма колористическими и композиционными достижениями академического искусства, стремится к историко-драматическим и психологическим темам. Вместе с тем комическое и сатирическое отступают перед психологическим переживанием, внутренним чувством индивида, сословное, политическое — перед общечеловеческим, общеисторическим, типическое — перед моментом бытия. Этому раскрытию

внутреннего движения служат колорит и пространство. Цвет — уже не просто раскраска под обычный бытовой вид, а выявление посредством градации тонов и освещения драматического смысла действия. Живописность теснит линейность. Пространство из суммы тел и планов сюжетного, механически объединенных сюжетной сценой, становится единым, колористическим, развертывающимся вокруг одного цветового пятна. Идейное обличительное, идущее от радикальной мелкой буржуазии, вступает в противоречие с иррациональной живописностью и общечеловеческими проблемами, идущими от либеральной буржуазии.

Уже в первой своей значительной вещи, *Бурлаках на Волге*, Репин обнаруживает это стремление подняться над жанровой сценой, дать исторически-содержательное и живописно-значительное. В сверкающей шири Волги, на залитом солнцем влажном песке отмели, движутся по диагонали из глубины бурлаки. Обожженные солнцем, оборванные, они, тяжело напирая грудью, волокут баржу. Эти старые, разнотипные, связанные лямками фигуры в глазах радикально настроенной критики делали картину обличительной.

«Скотоподобное порабощение простолюдина, низведение крестьянина на степень рабочей лошади, тянущей лямку бечевы, и это в продолжение долгих столетий — вот смысл картины... Никогда еще горькая судьба выючного скота не предстала пред зрителем на холсте в такой страшной массе, в таком пронзительном аккорде. Эти одиннадцать человек, шагающих в одну ногу, натянувши лямки и натужившись грудью, — что это за людская мозаика с разных концов России! Тут и крепкие слоны-вожаки, словно вылитые из меди и не боящиеся солнца под своей косматой шапкой из волос; тут и слабые старики, желтые от лихорадки, отирающие пот бессилия со лба; тут и матрос, вышедший кругом света и получивший какую-то эфиопскую физиономию; тут и грек юга в лохмотьях, но с античным профилем; тут и старики, тут и мальчишки, у которых задор и молоденькая грудь еще не успели надорваться; тут и покорные, тут и равнодушные, сосущие трубку, тут и свирепые — все они упрятанные в одну лямку и ей покорные» (С т а с о в, Соч., т. I, стр. 548)⁵¹.

Но в действительности показ трудовой сцены тяжелого бурлацкого труда превращен в символ пробуждающейся России; в картине не только отсутствуют анекдотические эпизодические частности, но дана серьезная трактовка этих замученных запряженных в лямки людей; в центр картины введен молодой стройный юноша, выпрямившийся и как бы сбрасывающий с себя лямку. Его протестующе поднятая голова, устремленный вперед взгляд, волевой порыв резко контрастируют с наклоненными покорными фигура-

ми других. Он как бы останавливает движение своей позой. Его светлое лицо и тело, розовая рубашка выделяются из темной массы остальных фигур, но гармонируют со всем ярким солнечным волжским простором. Обличение и протест против нечеловеческого труда перекрыла либерально-национально-историческая тема.

Особенное внимание Репина привлекает, как объект психологического и драматического сюжета, революционная интеллигенция, психические переживания ареста, заключения, освобождения. Лицо интеллигента с его подвижной богатой мимикой драматических аффектов возмущения, раздумья, растерянности, психического страдания как бы возводит конкретного человека до общечеловеческих переживаний, выводит из сословных рамок.

Такова драматическая фигура задержанного в деревенской избе революционера, с гневной непримиримостью в лице, в картине *Арест*.

Такова мрачно сосредоточенная фигура политзаключенного в картине *Перед исповедью*. Он остался сидеть на койке, в халате, согнувшись, спрятав руки в рукава. Только страдальческое суровое лицо, все в тяжелых тенях, приподнято и повернуто к священнику, но глаза смотрят мимо креста. Священник выступает темным силуэтом, в настороженном ожидании протягивая освещенный крест. Вся картина тонет во мраке, подчеркивая мучительное переживание заключенного.

В картине *Не ждали*, наоборот, яркий свет заполняет гостиную, куда вошел неожиданно вернувшийся из ссылки. Измученное, болезненное лицо смотрит страдальчески и отчужденно, неуверенно, словно боится, что его не узнают. Семья сосредоточена — все застигнута врасплох неожиданностью, поражены его появлением и видом; он, находясь между балконной и входной дверьми, как бы отделен от них, от всего семейного уюта светлой, в голубовато-желтых тонах, комнаты и как бы несет на себе еще мрак иного, каторжного бытия. Его лицо и коричневый халат одни темнеют в залитой светом комнате. Сюжет не собран из механических частей, но все фигуры передают различные оттенки одного драматического момента. Свет и композиция поддерживают этот драматический смысл.

Поднявшись через темы политической борьбы к историческим темам, Репин и историю трактует как психолого-драматические эпизоды. Таков его *Иоанн Грозный и сын его Иоанн*. И здесь выступает противоречие идейного обличения и общечеловеческих психологических проблем. Царь-психопат, чье безумие находит себе в неограниченности монархической власти полный простор, — становится трагическим сыноубийцей, горестно кающимся в своем опрометчивом поступке. Иоанн с дико расширенными, обезу-

мевшими от ужаса и непоправимости совершенного глазами в отчаянии прижимает к себе и целует своего сына, бессильно скользящего вниз. Сквозь пальцы отца, зажимающего рану на виске сына, обильно течет кровь. Кровь пролита лужей на ковре, куда, очевидно, упал от удара сын и откуда его силится поднять Иоанн. Лицо сына тупо, покорно, полно физической боли. Грановитая палата погружена в полусвет. Освещен только передний план — тело сына и персидский ковер, с его теплыми тонами и горячим пятном крови на нем. Иоанн, сам темный, слит с темным фоном стены и колонн, вертикально поднимающихся над его скорченной судорожной фигурой. Архитектурные детали и вещи ритмически отвечают друг другу, выдвигая в центр драматические фигуры.

Этот компромисс между идейностью и живописностью, между злободневным и историческим и делает Репина непоследовательным и неустойчивым ни идеологически, ни живописно. Он не поднимается на высоту философских и исторических проблем и психологизма, хотя преодолел жанровый бытовизм.

Суриков

Художником, поднявшим живопись народных сценок, бытовую комедию и сентиментальную драму до высоты исторической трагедии, был Суриков. Не жанровые сценки, не самодовлеющие сословные типы, а народную массу в ее страданиях, горе, на поворотах истории дает Суриков.

Классицизм и романтизм знали историю как деяния идеальных героев, царей, полководцев — вершителей судеб государства; бытовой реализм давал внеисторическое, частное, случайное. Суриков дает народные массы как активное лицо истории, дает исторические народные сцены, а не бытовое, повседневное. Его персонажи несут на себе трагическую печать больших событий. Но, беря поворотные моменты истории — эпоху разложения феодализма и образования абсолютной власти, Суриков не дает народных движений, восстаний, революций. Он дает народ страдающим, угнетенным, мучительно шевелящимся, ролчущим под гнетом власти. Народ остается объектом истории, скованным, связанным, глухо протестующим (*Утро стрелецкой казни*, *Боярыня Морозова*). Если же народ свободно действует (*Покорение Сибири*), он выполняет задачи монархии. Субъектом истории остаются царь и его власть.

Отсюда при всем своем реализме Суриков не только не вскрывает действительной истории, не показывает народ как подлинный двигатель истории, но ограничивается психологией народных масс, их трагическими переживаниями, их ненавистью, болью,

гневом и слезами. Но эту одну сторону реальной истории он показывает с огромным трагическим напряжением, с убедительной выразительностью. Именно поэтому картины Сурикова явились обличением самодержавия, несущего народу страдания и гибель, тем более что эти сцены были проекцией в прошлое современных художнику казней, ссылок, усмирений и расправ. Это был инвариант (неизменное свойство) самодержавной власти на всем её протяжении. Это были сцены, виденные художником с детства.

«А нравы жестокие были. Казни и телесные наказания на площадях публично происходили. Эшафот недалеко от училища был. Там на кобыле наказывали плетьюми... Помню, одного драли; он точно мученик стоял: не крикнул ни разу. А мы все, мальчишки, на заборе сидели. Сперва тело красное стало, потом синее, одна венозная кровь... Смертную казнь я два раза видел. Раз трех мужиков за поджог казнили... Их на телегах в белых рубахах привезли. Женщины лезут, плачут — родственницы их. Я близко стоял. Дали залп. На рубахах красные пятна появились. Два упали. А парень стоит. Потом и он упал. И опять подымается. Еще дали залп. И опять подымается. Такой ужас, я вам скажу. Потом один офицер подошел, приставил револьвер и убил его» («Аполлон», 1916, № 6—7, стр. 49)⁵².

И эту живую современность Сибири он связал с историческими архитектурными памятниками.

«Я в Петербурге еще решил *Стрельцов* писать. Выдумал я их еще, когда в Петербург из Сибири ехал. Тогда еще красоту Москвы увидал. Памятники, площади — они мне дали ту обстановку, в которой я мог поместить свои сибирские впечатления. Я на памятники, как на живых людей, смотрел, — расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали, вы свидетели» (Там же, стр. 55).

Он собирает типы, соответствующие замыслу, делает зарисовки лиц, вещей, затем эти эмпирические элементы драматически объединяет в композиционное целое. Правильность рисунка и перспективы отступает перед требованиями драматической выразительности. Лица, независимо от удаления, крупны и мелки в соответствии с их смысловым, выразительным значением. Таковы в *Утре стрелецкой казни* лица трех стрельцов, выражающих (слева направо) непримиримую ненависть, мрачную жестокую озлобленность, печальную напряженную сосредоточенность. Рядом с ними плачущие, тоскующие женские фигуры. Эти лица второго плана несут на себе основной выразительный смысл, выявляют выражение других лиц, теряющихся в общей тесноте. На переднем плане две старухи: одна — с тяжело страдающим тра-

гическим лицом, другая — с головой, поникшей, упавшей на руки и словно раскачивающейся от безмерной боли. Посредине испуганный, кричащий от ужаса ребенок. Над всей этой смятенной толпой высится храм Василия Блаженного, своими причудливыми нагроможденными очертаниями отвечающий согнутым, наклоненным фигурам людей внизу. Его живописные арки, дуги вторят дугам упряжи, ритмически проходящим во втором плане, сливаются в единое целое архитектуру и массу. Направо прямой, вытянутый на фоне прямых, угловатых стен кремля, сидит на коне Петр, субъект истории. Его голова гордо и грозно вскинута, полная беспощадной карающей непримиримости. За ним такие же прямые ряды преображенцев. Пустой правый нижний угол открывает колею по диагонали, идущей налево к массе стрельцов, дорога направо между стрельцами и Петром открыта, но ведет к виселицам. Картина не замкнута, толпа народа тянется далеко налево, кремль направо и дорога в глубину. Все обволакивает темный колорит осеннего мутного утра.

Меншиков в Березове — тема ссылки в Сибирь, в глушь и холод, «неудобных», неугодных людей. Могучая фигура Меншикова дана вне пропорций с другими фигурами и с обстановкой маленькой комнаты. Он тяжело сидит на стуле, с трагически сосредоточенным выражением крупного массивного лица. Левая рука крепко сжата. Он весь полон скованной силы и неукротимой мрачной воли. Вокруг него поместилась его семья: две дочери и сын. На низкой скамейке возле него вся закутанная в темную шубку, как бы физически и психически зябнущая, с бледным исхудалым скорбно-покорным личиком, с глазами, полными безнадежного надрыва и тоски, сидит старшая дочь. За столом, с другой стороны отца, сидит мрачно насупившийся сын. Только младшая дочь вносит смягченную лирическую ноту в общее мрачное настроение своим розовым личиком, золотыми волосами и светлым костюмом. Вся сцена, лишённая внешнего действия, полна напряженного трагизма молчаливой внутренней мысли. Бледный свет сибирского дня, льющийся через замерзшее слюдяное окошко, подчеркивает уединенность, заброшенность фигур и как бы мотивирует их психическое состояние. Этому же содействует колорит картины с его темной гаммой тонов, сгущающихся у наиболее мрачных фигур и просветляющихся к более покойным. Фигуры слиты в единое целое, как бы замкнутый круг, центром которого является сжатая рука Меншикова, виновника и жертвы ссылки.

В *Боярыне Морозовой* Суриков дает сцену отправления в ссылку. Фанатическую староверку, противницу феодальной церкви Морозову, закованную в цепи, увозят широкие дровни. Она в мрачной экзальтации высоко подняла руку с староверским двуперстным

знаменем креста. Худое тонкое лицо, с фанатическими, широко открытыми глазами, повернуто к теснящемуся кругом народу. Здесь юродивые, нищие, богомольцы, монашенки. Лица толпы, особенно женские, полны смятения, сострадания, горестного изумления, тоскливой подавленности. Расширенные глаза, опущенные головы, искривленные губы, сдерживающие крик, говорят о болезненном внутреннем возбуждении. Молодые женские лица в своей нервной выразительности напоминают героинь Достоевского. С левой стороны, в полном контрасте с этими трагическими лицами, весело смеющаяся фигура священника, представителя официальной церкви. Это целиком жанровая комическая фигура.

Картина вся узкая, длинная — художник стремился дать людей, толпу, небо, деревья; здания — срезаны. Низкий горизонт усиливает тесноту и заполненность картины; но в противоположность повествующим жанристам, стремящимся побольше рассказать механическим нагромождением деталей, Суриков стремится к композиционному единству драматического действия массы. Каждое лицо — только оттенок драматического целого, и их слитность — единство переживания. Поэтому же Суриков дает в переднем плане широкую полосу снежной дороги, чтобы дровни шли, двигались и дали движение всей композиции, построенной по диагонали. Этому же движению служит бегущий за дровнями мальчик. Центр всего этого движения образует вертикально поднятая рука Морозовой; к ней снизу вверх идет диагональ, от сидящего на снегу юродивого, с ответным двуперстным знаменем; на другом конце линия упирается в маковку невысокой церковки. Другая диагональная линия идет от высокого мрачного богомольца вниз, к Морозовой. Обе эти линии пересекает левый ряд фигур, отклоняющий движение к середине улочки. Отсюда, при невозможной скученности и давке народа, впечатление быстрой езды дровней. Пестрые одежды и фигуры окутывает серовато-синеватый свет зимнего утра. Эта трагическая сцена проводов ссыльной староверки, враждебной государевой вере, сцена, полная градации страстного возбуждения и страдальческого сочувствия, злорадства и растерянности, дает, как оперы Мусоргского, подавленную психологию угнетенных народных масс, но не их движение и волю.

Суриков борется за место народа в истории, за роль его в исторических событиях, но не за верховенство его. Исторические картины Сурикова борются против феодализма, неограниченности самодержавия, но не против власти и ее руководящей роли в истории. Отсюда компромисс историзма и бытовизма, преодоление бытовизма трагизмом, но и отказ от героизма и от героики революционной борьбы. Психологизм в индивидуе утверждал общече-

ловеческие надсословные эмоции и вместе с тем буржуазный демократизм; психологизм утверждал в массах драматические и трагические переживания и вместе с тем буржуазно-демократические идеи. У Сурикова эти идеи примирались с либеральным господством дворянства, с прусским путем развития капитализма.

Музыка

Романтизм сделал музыку языком абстрактных эмоций и страстей в их становлении и движении, языком динамическим и диалектическим. Бытовой реализм сделал музыку языком жанровых характеристик, бытовых портретов, языком конкретной речевой интонации, разговорных мимико-интонационных формул.

Психологизм сочетал обе линии, конкретизировал абстрактные эмоции, связав их типические интонации с конкретно-речевыми интонациями, и дал психоинтонационным жанровым портретом развитие, движение. Интонационно-речевой портрет стал внутренне противоречивым, получил много интонационных свойств при основном качестве и т. д. Портрет стал процессом внутренних движений, а не внешних столкновений. Вместе с этим драматизм достиг трагической силы как результат столкновения внутренних влечений и склонностей человека. Музыка, неотрывная от слова, получила программный характер.

Но если для литературы психологизм является органическим стилем как движение мысли-эмоции, то музыка не может уследить за тончайшими оттенками динамики и высоты, за дробными ритмикоинтонационными элементами речи, особенно теоретической, так как здесь движение слов гораздо интенсивнее и выразительнее, чем движение интонации, получающей атомистически-дробный, почти неуловимый характер и в долях тона динамики и ритма, во всяком случае недоступный ноте и записи.

Отсюда необходимость значительных, трагических, драматических и юмористических тем в психологизме и ведения их сгущенными линиями: именно в опере, на слово, на конкретную речь музыка получает психологический смысл. Трагические интонации, связанные с определенным состоянием сознания, получают характер единичного мгновения конкретной психической жизни.

Таким образом, если психологически литература разрабатывает психо-идеологическую речь, и особенно синтаксический строй и словарный состав, то музыка разрабатывает интонацию, дикцию, модуляции голоса внутренней речи, идя от говорка к мелодии. Самое понятие мелодии совершенно новое: она идет не от чувства, а от речи; отсюда мотивировки движения, ее акцентов в речемысле, а не самой в себе. Преодолевая эмпиризм интонаци-

онных формул, психологизм развертывает выразительность речи как ряд моментов психики изменчивой и текучей.

Вместе с новым пониманием индивида — не как жанровой фигуры, а как развивающейся личности, — и музыка стремится дать человека в его внутреннем становлении. И даже отдельные сценки даются во внутренних противоречиях, которые благодаря слову получают конкретный идеологический характер. Таким образом симфоническая музыка как самостоятельный музыкальный язык, передающий эмоцию-идею, но бессильный перед конкретной рече-мыслью, является периферическим жанром в психологизме. Вокальная музыка стоит на первом месте, и музыкальная драма является основным жанром ее. Общие темы страстей, любви, печали, воспоминаний отступают перед конкретными личностями, где любовь, печаль являются одним из моментов, одним из свойств деятельного человека, и в борьбе с другими влечениями — и прежде всего в связи с мыслью, с эмоциями мысли — получают свой смысл. Это музыка развертывающегося сознания, а не эмоций самих в себе.

Само это отношение к мысли-речи как к основе музыки есть особенное идеологическое, рационалистическое понимание музыки как элемента слова, а не внешних движений (танцев) и не общих эмоций. Это возможно у класса, у которого слово и литература являются основой общественности и искусства. Это не конец музыки, ибо речь, самая прозаическая, имеет свою музыку. Вместе с этим и особый строй получает все музыкальные элементы, становится прерывистым, внезапно и часто меняющим свою направленность. Дробится и динамика: крайности акцентов от вскриков до затиханий имеют бесконечное количество оттенков, неизвестных инструментальной музыке. Ритм, строясь по речевой фразе, становится таким же меняющимся, полным пауз и замедлений. Интервалы то очень малы, то очень велики, не зная мелодических плавных линий. Гармония, оттеняя некоторые эмоции слова, порывает с акустическим основанием и так же дробится. Ведущим началом всего, сплавливающим все эти элементы, является речь, внутренняя речь, с ее перебоями, скачками, с ее активностью и напряженностью.

Мусоргский

Мусоргский показывает превращение бытового реализма в психологизм путем разрушения замкнутых, жанровых портретов противоречивыми интонационными элементами, путем включения трагических и мировоззрительных элементов в жанровые типы и сценки.

«Музыка — средство общения и сообщения прежде всего. Искусство есть средство беседы с людьми, а не цель. Исходя из убеждения, что речь человека регулируется строго музыкальными законами, Мусоргский смотрит на задачи музыкального искусства как на воспроизведение не одного только настроения чувства, но и, главным образом, речи человеческой» (Мусоргский, *Автобиография*, «Музыкальный современник», 1917, № 5—6, стр. 13).

Отсюда отрицание абстрактных музыкальных теорий, общеобязательных для всякой пьесы, отрицание формальных правил музыкального сочинения. Голосовая мимика, специфическая для возраста, социального положения, биологической индивидуальности, момента, голосовая мимика с ее многообразием ритмико-мелодических линий является источником музыкального творчества. Живая речь с ее интонациями, речь мужиков, чиновников, монахов, бояр, юродивых — составляет основу его разнообразных мелодических тем.

Гармония несет дополнительный смысл к тексту, дает мелодии подвижную глубину; это или унисон, поддерживающий мелодию, или диссонанс, отмечающий диссонирующий смысл текста, дающий дополнительные голоса, которые должны как отголосок присутствовать в господствующей теме. Аккомпанемент таким образом расширяет смысл текста, неотрывен от текста, непонятен сам по себе.

Музыка и текст — законченные драматические сценки, полные трагизма и комизма, сатиры и юмора. Но к обычной житейской интонации прибавлены оттенки, придающие жанровой сценке драматический и психологический характер (*Блоха* с ее мефистофельскими, сардоническими интонациями, *Калистрат* и *Савишна* с их патологическими интонациями). Даже чисто комический жанр (*Семинарист*, *Козел*) получает у него заостренный характер сатиры, требующей более гибкой интонации, чем жанровые сценки, интонации намеков, сарказма, презрения, интонации борьбы противоречивых движений чувства. Стремясь создать музыкальную прозу, Мусоргский вырабатывает музыкальный фельетон, злободневную музыкальную статью (*Раек*, *Классик*, где дана пародия на консервативных музыкантов высокого стиля).

Готовый музыкальный быт он собирает у крестьян, странников, в церквях, синагогах, но всегда народные темы получают индивидуально-психологический смысл и становятся элементами его опер (*Борис Годунов*, *Хованщина*). Национальные песни и профессиональные интонации, средства жанровой характеристики обогащаются психологическими интонациями. Таковы партии

Хиври (*Сорочинская ярмарка*) с ее украинскими мотивами, Марины (*Борис Годунов*) с польскими мотивами, Димитрия — с лейтмотивом русской народной песни.

Примером характеристики профессиональной интонации могут быть *Семинарист* и Попович (*Сорочинская ярмарка*), разговорная интонация которых упорно соскальзывает в протяжные церковные напевы. Вставляя в такие национальные и профессиональные напевы ритм жестов и движений действующего лица, Мусоргский, подобно жанровым живописцам, индивидуализирует этнографический тип. Так, одна и та же мелодическая тема характеризует двух евреев (*Картинки с выставки*), у богатого — она медленная и важная (толстая фигура — покровительственный тон), у бедного — торопливая и срывная (худая фигура — заискивающий тон).

Таков же тяжелый, притаптывающий, пьяный ритм грузного Варлаама, дополняющий его народную *Песню о взятии Казани*. В чисто инструментальных вещах Мусоргский передает звуковые образы, следуя в ритмике и мелодии за предметными движениями. *Картинки с выставки: Быдло* — в левой руке тяжелые стук телеги и в правой песня погонщика; *Балет невылупившихся птенцов* — быстрые, частые, легкие прыжки ритма в верхнем регистре. Лирических, созерцательных картин природы, как внутреннего переживания, у него почти нет; они — картины человеческой жизни в связи с временем и даются в звуках человеческой деятельности (утро в *Ночи на Лысой горе* — деревенский колокольный звон и свирель пастуха; утро на Москва-реке в *Хованщине*).

Если в юмористических и сатирических вещах психологические элементы все еще подчинены жанровой характеристике, то в трагических вещах психологизм разрушает жанровые формулы и возвышается до мрачных, полных внутренних противоречий драматических сцен. Само превращение комического жанра в психологический и идет через трагизм, через понимание быта и характеров как арены роковых столкновений и напряженной борьбы. Это сближение героического с бытовым и сближение романтизма с реализмом и есть результат признания за логической мыслью и волей высокого исторического смысла.

Трагические пьесы требуют мрачных, срывающихся интонаций, иррациональных элементов речи, зловещих и угрозных, глухих и скорбных фраз. Таковы темы смерти (*Песни и пляски Смерти*) с их ужасом и содроганием, роковой безысходностью. Здесь уже чисто психологические повороты фраз, внезапные и противоречивые движения голоса. Например в *Серенаде* — сладострастно-вкрадчивом и зловещем монологе смерти:

«Нежен твой стан, упоителен трепет, о задушу я тебя в крепких объятиях, любовный мой лепет слушай, молчи... Ты моя» —

всё кончается крутой и властной интонацией победившей смерти.

Мусоргскому недостаточна психомоторная характеристика человека — ему важен самый психический процесс, в его поворотах и изломах. К таким драматическим сценам относится мир душевнобольных (Савишна, юродивый), мир душевных кризисов в музыкальных драмах, которые получили у Мусоргского глубоко трагический и историко-философский характер. Жанровые фигуры играют в них эпизодическую роль, центральные темы поручены трагическим фигурам, несущим в себе катастрофы и кризис (Годунов, Марфа).

Историзм является не только проекцией современности в прошлое, которое можно безнаказанно показывать и критиковать (преступления царей, чванливость бояр, невежество церкви): историзм является средством подачи мировоззрительных, социальных проблем, судьбы народа, философии, истории.

Но, поднимая бытовые народные сцены на историческую высоту, Мусоргский оставляет народ зависимым, страдающим объектом истории, а не ее двигателем. Как Суриков в его исторических картинах, так Мусоргский в своих исторических операх дает скованную народную массу, ее сдавленные стихийные движения, переходящие в скорбные жалобы. Но в отличие от Сурикова, приходящего к культу героя и массы, Мусоргский уходит в мистико-религиозные, часто патологические темы. Главные персонажи на фоне исторических событий вырастают в героические фигуры, впрочем, в большей части слишком психологизированные для феодальных людей. Музыкальные драмы Мусоргского должны были составить трилогию «народных революций»: XVI века — *Борис Годунов*, XVII — *Хованщина* и XVIII — *Пугачев*, оставшийся незаписанным. Огромное место в этих операх Мусоргский отводит толпе, массе, народу. Он присутствует всюду: он — активный фон драмы; его хоры не вставлены в перерывы между сольными номерами, но связывают и направляют действие; народ веселящийся, угнетенный, пьяный и озлобленный. В *Борисе Годунове* Пушкина народ занимает третьестепенное место; у Мусоргского по тексту и музыке народные песни — значительная часть драмы. Из народной среды выделяются отдельные фигуры, комические и трагические, юродивые, пьяные, разгульные. На фоне народа вырисовываются главные персонажи. В *Борисе Годунове* Пушкин всего дальше рванулся от классицизма к романтизму, но еще не законченны и недостаточно определены речи действующих лиц, так еще мало внутреннего движения характеров; у Мусоргского же

Борис Годунов окрасился усиленным эмоциональным внутренним движением и неизбежно переродился стилистически. Стройные ямбы, дающие размеренное движение мысли, исправлены живым говорением в ущерб стройности стиха, но к выгоде музыкальной выразительности; синтаксис и словарь приближены к разговорной речи, снижены. У Пушкина:

Марина:
Димитрий, вы?
Самозванец:
Волшебный сладкий голос...

У Мусоргского:

Марина:
Царевич, Димитрий, царевич...
Самозванец:
Она!.. Марина!..
Здесь, моя голубка, красавица моя.

Единство музыкальной характеристики — в единстве психологического переживания, в единстве словесных тем действующих лиц; музыка в такой мере оправдана текстом, так слита с ним, что дает единство действия и характера; не только система интонационных приемов — как бы они ни изменялись в зависимости от момента — характеризует данное лицо, но и аккомпанемент, подчеркивающий проходящие мысли и переживания. Каждая новая музыкальная сцена — мотивированное изменение предыдущей темы; нежность, гнев, размышление, гордость — предчувствие и их смена — создают у Бориса Годунова его музыкальную характеристику.

Годунов с первого шага дан раздвоенным между победным достижением власти и мрачным надрывом угрызений совести и внутренней отравленности от совершенного преступления, которое его совесть не может подавить; напряженная борьба этого упоения властью и угрызений в связи с внешними событиями приводит Годунова к катастрофе. То, что у Пушкина было внешним роком, то у Мусоргского стало внутренней трагедией. Эта борьба звучит в первой теме — «Скорбит душа» и в самом конце — «Остановитесь, я царь еще... Боже, смерть» — властный окрик первой части фразы резко срывается безнадежным отчаянием второй. Вокруг этой внутренней трагедии разворачиваются различные свойства Годунова: любовь к детям, нежность с дочерью, умная настойчивость с сыном, религиозность. Годунов трактуется как

дальновидный, решительный царь; эпизодические сцены все так или иначе смещают неуравновешенную психику Годунова. Некоторые сцены полны сладострастной жестокости: таков рассказ Шуйского об убиенном царевиче в елейном тоне, полный кропотливых подробностей, описаний ран и вида мертвого царевича, — рассказ жестокий и мучительный для Бориса, и являющийся коварным издевательством хитрого Шуйского над психически больным Годуновым. Мрачные народные сцены угнетенности и бунта, жалоб и гневных вспышек массы создают тревожный фон для переживаний Бориса.

Пимен-летописец, темы письма которого появляются каждый раз, когда говорят об исторических преданиях, придает индивидуальной трагедии Годунова широкий философско-исторический смысл. Самозванец своим широким лейтмотивом народной песни, с которой сочетается тема Димитрия, является также угрозой народа царю-злодею.

Переживаний чисто эмоциональных, лишенных идейных движений, Мусоргский не дает. Даже любовь у него связана с властолюбивыми стремлениями и является орудием общественных интриг и борьбы (Марина).

Борис Годунов написан весь силлабически — на каждый слог нота; трагический речитатив получает иногда характер говора, дикция которого определяется не столько нотами, сколько драматической ситуацией. Эти кажущиеся выходы за границы музыки в действительности — неизбежный результат слияния музыки со словом.

В *Хованщине* дана социально-политическая трагедия столкновения феодальной России с капитализирующейся петровской. Раскольниковство, фанатизм идут параллельно с вотчинным самодурством и заносчивостью бояр и князей (Князь Хованский и стрельцы имеют сходный лейтмотив). Народ, как в *Борисе*, — активное и драматическое лицо, на которое борьба феодалов и царей ложится бременем и страданием. Самым трагическим лицом является здесь Марфа, в которой столкнулись крепкая чувственная любовь и фанатический, религиозный аскетизм. С первого же появления она охвачена этой раздвоенностью между двух начал: земной любви к Андрею и отречения от мира. Из борьбы возникает заместительная мечта, сладострастное стремление сгореть обом («Словно свечи божьи мы с ним затеплимся»).

Ее монологи, всегда страстные и мрачные, полны смятения и властной силы. Она не пассивная жертва, но полна воли и активности. Отсюда роковая сила и трагизм ее заклинательных вещей слабохарактерному врагу раскольников Голицыну («Тебе угрожает опала»).

Пафос мрачной веры, магической связи с загробным миром, взывания к духам — сцена религиозной экзальтации — дана трагически и мистически. Внешние события — убийство Хованского, сыск среди раскольников, осуждение стрельцов — приводят и Марфу к катастрофе и к фанатическому исполнению ее желаний.

По обеим ее сторонам, как две силы ее души, стоят Досифей и Хованский. Досифей, с его ненавистью к новому, с его пессимистическим ожиданием конца и мрачной аскетической религиозностью, построен на скорбных торжественных фразах, мрачно-спокойных голосовых движениях («Приспело время мрака и гибели душевной»). Хованский, чванливый, обжорливый, развратный обладатель гарема, дан как самодур-помещик. Его интонации лишены певучести Досифея и Марфы; вопросы («Так ли дети?»), присказки («Спаси бог») характеризуют его кичливость и самовластность. Эпизодические фигуры (Подьячего, например) даны в жанровом плане без внутреннего движения, но с усложненными чертами психики.

Музыкальный пейзаж в *Хованщине* подчинен психологическому действию: рассвет на Москве-реке — пробуждение города со звоном колоколов, пением петухов, игрой рожка — построен на русской народной песне. В пятом действии «Шум леса в лунную ночь, то усиливающийся, то затихающий, как прибой волн» тоже подготавливает сцену мрачного отречения и самосожжения.

«Художественное изображение одной красоты в материальном ее значении, — грубое ребячество, детский возраст искусства; тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в них, в этих малоизведанных странах, — вот настоящее призвание художника» (Письмо к Стасову 3 сент. 1872 г.).

Преодолев бытовой реализм через трагизм и психологизм, Мусоргский подошел к патологическим и мистическим элементам психики. Мужественный драматизм и активная воля на границах теряющейся и срывающейся мысли уходят в сумрак и безысходность. Отсюда мрачный тон музыкальных драм Мусоргского и его психологизма, граничащий с религиозным мистицизмом.

Империализм и пролетарские революции

Функционализм. Синтетизм

Мануфактурное производство, благодаря разделению труда на отдельные операции, дало возможность заменить упрощенные человеческие движения механизмами. Эти механизмы, в свою очередь, потребовали такого увеличения энергии, которое невыполнимо живым организмом, малосильным, утомляемым и уязвимым. Вслед за усовершенствованными инструментами, приборами, упрощающими трудовые движения, потребовались машины-двигатели, динамические механизмы, которые могут заменить мускульную силу. Вытесняя ремесленные приемы труда, разрушая мануфактуру, машина проникает во все сферы производства; с появлением машин возникают новые отрасли промышленности и среди них, в первую очередь, — производство самих машин и тяжелая металлургия; механизация промышленности привела к новой организации труда, к новому общественному разделению труда. Отдельные отрасли производства связаны не только единой продукцией, но и едиными темпами, единым процессом. Одно производство стимулирует и форсирует другое, как фазы одного общего процесса. Механизируются средства сношения, связи передвижения. Механическая торговая связь изолированных стран мирового рынка дополняется связью мирового производства.

Открытие передачи энергии на расстояние, привлечение электрической энергии как передатчика силы, завершает промышленный переворот, уничтожает остатки мануфактуры с замкнутыми цехами, фабриками и заводами. Земной шар стремится превратиться в единый производственный организм, в единую хозяйственную систему.

Промышленный капитал отдельных фабрик и заводов, финансовый капитал отдельных банков объединяются в тресты, синдикаты, картели, концентрируются в руках капиталистов-монополистов; создаются возможности плановой организации общественного производства, вступающие в противоречие с капиталистической конкуренцией и обостряющие анархию и кризисы мирового рынка. Замена на производстве человеческой силы механической энергией, замена эмпирических ремесленно-мануфактурных приемов организованными, точными, опирающимися на естествознание, создает возможность научной организации

труда; но научная организация труда, будучи подчинена капиталистическим производственным отношениям, превращается в средство научной организации эксплуатации.

Разрушая ремесленнический профессионализм, освобождая человеческую энергию, машина становится в руках капиталистов средством уродливого разделения труда, превращения рабочего в винтик, придаток машины. Огромный рост естествознания и техники преобразует производство материальной жизни, культуру в целом, но и обостряет общественные противоречия.

Монополистический капитализм технологичен и энергетичен. Индустрия широко втянула в общественное хозяйство физические элементы природы и открыла в них колоссальные заряды энергии. Источники энергии в природе — тепловой, химической, электрической — усиленно и систематически разрабатываются. Изучаются материалы, наиболее пригодные для таких двигательных конструкций, и в первую очередь металлы. Энергетика и технология стоят во главе теоретических знаний этой культуры, и машина — во главе производства.

В машине человек создал новое одушевленное существо, полное энергии и движения. Он о ней говорит как о живом существе, со своим разумом, волей, болезнями, капризами. Словно в биологии, проделавшей путь от мастодонта до человека и от археоптерикса до ласточки, машина, сначала циклопическая, неуклюжая, тяжеловесная и маломощная, все более освобождается от лишних масс и становится носительницей чудовищных зарядов энергии и быстроты. Она состоит из невиданных в природе форм, воплощенных математических абстракций — цилиндров, шаров, конусов, математически точных прямых и кривых. Каждая ее часть стремится к максимальной конструктивности, целесообразности и динамике.

Конструкция машины, в противоположность статической архитектуре, насквозь функциональна; машина в целом и каждая ее деталь выполняют определенную работу; форма и материал машины и ее частей подчинены роли этой работы. Здесь все достаточно и необходимо. Сам материал рассматривается с точки зрения пригодности его для определенных действий: его плавкость, упругость, твердость, ломкость являются активными качествами, которые в механизме могут выполнять те или иные функции. Форма в машине также есть живой, функционирующий орган, а не статическая архитектура.

Огромное развитие получает теоретическое естествознание, опирающееся не на эмпирическое наблюдение, а на сложнейшие приборы, орудия, бесконечно расширяющие поле зрения человека, позволяющие проникнуть в глубь сущности материи и энер-

гии, уловить отношения и связи, недоступные непосредственному, чувственному опыту, создать экспериментальные условия, невозможные в нормальных земных условиях. Эта опора на приборы и инструменты, чьи показания гораздо тоньше и совершеннее, чем показания глаза и органов чувств, устанавливает неточность и грубость механики и физики мануфактурной и доэнергетической стадии производства, заставляет считать их приближением, частным случаем новой науки. Научные лаборатории из ремесленно-мануфактурных, с неуклюжими приборами и методами, превращаются в сложные энергетико-механические институты, располагающие интенсивными источниками энергии и точнейшими измерителями и приборами. Научная работа, так же как производство, централизуется, становится конструктором и организатором производства, но вступает в противоречие с рынком и вынуждена подчиняться его товарным формам.

Всюду идет разрушение и распад эмпирического и механистического мировоззрения. То, что эмпиризм и рационализм считали естественной формой и границей вещей, стало условным и переходным: один вид материи переходит в другой, материя — в энергию. Движение материи стало основой объективного мира, и материальные формы, разграниченные в формально-логических категориях, получили связь в изменении и переходах, в материальном процессе мира. Рядом с человеческой историей сложилась естественная история; историю духа дополнила и охватила история природы. Человечество в своем движении стало частью природы.

Крутозор человека безмерно расширился. Одномерное, одноплановое сознание, опиравшееся на чувственный опыт, развивавшее одну нить ровной мысли, сменилось двухмерным, трехмерным сознанием, развивающим сразу несколько планов мысли, способным реагировать одновременно на разные раздражения. Формально-логическое мышление знало отношение сосуществования; сознание было комплексом механически сменяющихся представлений. Диалектико-идеалистическое мышление считает сознание процессом неповторимо протекающих, вытекающих друг из друга в последовательности представлений. Здесь складывается функционалистическое сознание, где целостная система охватывает эмпирически разновременные процессы мышления. Однопланная психика заменилась системой представлений — функций.

Весь мир мыслится как система действующих элементов, система функций. Связь вещей — функциональна; это — связь поддерживающих или вытесняющих друг друга звеньев системы. Законы мира не в знании изолированных форм, а в знании энергетических законов, в знании функций. Формы стали функциями — процессами системы. Мир перестал быть внешним, объективистическим

для человека. Человек движется в одной из систем движения мира, человек находится внутри пространства мира и не может рассматривать его извне. Эмпирические покой и движение, возведенные в абсолюты пространства и времени, сменяются всеобщим движением относительных скоростей, а следовательно — относительных масс, объемов, длительностей. Эмпирическая физика изучала качества покоящихся, в себе пребывающих тел, но нет качеств вне движения, вне скорости, вне системы движения. Нет покоящихся, инертных, самостоятельных форм; каждая частица материи, каждое тело есть движение, действие, равновесие которого только момент движения. Механистически частицы материи — атомы, сложение которых в старой науке составляло материю; эти атомы стали системой электронов, напряженных внутриатомных энергий. Материя-энергия непрерывно перетекает, переходит, образует и разрушает системы, взаимопроникающие друг друга. Мир стал материально-энергетическим единством, где каждая вещь есть только функция, а не механический элемент целого и, как функция, несет на себе качества и силу целого.

Функционализм и синтетизм вступили в борьбу с объективизмом и рационализмом. Человек сам — один из функционирующих элементов общества, и общество — часть природы. Изменилось не только научное представление о пространстве и времени, но и житейски-практическое. Близь и даль определяются не статическим пространством и хронологическим временем, а интенсивностью функции, движением формы относительно человека и человека — относительно нее. Индивидуальное зрение перестало быть критерием пространства, как мышление — критерием времени. Человек через тысячи общественных средств связывается с миром, и наивные ремесленные представления рушились. Протяженность и длительность стали формой движения, формой скорости, скоростью измеряемые. Человек считает близким то, с чем он находится в связи; версты и зрительная перспектива здесь не играют роли. Не парусные суда, не лошади и ноги человека, а пароходы, автомобили, аэропланы, телеграф, радио измеряют пространство и время культуры. Пространство неизмеримо без времени и время без пространства. Время стало четвертым измерением пространства. Огромной скорости средства передвижения по суше, воде и воздуху, охватывающие земной шар рельсами, кабелями и токами, уничтожают пространственное разделение стран, наполняют мир вещами, людьми, мыслями однотипной культуры. Человек монополистической стадии капитализма живет на земном шаре во всей человеческой культуре, а не только в стране, в городе. В одно мгновение времени — множество представлений о сотнях актуальных центров мировой культуры. В то-

варно-денежном хозяйстве только живые очевидцы и письменные сообщения говорили о других странах, и сверхчувственная словесная речь давала знание об иных землях. Человек эпохи империализма слышит живые голоса и речь отдаленных стран у себя дома (телефон, радио), видит людей и местности (кино). Несмотря на расстояние, он стремится к непосредственному общению (телефотография, радио, кино), и роль сверхчувственной идеографии, психологических представлений и воспоминаний заменяет живым говорением и непосредственным видением и слушанием. Но это не только голос отдаленных стран, который можно услышать, не только образы быта и жизни, которые можно увидеть: они в любой момент могут вторгнуться в его жизнь и изменить ее. Между отдаленнейшими пунктами земного шара устанавливается такая же тесная связь, какая существует между соседними странами, между человеком и непосредственно окружающей средой.

Сверхмощные электрические станции питают своей энергией сотни механизированных производств, обслуживают города, бытовые, общественные и эстетические нужды: освещение, трамвай, кино, театр. Мировые города становятся мощными энергетическими фокусами; это — железобетонные гиганты, полные динамики и силы, разума и воли, города фабрик и заводов, вокзалов, аэродромов, радиостанций, миллионных масс, работоспособных, энергичных, но неорганизованных, разорванных конкуренцией и борьбой.

Средства передвижения, капиталистическая организация производства и распределения порождают одинаковое механическое движение общественного времени. Действия, их темп, укладываются в согласованные, схематизированные рамки. Ускорение темпа жизни сократило расстояние между действиями, стянуло их, уточнило, выбросило длительные психологические мотивировки действия. Скорость, точность и действенность стали идеальными свойствами механизированного человека. Переживания богатые оттенками настроений, медлительные, безвольные, малодейственные и бездейственные, должны были уступить место коротким и четким разрядам силы и воли. Человек словно налился напряженной энергией машины. Вялую медлительность и рефлексирующую внутреннюю деятельность заменяет биомеханический человек крепких мускулов и нервов, знающих функциональную точность и выдержку машины.

Новое мировоззрение отличается огромной актуальностью: не в пассивном созерцании и осознании мира, а в активном воздействии — раскрытии функций — его жизнь. Познание для предвидения, для воздействия, стало лозунгом индустриальной науки.

Мир — сырье, которое надо организовать и формировать. Старый интеллигент-просветитель, интеллигент-книжник, бухгалтер

гуманистических идей, оттесняется техническим интеллигентом — инженером, конструктором — связанным с производством, с машинами, вещами и экономикой хозяйства. Теоретические знания здесь знания материалов, их свойств, движений, а не замкнутых в себе идей.

Философию, теорию познания дополнила методология — учение о производственном, практическом, подходе к предмету. Схематизм и конкретность, абстракция и реализм сочетались в этой мысли. Она стремится к знанию не изолированной вещи, вещи самой по себе, но вещи в действии, к знанию массы одинаковых вещей, — и это есть знание функции, в которой отливаются тысячи одинаковых вещей. Важна не отдельная эмпирическая вещь, но конструкция вещи, по которой делаются и могут быть сделаны тысячи одинаковых вещей. План вещи — в то же время знание ее функций; при этом отдельная вещь интересует своим подобием массе других, а не отличием, как это было с вещами кустаря, интересует подобием функций, а не индивидуальностью формы.

Таким же образом индивидуальный человек отступил перед механизированным человеком, перед человеком-массой, человеком профессиональной группы, социальной группы, перед организованным коллективом. Общество — не сумма конкурирующих индивидуальных характеров, воли и чувств, а система солидаризирующихся или борющихся социальных групп. Быт и поведение масс заняли место самодовлеющей индивидуальности. Поведение стало мерилom человека; мысли и переживания — только часть человека.

Технологизм, активизм, интеллектуализм — вот основные черты нового мировоззрения, которое обрушивается на гуманизм, рационалистический и механистический эмпиризм. Строится новая космогония. Рушатся абсолютная вечность и бесконечность ньютоново-кантовского мироздания. Вселенная становится конечно-бесконечной сферой, доступной определению. Вместо идеальной статики — абсолютного пространства и идеального движения — абсолютного времени — динамические, энергетические волны становятся основой мироздания. Мир — не комплекс тел, механически притягивающих друг друга в абстрактном пространстве и времени, а система систем движений. Множественность пространства и времени, в отличие от первобытной примитивной множественности, основанной на магической ориентации в мире, складывается на функциональном разделении общественного труда энергетико-индустриального хозяйства.

Всюду идет разрушение механистического мировоззрения. Геология делает землю процессом, современную ее форму — стадией развития солнечной системы, которая сама является стадией движения мировой материи и энергии. История гуманистов вос-

ходила до древнейших письменных источников, за 5—8 тысяч лет; космогония восходит за сотни миллионов лет. История человечества вышла за пределы письменности, поднялась к первобытным, полуживотным стадиям жизни общества, к ледниковым эпохам. Раскопки четвертичной и третичной эпох теперь привлекают внимание в такой же мере, как на заре капитализма раскопки античности. Капитализм, охватив мир, разделив колонии, экономическую географию человечества до конца, охватывает и историю человечества до конца и делает ее ареной борьбы, как и колонии. Земля — стадия вселенной, и человечество — стадия органического мира. Биология отбрасывает представление об организме как неизменном комплексе органов и заменяет его учением о системе изменчивых функций, где роль каждой определяется действием целого; отбрасывает замкнутость видов и создает единую биологическую лестницу, на которой человек является одной из фаз биологического развития. Психология выдвигает учение о биоэмоциональном, подсознательном, подпочве сознания и разума, учение о множественности психики: внутренний человек — система одновременно борющихся эмоций и мыслей. Психология, как история, спускается до темных биологических сфер психики.

Отсюда и в искусстве интерес к первобытности, к примитивам, к дорационалистическому. Отсюда уничтожение трехмерной перспективы и причинно-следственных рядов, отрицание объективистического, рационалистического пространства. Новые технические средства, как в науке, вторгаются в искусство, дают ему совершенно новые средства, соответствующие новому мышлению. Кино набегаёт на поле зрения и активно берет нужные планы. Кино и радио властно диктуют новое сознание массам зрителей.

Но все эти могучие средства, создающие предпосылки социалистической рационализации мирового хозяйства и культуры, вступают в противоречие с капиталистической анархией товарного движения, с неравномерностью развития отдельных отраслей. Капиталистическую свободную конкуренцию многих торговых и промышленных буржуа, фабрикантов и банкиров сменяет конкуренция капиталистических монополистов, разделяющих мир до конца между собой.

«И в то же время монополии, вырастая из свободной конкуренции, не устраняют ее, а существуют над нею и рядом с ней, порождают этим ряд особенно острых и крупных противоречий, трений и конфликтов. Монополия есть переход от капитализма к более высокому строю» (Ленин, *Империализм как новейший этап капитализма*. Соч., т. XIX, стр. 142)⁵³.

Некоронованные короли-монополисты, синдикаты, тресты, сосредоточивающие в одних руках огромные капиталы; короли железа, нефти, угля, объединяющие фабрики, заводы, рудники, вытесняющие мелких фабрикантов, — играют положительную роль в централизации общественного производства и возможностях технической его организации; но это их положительное значение парализуется глубоко регрессивной потребностью этих монополистов-собственников в товарооборотах, в рынках, в эксплуатации производителей, захватах, грабежах колониальных народов. Монополистическая стадия капитализма, расцвет капитализма, есть начало его разложения, есть империализм. В противоположность этой олигархии монополистов-империалистов выступает эксплуатируемый пролетариат, объединенный совместным фабричным трудом, лишенный собственности и собственных инстинктов, антагонист капиталистического способа производства, поднимающий борьбу за социалистическую организацию производства и общества.

Всем ясно, что

«старый капитализм свободной конкуренции, с безусловно необходимым для него регулятором, биржей, отходит в прошлое. Ему на смену пришел новый капитализм, носящий на себе черты чего-то переходного, какой-то смеси свободной конкуренции с монополией. Естественно напрашивается вопрос: к чему «переходит» этот новейший капитализм, но поставить этот вопрос буржуазные ученые боятся» (Л е н и н , *Империализм*, стр. 101).

Так же боятся, как боялись некогда идеологи дворянства поставить вопрос: куда ведет феодальная монархия?

Коронованные короли абсолютных монархий, явившихся результатом разложения феодализма и буржуазного развития, боролись против вотчинного, натурально-хозяйственного по существу, феодализма; но, утверждая власть дворянства над буржуазией, а следовательно — феодальных отношений над товарно-денежными и капиталистическими, диктатура дворянства явилась феодальной реакцией и барьером против неизбежной буржуазной революции. Таким же образом некоронованные короли монополизированной промышленности, являющейся результатом разложения капитализма и пролетарского развития, борются против старого капитализма, но, утверждая власть монополистов над трудящимися и капиталистическими отношениями — над социалистическими, фашистская диктатура является капиталистической реакцией и барьером против неуклонно наступающей пролетарской революции. И если в эпоху разложения феодализма буржуазия

только революционным путем, вырвав диктатуру из рук дворянства, смогла организовать свободное развитие капитализма, то в эпоху разложения капитализма-империализма пролетариат только революционным путем, вырвав диктатуру из рук капиталистов, сможет организовать свободное социалистическое человечество.

Гигантская классовая борьба охватывает все углы земного шара, все сферы деятельности и мысли. Варварские и полуварварские окраины культуры, феодальные, мелкобуржуазные и буржуазные социальные группы охвачены этой борьбой индустриального пролетариата и империалистической буржуазии, борьбой за диктатуру двух основных классов. Безнадёжная и гибельная для одних, победная для других, эта борьба создает, пытается закрепить различные способы мышления, идеологические и стилевые течения современности. В борьбе двух диктатур, перед лицом кризиса, войн, загнивания капитализма, промежуточные классы мечутся, сливаются в поисках пути, компромисса, приемлемого для всех классов, пути разложения капитализма и развития социализма. Но судьба капитализма была решена, когда он вступил в монополистическую стадию, и путь развития социализма один — революционное удаление капиталистических отношений.

Поиски путей постепенного перерождения капитализма, в рамках капиталистической государственности, бесплодные поиски путей мирного эволюционного вырастания социализма из капитализма — фактически являются поисками отсрочки революции; они утверждают еще на некоторый срок диктатуру буржуазии, но не избавляют от революции, обрекая пролетариат, крестьянство и мелкую буржуазию на годы тяжелых лишений, страданий и эксплуатации. Таким образом, мы имеем, в основном, два антагонизирующих класса, к которым примыкают более или менее последовательно и устойчиво остальные классы.

Наиболее реакционный класс здесь — могиканы феодальной аристократии, сросшейся с капитализмом. Кризис рационализма, объективизма и индивидуализма они выдвигают как доказательство кризиса культуры, общественного сознания перед натиском потусторонних мистических сил. В переходе капитализма к социализму для них воскресают религиозно-феодальные эсхатологические ожидания конца мира, страшного суда духа над материей, вещей угроз катастрофы, распада материальных форм и конечное торжество божественного духа. Функционализм, разрушающий эмпирические грани вещей, у них становится мистическим проникновением надматериального духа в материальные тела, мистическим распылением и сочетанием, тяготением и преображением телесности. Пространство и время, материя и движение истаевают, одухотворяются, возвращаются к исходному началу. Потусторон-

нее — имматериально, оно не знает ни протяженности, ни длительности, ни механического движения, ни меры. Вещи и чувственные формы — только подобия и намеки на это подлинно реальное сверхчувственное. Это откровенное мистико-религиозное мышление отрицает науку и технику, зовет в сумерки сознания и, как рафинированная поповщина, служит вместе с церковной поповщиной господствующему классу и его государству. В искусстве этот мистический идеализм назван символизмом.

Рядом с этим мистическим и объективным идеализмом символизма и в борьбе с ним выступает на переходе к монополистическому капитализму натурализм, или позитивизм буржуазно-демократических слоев. Продолжая механистический материализм, позитивизм отрицает его метафизичность, замкнутость и обособленность материальных категорий и форм. Между объективизмом и функционализмом он утверждает эволюционизм, т. е. всякая форма есть функция, момент развития, переменная, зависимая в конечном счете от всего мирового процесса. Природа есть движение, развитие, восходящее от простого к сложному, где каждый вид, существование есть стадия космогонического процесса. Человечество есть ступень органического мира, история человечества — часть истории вселенной. Пространство и время, имея объективное бытие, пронизывают друг друга, получают бесконечность в качественном, а не только количественном движении. Но если природа становится исторической, то история должна стать научной, быть социологией, наукой об общественной жизни, которая должна знать, чтобы предвидеть, и предвидеть — чтобы управлять.

Социология есть наука о коллективе, а не о сумме индивидов и сумме их мнений. Индивид и его сознание есть функция общественной среды, как коллектив — функция исторической стадии развития общества, которое, в свою очередь, есть стадия органической жизни. Законы социологии продолжают законы биологии. Таким образом, позитивизм, отрицая метафизику замкнутых сущностей и теологию, стремясь к научному построению мира, не понимает движения и борьбы систем, специфических законов общественной жизни, подлинного движения истории.

Место мирового духа заняла мировая материя, эволюционирующая от менее совершенного к более совершенному; активность духа стала движением, имманентным материи; место божественного «сотворения мира» занял генезис, возникновение. Первопричина и перводвигатель остались необходимыми и скрытыми предпосылками бытия мировой материальной жизни; осталось эсхатологическое начало бытия и восхождение вверх, а следовательно — возможность религии хоть бы под видом «религии будущего», отстаивающей мирный прогресс человечества к счастливо-

му совершенству. Мечась между социальными рецептами и *laissez faire*, позитивизм обнаруживает неустойчивость, половинчатость в симпатиях к пролетариату и в отстаивании буржуазно-демократической государственности против наступающего монополистического капитализма.

Финансовая и промышленная буржуазия, пытающаяся отстаивать капиталистическую свободу конкуренции, свою независимость от монополистической концентрации и сохранить свою власть над пролетариатом и мелкой буржуазией, выдвигает на переходе к монополистическому капитализму компромисс между позитивизмом и символизмом.

Отрицая сверхчувственный небесный и духовный мир идеалистов, они отбрасывают и низменный объективистический физический мир материалистов и утверждают высшим критерием мира ощущения индивида. Так будто бы был уничтожен верх и низ — дуализм идеализма и материализма, но в действительности была создана крайняя форма субъективного идеализма, так как остались скрытыми причина и источник ощущений. Основой сознания и мышления они утверждают индивидуальный, чувственный опыт, но, отвергая рационализм и объективизм, формально-логическое мышление и наивный эмпиризм, они отрицают объективность и предметную реальность мира, допуская только ощущения, как единственную реальность, и комплексы ощущений, неустойчивые, рассыпающиеся и складывающиеся, текущие и изменчивые — как основу сознания. Пространство и время являются такими же комплексами и не имеют ни объективного, ни априорно-разумного бытия. Вместе с пространством и временем исчезают материя и движение; есть только колебание ощущений, световых, звуковых, лишенных протяженности и длительности. Функционализм получает характер физиологических тяготений, образований и распадов ощущений, становится утверждением релятивизма и субъективного идеализма. В искусстве этот способ мышления называется импрессионизмом.

Самым последовательным и агрессивным является мышление империалистической буржуазии, которая утверждает, что противоречия и кризисы капитализма представляют собой результат его недостаточной организованности, наличия домонополистических пережитков; что, опираясь на естественнонаучные и технологические достижения, капитализм может организовать нормальную жизнь человечества, т. е. сохранить собственность, богатство одних, нужду других, право небольшой горсточки эксплуатировать всю массу человечества.

Мир для них — технолого-энергетический, мир конструктивных закономерностей, подчиняющих себе аморфную материю;

мир — система конкретных материальных протяженностей и длительностей, перемещаемых и обратимых. Инженерный интеллект, владея законами энергии и материи, может управлять миром, конструировать его, организовать общество как производство. Относительность законов материи и энергии, зависимость от системы, в которой они действуют, возможность конструировать искусственные системы с особыми, отличными от эмпирически данной природы, закономерностями, они перебрасывают на общество, игнорируют историю общества и ищут способов сконструировать искусственную историческую общественную систему, т. е. вступают в противоречие со своей наукой. Если эволюционисты знают одну непрерывность, историческую эволюцию, то монополистическая буржуазия утверждает исключительно прерывность, независимость конструктивных систем мира и истории.

Место мирового духа заняла мировая энергия, движущая материальные формы, пульсирующая в явлениях природы и общества. Законы энергии, ее ритмов, ее превращений — это законы мира и истории. Панэнергетизм занимает место пантеизма; инженеры-конструкторы — место жрецов и теологов. Но не магическим знанием воли божества и колдованием, как феодально-патриархальные ведуны, они воздействуют на силы природы, а знанием законов энергии изменяют явления, превращают тела, элементы. Но, пытаясь ввести законы энергетике в общественную жизнь, в историю, пытаясь строить историю, они этим самым восстанавливают здесь ведовство и авторитарность, превращают вездесущую энергию в божество, способное руками инженеров возродить человечество. Но ученые инженеры — только функции общественного производства, материальной жизни, управляемые законами производственных отношений, а не служители мировой энергии.

В искусстве это мышление называется конструктивизмом. Оно противопоставляло себя всему старому мышлению и утверждало себя и монополистический капитализм не как переход, а как новую, высшую, форму человеческой культуры, хотя утверждало собственность и эксплуатацию.

Мелкая буржуазия, отчаявшаяся найти в монополистическом капитализме опору против поглощавшего ее финансового и промышленного капитализма, растерянная между двумя непримиримыми лагерями, между борьбой двух диктатур, стремящаяся отстоять свое мелкособственническое индивидуалистическое бытие в новых общественно-производственных условиях, — перед лицом катастрофических кризисов она также отрицает механицизм и рационализм и выдвигает компромисс между психологизмом и функционализмом, между психоидеологическим сознанием и энергетизмом — функционалистический психологизм. Внут-

ренный мир — мир переживаний и представлений — для них основное; но он — не сумма идей и не процесс идей; идеи, сознание — только частная функция подсознательной жизни, которая зависит от внерациональных биологических влечений и стимулов.

Представления, уносимые этим биоэмоциональным потоком, пронизывают, перекрывают друг друга, искажаясь, переходят друг в друга. Психика в каждый момент включает все предшествующее движение; рядом с сознанием (так называемым «настоящим») живет подсознательное прошлое, которое может прорваться и оттеснить настоящее, подчинить его себе. В психике все три измерения времени сосуществуют, как сосуществуют представления, независимо от их объективной действительности. Представление само есть система несоизмеримых с объективной действительностью ощущений, ставших функциями, прошедших биоэмоциональную, надсознательную сферу психики, измененных там, получивших динамику и интенсивность, окраску и направление подсознательной жизни индивида. Отсюда активность, напряженность представлений, их власть над пассивным объективистическим наблюдением.

Субъективное, психоэмоциональное является частью всечеловеческой души, одним из проявлений всеобщих и надличных переживаний человечества. Интуиция есть метод общения единичной психики со всеобщей, минуя практические формы сознания, метод сверхчувственного восприятия индивидом эмоций и идей унанимистической психики. Панпсихизм становится на место пантеизма и мирового духа; иррациональное, непознаваемое остается коренным началом бытия; оно стоит, как верховная сила, за человеческим сознанием и делами. Религия психического, надлогического замещает религию небесного бога; эмоциональное, интуитивное восстанавливает свою магическую власть. В отличие от символизма, с его объективным идеализмом, верой в трансцендентальные, потусторонние силы, здесь иррациональное, сверхчувственное имманентно человеку, находится внутри него, а не над ним, не вне его. Оно возвышается над его разумом, но не над существом, ибо подлинная сущность человека и есть его эмоциональное, психическое, интуитивное бытие.

Это мышление в искусстве названо экспрессионизмом и сюрреализмом. Признавая индивидуальное надсознательное и его активность основой сознания и мышления, экспрессионизм отражает упадочность психики крупной буржуазии; в уклоне к иррационализму, агностицизму, мистике сходятся в их общем конце все идеалистические стили уходящего мира.

Единственным последовательно материалистическим, научным и действительно высшим мировоззрением человечества

явился диалектический материализм — мировоззрение революционного индустриального пролетариата — марксизм-ленинизм. Диалектический материализм также отрицает механистический материализм и эмпирическое естествознание, объективизм и индивидуализм, утверждает монополистический капитализм как высшую форму капитализма — переходную к социализму, по отношению к которому капитализм является только стадией анархической доистории человечества.

Считая движение материи основой мирового процесса, а время и пространство, протяженность и длительность — объективными свойствами этого движения, диалектико-материалистическое мышление уничтожает противоречие между непрерывным процессом и прерывностью систем. Каждая система имеет свои специфические закономерности, но образование одной системы есть разложение другой, реконструкция ее элементов, переключение и качественное изменение составлявших ее функций. Каждая система, являясь частью мировой системы, полна внутренних противоречий и вступает в противоречия с другими системами; ее функции, подчиненные организующим принципам, ведущим силам системы, на известной стадии движения разрушают ее и переключаются в другую, с новыми закономерностями и отношениями. Абсолютные пространство и время здесь заменяются конкретной протяженностью и длительностью реальных систем движения. Формы и силы пронизывают, пересекают друг друга, но на основе закономерностей, специфических для данной системы движения. В этом отличие и противоположность диалектического материализма от всех функционалистических мировоззрений.

Человеческое общество является частью природы физического и органического мира и включает их как свои элементы; но, как система, оно имеет закономерности, отличные от закономерностей физического и биологического мира. — Это закономерность его хозяйственной деятельности, общественного способа производства материальной жизни. Законы производственных отношений и классовой борьбы есть законы истории; каждый способ общественного производства, вырастая из предыдущего, разрушает его, создает свою особую систему со своими закономерностями, со своими противоречиями. История человечества есть часть истории вселенной, но имеет свои естественноисторические законы, знание которых позволяет научно направлять общественный процесс. И эти законы, это знание вскрывают безвыходные противоречия капитализма и необходимость революционного удаления капиталистических отношений для научной организации общества, утверждают социалистическую революцию.

Не технологическая мысль организует общественную жизнь, а технологическую мысль и всю культуру организует социалистическая мысль.

Не мировой дух и не мировая энергетика, «не бог, не царь и не герой» творят историю, а сами массы, рабочие, строители культуры. Впервые последовательно уничтожаются идеалистические, небесные, верхние непознаваемые силы, управляющие человеческим миром, а вместе с ним — всякая эсхатология с ее круговоротами, началами и концами бытия.

Объявляя борьбу всем идеалистическим и метафизическим мировоззрениям как идеологии эксплуататорских классов, диалектический материализм включает в себя все их положительные достижения, которые в их системе имеют изуродованный, однобоко раздутый характер, включает все прогрессивные элементы объективного познания мира. Диалектико-материалистическое познание включает всю диалектическую историю познания.

В искусстве этот способ мышления называется диалектическим, или социалистическим, реализмом.

Символизм (мистический идеализм)

Уже в барокко и романтизме капитализирующееся дворянство наметило мистико-идеалистическую линию в движении и становлении духа в материальном мире как подчиненную и частную. На переходе к монополистическому капитализму эта линия вытесняет рациональные и объективные элементы диалектического идеализма и создает религиозно-мистическое мировоззрение, в котором не дух воплощается в материю, а материя распадается в духе.

Функциональная связь явлений, переход материи в энергию и тел друг в друга, сама энергия становятся доказательством божественного духа, одушевляющего, направляющего материю. Наличие сверхэмпирического становится доказательством наличия сверхреального, потустороннего, которое и помещается в четвертом измерении. Чувственный опыт дает намеки, подобия, материализованные признаки текучего духа. Если классицизм дал теоретические категории видимости, а диалектический идеализм — их движение, переходы как прогресс, как становление, то символизм дает их распад, деграцию. Избегая законченности и определенности, он и переходы лишает направленности. Для такого понимания чувственного опыта, для сочетания сенсуализма с мистикой путь намечился уже в рококо.

Мир утонченной эротики, мир салонной сентиментальности рококо, теснимый деятельной революционной буржуазией, все более отходит к интимности и субъективизму. Самоценная, внеоб-

шествленная эротика ведет за собой толпу сумеречных биологических состояний, религиозную меланхолию и резиньяцию; эстетика хрупких настроений и трепетных форм превращается в эстетику намеков и символов. Празднично-сентиментальное, безыдейное рококо вырастает в сентиментально-меланхолическое мироощущение религиозного трепета, ожидания, предчувствий гибели и спасения — экстаза и отчаяния. Классицизм, деформированный в рококо, закатывается в символизме. Капитализм, который далеко не справился с дворянством, который в земледелии сросся с помещиком, избирает символизм религиозным орудием своего господства, хотя выдвигающее его дворянство отстаивает в нем свое место, свою роль против монополистической концентрации.

Именно здесь выступают с развернутыми теориями богословие, теософия, все религиозные таинства, не умершие, но отнесенные некогда в борьбе буржуазии с феодализмом. Религиозное сознание пытается включить все достижения науки в свою систему, но необходимой и основной опорой для них становится психопатология, ненормальные состояния психики. Обыденное дневное сознание заменяется индивидуальным, сумеречным. Совершается отход от сознательного к подсознательному, от ясного, связанного круга представлений — к подсознательному, неясному; этот отход имеет патологический характер с точки зрения социально-нормального, свойствен невротикам и встречается у здоровых людей на периферии их сознания — во сне, в бреде.

Это сознание с его мышлением, стремящимся подчинить социальное асоциальному, является социальным и сознательным возведением в абсолют одной периферической черточки психики. Эти периферические элементы сознания, этот отрыв от общественного сознания рассматривается как высшее духовное состояние. Заторможенные социальным сознанием биологические стимулы, практически бесполезные и даже вредные представления и их ассоциации, могут при болезненных состояниях психики одолеть контроль сознания и прорваться темным потоком. Самые тормозы действуют при среднем, выработанном практикой, возбуждении организма и срываются при выходе за границу этого среднего состояния. Экстаз и меланхолия, крайнее возбуждение и крайний упадок — два выхода за пределы нормального сознания в хаос слишком стремительных и напряженных ощущений или слишком замедленных и бессвязных. Наркоз и эротика, срывающие сознание в экстаз и последовательную меланхолию, уводящие от дневного практического ума, дают видения и ощущения, неизвестные сознательным состояниям, и являются прибежищем для тех, кто отрицают общественное бытие и его борьбу и таким образом утверждают мистическое миропонимание.

Круг классических общих представлений — идей, мировой дух диалектического идеализма с его движением — теряет у этой аристократии свою четкость и устремленность и превращается в неопределенный потусторонний мир неопределенного содержания. Чувственный мир теряет свою реальность, становится колеблющимся покрывалом потустороннего; сознание становится покровом сверхсознательного, вещи — подобием ирреального, намеками. Совершается редукция от идеального мира общеобязательных представлений к индивидуальным, прихотливым смутным образам подсознательного. Чувственный опыт обращен к грубой действительности, подсознательное — к потустороннему. Так утверждается гносеология подсознательного, которое само состоит из распадающихся и оттесненных представлений объективного мира. И из обломков изломанных и искаженных представлений они строят свое мироощущение, утрачивая чувство реальности. Потусторонний мир — не только высшая, но и единственная реальность, познание которой возможно путем интуиции, путем отрешения от логической и от чувственной связи вещей. Идеальный мир являл подобие аристократического сознания, потусторонний — область индивидуального подсознания; созерцание подсознания потребовало особо субъективной установки внимания: вместо чувственного созерцания родилось мистическое. Ясная вера редуцируется к инфантильному чувству беспомощной зависимости. Объективное созерцание заменяется субъективным — индивидуальным прозрением, стремлением прорваться в оккультное, непостижимое, оторваться от материального мира, полного непонятных угроз и страданий. Самоутверждение новым религиозным сознанием превращается в борьбу с разумом и с его носителями. Символизм утверждает примат поэтического интеллекта над логическим; интуиция, созерцание вечных идей получили характер мистических прозрений. Символизм развивает философию сверхсознательной, мистической связи вещей, магический идеализм представлений как средства познания и слияния с потусторонним: искусство и философия — средства мистического служения. Теургия, духовное жречество, становится единственным оправданием искусства и средством защиты религиозной реакции. Связь представлений по смутным ощущениям, по настроениям становится тайной связью вещей; вещи — только подобия, соответствия перекликающихся, отвечающих друг другу образов, как голоса подсознательного. Призрачная реальность и призрачная разумность обыденного мира подчинены бессознательному. Оно управляет человеческими поступками и действиями через предчувствия и сны. Подсознательное соприкасается с потусторонним и слышит его голоса.

В потустороннем объективировалось подсознательное, с его темными влечениями, предчувствиями и страхами. Как невропаты знают ощущение надвигающегося безумия, когда обычно сдерживаемые сознанием подсознательные представления стихийно прорываются и затопляют сознание, — так символисты знают жуткое чувство хаоса, которое мерцает через тонкий покров бытия и грозит прорвать и затопить реальную жизнь. Страшный суд, который грозил разрушить мир, феодальный бог, стал страшной катастрофой стихий, уснувших бурь, шевелящегося хаоса. Бог стал разлитой изначальной стихией, суд которого и расправа с материальным миром неизбежны. Время и пространство подчинены потустороннему и перестанут существовать с мировой катастрофой. Вещи реального мира — уже не воплощенные идеи, но таинственные знаки, символы, не имеющие реального бытия. Все преходящее есть лишь подобие, и мир вещей — подобие подсознательных ощущений. В вещи важно не ее чувственное значение, ведущее к практическому действию или логической мысли, но те ощущения, которые возникают в связи с ней, те сверхсознательные смыслы, которые открываются душе, не подавленной обыденным сознанием. Это как бы верхние обертоны смысла и значения, которые окружают каждую вещь в сознании всякого, дополнительные смыслы, которые с мгновенными переживаниями и случайными настроениями связаны необычными сочетаниями, значение которых игнорируется практическим сознанием, но может всплыть во сне или в бреду.

И сон, и бред, видения, галлюцинации — состояния души, которые стремится фиксировать символизм. Фантазмагорические видения, возбужденные наркозом, гашишем и опиумом, считаются более высокими, чем образы яви, из которой нельзя вытравить моменты повседневного. Это одновременный кризис предметного мира и кризис сознания, превращение действительности в цепь символов и сознания — в цепь ощущений. Расценивая логический разум как низший вид деятельности, они боятся толпы, машины и индустриальной культуры. Мир распадающихся представлений, лишенных практического смысла, близких к культовым символам, — кругозор феодальной аристократии в мировых городах. Отсюда их ощущение кризиса культуры, гибели мира, конца и эсхатологические ожидания, магия слов, магия влечений и представлений и феодальная вера в иконы, амулеты, наговоры.

Сумерки дня, когда тают образы предметов и превращаются в загадочные и неведомые существа; сумерки сознания, когда уходит логика и в причудливых сплетениях текут ощущения, — ночное мысли и мира — излюбленные темы символистов. Созерцание сумеречного мира и души легко погружает в фантастику снов и жутких видений. Здесь мучительные попытки сконструировать

из беспредметных форм иной мир, создать формы и связи, стоящие на грани дневного и явного. Функционализм индустриальной культуры, всеобщая связь явлений, относительность каждого в зависимости от положения в системе оказываются поддержкой зыбких, текучих подсознательных ощущений. Мир для них тоже система функций, где нет независимых рядов, но это мир тающих призраков, ирреальных видений, которые переливаются друг в друга, звуковые, зрительные, обонятельные, эротические, религиозные — колеблемые подсознательной жизнью тела. Пространство, имеющее опорой зрение и осязание, теряет свою предметность, превращается во временной поток внутренних ощущений, в котором всего менее чувственного и материального, устойчивого и общедоступного. Пространство — форма внешнего, чувственного созерцания, пространство — арена практической деятельности, время — форма внутреннего, сверхчувственного созерцания. Но и время лишено движения. Обычная связь ощущений зрения с осязанием, цвета с вещественной формой — распадаются, и возникают связи слуха со зрением (фиолетовый звук), зрения с обонянием (синий аромат), слуха с осязанием. Материальность и реальность, лежащие в крепкой связи рядов ощущений, разрушены образованием необычных сочетаний. Внутренние ощущения, идущие от биологических стимулов, в своей неопределенности выше внешних ощущений, получающихся через органы чувств. Любовь в смутных, мистических влечениях, в томлениях, предчувствиях ценится выше, чем чувственное созерцание и физическое обладание, имеющие позитивный характер. Мистицизм и сексуальность оттого так близки, что раздражения и возбуждения, идущие от пола, имеют наибольшую силу и более независимы от социального опыта, более коренятся в подсознательном. Мистический эротизм, отношение к любви как к сверхчувственным переживаниям — результат отрыва от общечеловечности, утверждение реакции. Сверхчувственное любовное томление переходит в религиозное переживание, в магические грезы о неосуществимых больных желаниях.

Из искусств ценнее те, которые имеют беспредметное бытие, кажутся чисто духовными и временными. Музыка и поэзия выше живописи и скульптуры; временные искусства — выше пространственных. Музыка открывает иррациональным путем сокровенную сущность мира.

«Быть может, в музыке душа становится всего ближе к великой цели, к которой она стремится, когда она находится под влиянием поэтического чувства, к созданию высшей красоты» (Э. По, *Поэтические принципы*, т. III, стр. 174)⁵⁴.

Живопись должна одолеть свою зрительную статику, чтобы дать выражение этого стиля. Красота от пластической идеи перемещается на стремление к ней. Красота во внутреннем чувстве, в переживании, возвышающем душу к вечному. Красота на земле возможна как предчувствие, предощущение. Искусство должно давать это предчувствие, должно устремлять к высшей красоте, уводить от земного.

«Наслаждение искусством есть акт мистического постижения красоты. Чем интенсивнее это устремление и это предчувствие красоты, тем больше непримиримой, нетерпеливой скорби, потому что неспособны захватить теперь сполна, здесь, на земле, раз навсегда те божественные и блаженно-иступленные радости, из которых через поэму или через музыку мы достигаем лишь коротких и неясных проблесков» (Т а м же).

Искусство должно увлекать душу, должно быть ритмическим созданием красоты. Символизм создал искусство беспредметного движения, возникающих и распадающихся форм.

Признаки стиля

Имматериализм. — Искусство избегает предметного и чувственного. Самый материал произведения формируется как сверхчувственное выражение, лишённое телесного и пространственного бытия.

Мистицизм. — Искусство подсознательного, искусство сумерек, снов, видений, искусство распадающихся и возникающих элементов представления с необычными тяготениями и стремлениями.

Символика. — Искусство намеков, ведущих в расплывчатые и изменчивые смысловые планы; искусство необычных сочетаний обычных элементов выражения для передачи внесознательных состояний.

Противоречием символизма является его стремление говорить о внесознательном общественно-значимой сознательной речью. Последовательный символизм отрицает сам себя. «Величайшие поэты остались немые и молчаливы» (П о), так как «мысль изреченная есть ложь» (Т ю т ч е в). Но именно в этом противоречии они вскрывают черточку, грань психики, находят выражения для иррационального; утверждая ее как единственное содержание психики, они становятся идеологами феодальной религиозности, делают искусство священнодействием и молитвой. Но противоречие сознательного художественного мастерства и подсознательной тематики могло вести к подчинению подсознательного интеллекту, т. е. привести к экспрессионизму.

Конкретный, вещественный смысл и ясная звучность классической литературы вытекали из отношения к слову как акустическому знаку совершенных пластических представлений. Вершинная ясность, образ целиком, идеальная конструкция фразы классической литературы — облачают индивидуальные переживания в столь общезначимые формы, что, казалось, она говорит об общем, а не личном авторском наблюдении и переживании. В барокко и романтизме литература получила патетику и философскую мысль. В рококо четкая ясность классицизма распадается на прихотливые акустико-семантические узоры. Символизм придает этой галантной безыдейной литературе философский идеологический характер, превращает капризные недомолвки и недоговоренности в сознательный прием, в выражение мировоззрения, противоположного всякому рационалистическому, логическому сознанию, в выражение хрупкого, трепетного внутреннего мира, омраченного страхами и неведомыми угрозами.

Символизм углубляет распад смысла, звучности и конструкции фраз. Полновесный смысл слов вместе с распадом общих представлений превращается в недоговоренность, в расплывчатые намеки. Божественная ясность пластических образов бесследно утрачивается. Слова религиозных служений, неопределенных смыслов заполняют словарь: невыразимое, несказанное, неизреченное, чудесное, волшебное, смутное, призрачное, облачное. Ясная конструкция представлений, состоящих из одних пространственных или временных образов, разделенность их по органам чувств уступают место словесным смещениям, невозможным комбинациям ощущений. Эпитеты временного приставляются к пространственному образу: синий час, голубой голос, фиолетовые скрипки. Образ — не цель, а исходный пункт, опорный момент для возникающих настроений. Тающие, колеблющиеся образы, образы *in statu nascendi*, возникающие или могущие возникнуть, дают преобладание настроению над представлением. Образы природы в ее неясных, расплывающихся формах, в отблесках и отзвуках, образы ирреальных женщины и любви рожают тон печали и грусти, свойственный этим произведениям.

Подобно тому как вещь стала символом, так и слово стало знаком символа, дематериализовалось. Метафора в классической литературе, стремившаяся к большей наглядности, державшаяся одного смыслового плана, у символистов служит средством дематериализации смысла, смещения обычного смыслового плана. Это не только развернутая в целое произведение метафора, дающая ему два плана смысла — непосредственный и переносный

(Гейне — Лермонтов — *На севере диком...*, Бодлер — *Альбатрос*), но и метафора, совершенно разрушающая прямой смысл необычным сочетанием: «белые павлины тоски», «застекленность голубой печали». Слово у символистов — не замкнутый локальный, смысловой знак, а функциональный; в зависимости от словесного ряда оно может получать бесконечные смыслы. Но этот функционализм служит таким субъективным смысловым оттенкам, которые в общественном языке не имеют места.

Этот функционализм символов создает цельность, непрерывность произведения, хотя оно строится из маленьких словесных тем. Импрессионистический способ сочетания словесных мазков применяется не ради достижения чувственного впечатления, но ради новых сверхчувственных смыслов, возникающих из таких разрозненных намеков.

В акустике совершается такой же распад. Чувственная звучность становится элементом сверхчувственного выражения. Звуки речи получают градации цветовых тонов, и их сочетания должны дать обертоны смысла, неизвестные обыденному сознанию. Инструментовка получает смысл мистической выразительности и особенную изоциренность. Строгий метр распадается и сменяется прихотливыми расплывчатыми ритмами. Создается свободный стих с изменчивым чередованием ударений и долгот. Рифма становится только глухим отзвуком, ограниченным часто одной опорной гласной. Крупная поэтическая форма классической литературы, стержень которой составлял идеальный сказ о делах и людях, распадается на ряд лирических моментов, и лирические моменты — на тающие беспредметные настроения. Неопределенные движения, настроения оттесняют статические в своей определенности чувства. Проза, отбросив идеальный синтаксический строй классической литературы, не приблизилась, но еще дальше ушла от разговорной речи. Символисты мечтают

«о чуде поэтической прозы, музыкальной, без размера, и рифмы достаточно гибкой и послушной, чтобы примениться к лирическим порывам души, к извивам мечты, к содроганиям совести» (Бодлер)⁵⁵

и пишут языком,

«более сложным и облуманным, полным самых разнообразных оттенков и изысканных словосочетаний, расширившим до возможных пределов свои границы, почерпнувшим свои сокровища во всех словарях, местных и технических, берущим краски у всех палитр, звуки — у всех инструментов, умеющим приспособлять мысль к вещам, всего труднее поддающимся выражению, форму — к очертаниям, наиболее смутным и неулови-

мым, — языком, способным передать самые тонкие признания страсти и невроза, галлюцинации и безумия» (Б о д л е р).

Границы между поэзией и прозой у символистов стираются, проза подчиняется стихотворной речи. Пишутся стихотворения в прозе, поэмы в прозе, мало отличающиеся от стихов своей музыкальностью, своими тающими образами, своей ирреальностью. Их сюжеты — мистические сказки, сны — сразу уводят из реальной действительности. Средством такого перелома и увода от действительности часто служат герои — наркоманы, безумцы, трактуемые как незаурядные духовидцы, гении. Дикие грезы, безумные идеи, экстаз и меланхолия самоуглубленного духа, бред и откровение, повышенная чувствительность, власть предчувствий — составляют мотивировку психопатологических тем. Это привлечение психопатологической мотивировки говорит о движении к экспрессионизму. Смещение планов действительности, пересечение одного сознания другим, реальности как осколки сознания, охватываемого сверхсознательным, потусторонним, — могут идти от теософии и религиозной мистики. Здесь церковно-феодалное начало символизма перевешивает психопатологическое.

Блок

В аграрной России развитие капитализма шло не путем революционного удаления буржуазией дворянства, а путем приспособления, подчинения господству дворянства. Преследуя свои аристократические военно-земледельческие интересы, дворянство блокируется с буржуазией для борьбы с пролетариатом. Отсюда огромная роль дворянства в эпоху промышленного и финансового капитализма и интенсивная роль религиозно-мистической идеологии как орудия феодальной реакции. Мистическая линия, наметившаяся еще у Тютчева в эпоху промышленного переворота, получает завершение в 900-х годах.

В русской литературе последовательно символистическую поэзию дал Блок. Его темы — предчувствия, сверхсознательное и сверхреальное в чувственном мире, стремление одолеть позитивную реальность и подняться по намекам и отблескам к иному бытию. Темы классической поэзии: любовь, природа, философское раздумье — все у него имеются, но получили беспредметный, сверхчувственный характер душевных прозрений. Двухпланность мира и победа сверхчувственного плана, внутренних созерцаний над внешним, даются переломами реалистической темы в сновидческую:

По вечерам, над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух
(Реалистический план)

И в каждый вечер в час назначенный
(Иль это только снится мне)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне
(Переход к мистическому плану)

И перья страуса, склоненные,
В моем качаются мозгу,
И очи синие, бездонные
Цветут на дальнем берегу.
(Победа мистического плана)

Но чаще иной план дается без всякого реалистического плана. Мотивировка ограничивается короткими репликами: «иль это только снится мне»; «никогда не забуду: он был или не был — этот вечер», «что было? ни сон, ни явь», «звучат призывы за туманом, словно отклики прежних миров». Усиленно применяется весь символический словарь: тень, призрак, видение, отзвук, отблеск. Сюда относятся множество сумеречных тем, ноктюрнов, полных предчувствий и тревог:

Сумерки, сумерки вешние,
Хладные волны у ног,
В сердце надежды нездешние,
Волны бегут на песок...

Или:

Снова ближе вечерние тени,
Ясный день догорает вдали,
Снова сонмы нездешних видений
Колыхнулись, плывут, подошли...

Или:

Сумрак дня несет печаль.
Тусклых улиц очерк сонный.
Город смутно озаренный,
Смотрит в розовую даль.

Часто Блок опирается на готовую религиозную символику, несущую сверхреальные смыслы; темы дробятся, и в сцеплении господствует и ведет остальные мистическая. Эти стихи говорят о религиозном служении, молитве инока Мадонне в храме, в келье, в монастыре. Здесь культовая символика, превращающая девушку в Мадонну (Прекрасную даму), земную невесту — в небесную, любовь — в служение, любовное желание — в молитву:

Покраснели и гаснут ступени,
Ты сказала сама: «Приду».
У входа в сумрак молений
Я открыл мое сердце и жду.

Реальная тема обещанного свидания (первых двух строк) превращается в мистическое ожидание откровения. Сюда же относятся такие стихи, как *Предчувствую тебя*, которые могут быть поняты вначале как реалистические, но — при слиянии с темой: «Весь горизонт в огне, и близко появленье» — превращаются в мистические. Это сопоставление тем, при котором одна смещает смысл другой и вместе они образуют ирреальную тему, является основным приемом символистов, функционального применения тематических рядов.

Ты в поля отошла без возврата,
Да святится имя твое,
Снова красные копыя заката
Протянули ко мне острие.

Первые две строки — определенно религиозная тема; третья и четвертая — тема заката, полного угрозы; вместе с первыми двумя они теряют конкретность, превращаются в план души, и все четыре строки — мистическая тоска об ушедшей. Это сцепление дробных тем — уже прием импрессионистический, и символизм Блока является образцом импрессионистического символизма, где сочетание словесных мазков — не самоцель, не колористическая игра, а средство создания глубины, предчувствий, прозрений. Это импрессионизм субъективных, внутренних ощущений, а не внешних — объективных. Отсюда огромная смысловая насыщенность и содержательность символизма Блока по сравнению с импрессионизмом Бальмонта.

Не только природу и любовь, которые легко превращаются в план души, но и город, улицу, толпу рабочих он превращает в символы, намеки, обрывки потустороннего. Город в озарении закатов, пожаров, вечности: «Вечность бросила в город оловя-

ный закат»; «Город в красные пределы мертвый лик свой обратил»; «Люди на улицах, как тени».

Улица, улица
Тени беззвучно спешащих
Тело продать
И забвенью купить
И опять погрузиться
В сонное озеро города — зимнего холода.

Реальные мысли и вещи тают в этих необычайных сцеплениях, но за туманной смысловой сферой возникают иные планы смысла, просвечивают иные связи дел и слов, чем в практике. Сцепление слов идет по боковым обертоновым смыслам, и отсюда скачки тем, как во сне, по случайным признакам:

Вон, точно карты, полукругом
Расходятся огни.
Гадай, дитя, по картам ночи,
Где твой маяк.

Побочное сравнение (карты) становится носителем темы, покидает тему города. Если сюда присоединить вставки и перемещения слов, возникающих от требований стихосложения, получатся те разрывы и скачки тем, которые часто логически непонятны. Ритмы Блока имеют притушенную мелодическую интонацию, не поддающуюся декламационной скандировке; в стихе Блока квадратный метр нарушается замедлениями, опущениями стоп, паузами.

Иду — и все мимолетно,
Вечереет и газ зажгли,
Музыка ведет бесповоротно,
Куда глаза глядят мои.

Неровная длина строк поддерживает изменчивую текучесть ритма. Таким же образом Блок избегает резкой четкости рифмы, применяя неточную или неполную (алыми — вокзалами; вид — закрыт; винт — гремит). Основа инструментовки — гласные, сонорные, носовые мягкие и согласные. Все подчинено камерности, интимности, субъективизму.

Но и для того чтобы отдаваться мистическим грезам, нужно жить, есть, пить, занимать место в общественном разделении труда. Отсюда столкновение двух планов, необходимой логической

ориентации в этом изменном, материальном мире, с мистической ориентацией в небесном — потустороннем; отсюда пародия над символистами, ирония над собой, своей бессильной раздвоенностью, над мистическими символами, застывающими, цепенеющими в манекены повседневности; земные мистики — балаганские актеры перед лицом небесных мистерий (*Балаганчик*). Комедия у символистов неотрывна от потустороннего, не выходит за пределы интимной камерной лирики и является издевкой над попытками воплотить в будничном небесное.

Все примеры импрессионистического символизма ярко выступают в *Двенадцати*. Революция, улицы, люди — все окутано вечером или тенью, где утрачена определенность контура:

Черный вечер, белый снег.
На ногах не стоит человек.

Темы мозаичны, обрывочны; намечающиеся реалистические линии смещают одна другую, образуя мелькания разбушевавшейся стихии. Обрывки разговоров, лозунгов, песен кладутся как красочные мазки по сходству и по контрасту и вибрируют рядом:

И у нас было собрание
Вот в этом здании...
Обсудили...
Постановили...
На время десять, на ночь двадцать пять
И меньше ни с кого не брать.
Пойдем спать.

Или:

Уж я ножичком полосну, полосну,
Упокой душу рабы твоея.

Или:

Мы на горе всем буржуйам
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови,
Господи благослови.

Сюда же:

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста.

Только любовь Ваньки и Катьки вырастает в законченный эпизод и выдвигается в центральную тему. И двенадцать анархических красногвардейцев, сумбуром слов и действий мелькающие в метели, — только отзвуки стихийных голосов надмирной революции, и за вьюгой встает Христос.

«Ценность этих исканий [символистических] состоит в том, что они-то и обнаруживают с очевидностью объективность и реальность “тех миров”; здесь утверждается положительно, что все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходившие, вовсе не суть “наши представления”, т. е. что “теза” и “антитеза” имеют далеко не одно личное значение. Так, например, в период этих исканий оценивается по существу русская революция, т. е. она перестает восприниматься как полуреальность, и все ее исторические, экономические и тому подобные частичные причины получают свою высшую санкцию; в противовес суждениям вульгарной критики о том, будто “нас захватила революция”, мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, т. е. тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой» (Блок, *О символизме*, стр. 18—19. Изд. Алконост, 1921)⁵⁶.

Полное отсутствие рационалистических моментов, неизменные религиозные темы подсознания и сознания как сцепление текущих представлений — все это делает Блока последовательным символистом. Но импрессионистическая разорванность и нервная подвижность его лирики, наконец, темы улицы, города — нам говорят, что символистическая поэзия Блока имеет своим фоном империалистический город. От идиллических, религиозных стихов к болезненной лирике, в которой религиозное сознание мучительно пытается охватить, осмыслить непонятный враждебный мир и, не будучи в состоянии достигнуть этого, остается за гранью общественного сознания — таков тематический путь Блока, могикана религиозного мышления.

Андрей Белый

Если лирическая поэзия символистов дает отдельные мистические настроения и мгновенные прозрения души, отрывы от обычных категорий сознания и вещей, то символистическая проза стре-

мится дать систему этого мировоззрения, ряд моментов, связанных единым мистическим планом; однако самая разорванность мистического ощущения, его вспыхивающий и гаснущий у границ сознания неустойчивый характер исключают длительность единого плана и самодовлеющую крупную форму и требуют переменчивой борьбы двух планов — реального и ирреального — или же философской цементировки частей. Такую прозу дает Белый.

Он стремится подчинить слову мистические состояния и дать их сквозь форму повседневных явлений и слов. Так построены его симфонии, переходная форма от стихов к прозе. Здесь нет развертывающихся, связанных причинно-следственной зависимостью, тем.

Словесная ткань распадается на ритмико-синтаксические фразы, длинные и короткие, как строчки свободного стиха; фразы соединяются в строки, не имеющие замкнутого, самостоятельного смысла и формы. Связь строк и строф устанавливается через повторение одних и тех же тем, фраз, частей фраз, отзвуков тем в различных строфах. Даже наиболее устойчивые темы пронизываются этими лейтфразами и отзвуками и получают характер мерцающих силуэтов.

Первая симфония «Северная» — полная мифологических образов: гигантов, кентавров, козлоногих существ, лебедей печали, с королем, королевой и башней на фоне лесов и импрессионистических пейзажей, — сказочная фантастика, где мифические образы должны дать сверхчувственную жизнь природы. Ритмические фразы, повторы тем как репризы дают прозе музыкальную текучесть.

Третья симфония «Возврат» — резко двухпланна, и связь двух планов дана в аналогии их образов. Дореальное бытие: ребенок на берегу моря с другом-крабом, со стариком-хранителем, преследуемый змеей и ветром-колпачником.

Реальное бытие: магистр химии Хандриков — ребенок, доцент Ценх — ветер; краб — физик; змея — поезд; старик — психиатр Орлов. Фразы и темы ирреального плана первой части появляются во второй реально, утверждая связь и подобие планов.

В ирреальном плане:

«Краб был огромен и толст... Сидел перед ним раскорячившись».

В реальном плане:

«Перед Хандриковым сидел распаренный толстяк, еще молодой, и поглядывал на Хандрикова рачьими глазами. Он сидел раскорячившись. Походил на огромного краба».

Царь-ветер имеет войлочный колпак, задорную бородку, кровавые уста — и Ценх в реальном плане имеет кровавые уста, волчью бородку, барашковую шапку, торчащую колпаком. Просвечивание реального плана в ирреальном усиливается воспоминаниями Хандрикова о смутных видениях былого. Возврат в потустороннее совершается через утрату сознания, сумасшествие и смерть.

В последовательно импрессионалистически-символистическом стиле выдержаны *вторая* — «Драматическая» и *четвертая симфония* — «Кубок метелей». Их темы — надреальная вечность в обыденных явлениях города. Город — в тысячах обрывков недосказанных тем. Здесь улицы и бульвары, присутственные места, философы, богословы, демократы и любовь. И над всеми ими повторяющийся лейтмотив вечности: бездонный свод голубой, полный музыкальной скуки.

Этот лейтмотив или пронизывает, или замыкает сложное сцепление дробных тем и просвечивает сквозь хаос пятен иным планом бытия,

«подстилающим, так сказать, фон обыденной жизни и по существу невоплотимым в образах».

Контрастирующие темы, намечающие сатирическую линию, теряются в этом глубинном плане, становясь символом мировой чепухи.

«1. Дома гора-горой топорщились и чванились, словно откормленные свиньи.

2. Робкому пешеходу они то подмигивали бесчисленными окнами, то подставляли ему в знак презрения свою глухую стену, то насмеялись над заветными мыслями его, выпуская столбы дыма.

3. В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мошному дворику.

4. Были на дворики две серые церкви.

5. Талантливый художник на большом полотне изобразил «чудо», а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш.

6. И все это знали, и все это скрывали, боясь обратить глаза свои к скуке.

7. А она стояла у каждого за плечами невидимым туманным очертанием.

8. Хотя поливальщики утешали всех и каждого, разводя грязь, а на бульваре дети катали обручи.

9. Хотя смеялся всем в глаза свод голубой, свод серо-синий, свод небесный и страшный, с солнцем-глазом посреди.

10. Оттуда неслись унылые и суровые песни Вечности великой. Вечности царящей.

11. И эти песни были как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва оканчивались, как уже начинались.

12. Едва успокаивали, — и уже раздражали.

13. Вечно те же и те же без начала и конца».

Отдельные темы модулируют из реального плана в символистический. Сумасшедший меланхолик, прозревающий вечность; родственница философа в черном:

«уже она привыкла к печали; мелочи и важные события вызывали в ней одинаковые чувства»,

и в другой строфе:

«сама вечность в образе черной гостьи разгуливала вдоль одиноких комнат, садилась на пустые кресла, поправляя портреты в чехлах по-вечному, по-родственному».

Эти переходы тем по периферии смысла, по обортонам семантическим и фонетическим, являются существенным средством модуляции и передвижения тем. Сначала кучер «как бы второй Ницше», и далее: «Ницше тронул поводья»; или: «демократ увидел свою сказку», и далее: «в экипаже сидела сказка». Кажущийся политематизм Белого является результатом импрессионистической раздробленности реалистических тем, пронизанных повторяющейся темой ирреальности.

Еще более импрессионистические приемы подчинены символистическому заданию в *четвертой симфонии*. Вместо вечности — здесь метель, пурговые вихри, сквозь которые

«казались прохожие бледными и странными».

И метель — религиозный символ потусторонних голосов:

«И слово ветра становилось пурговой плотью»

(и слово стало плотью). Ее основная тема — любовь реальная, переходящая в религиозную, символ которой — метель, золото, небо и ветер, и основные согласные этих слов инструментируют темы любви и женщины. Инструментовка и ритмика здесь — больше, чем в других симфониях, носительницы сверхзначимых смыслов:

Качалось волос ее зарево-золото, ароматно тонула, тонула в незабудковом платье как небо, в белопенной пурге кисейных кремовых кружев, будто в нежной, снежной пыли.

И женщина с «визгом шелков», с «пургой кружев» и «платьев, взметаемых вихрем», — воплощенное слово метели и религиозной любви, которая беспомощным призраком мечется в реальном мире.

Философ, поэт и романист, Белый в своих романах опирается на мистическую философию, оккультизм, теософию, антропософию — философию, лишенную понятий и оперирующую религиозными символами; здесь целые главы — изложение мистических доктрин, описания мистических видений. Словесный материал представляет сложные звуковые узоры, сквозь которые, утрачивая реальность, мерцает реалистическая сюжетная схема.

В *Петербурге* — два плана: планиметрические проспекты и хаотические острова, грозящие бескрайними туманами сорвать геометрическую упорядоченность проспектов. Проспекты — только кажущаяся реальность, мозговой феномен, мираж; улицы — текущие, силуэтные тени; острова — стихия, от которой не укрыться. Революционное движение и государственный аппарат превращаются в ирреальные явления. Темы враждебных островов и проспектов переплетаются, вычерчивая туманного революционера-Дудкина и геометрического сенатора Аbbleухова. Эти встречи автор прорезывает лейтмотивом:

«О, русские люди, русские люди! Толпы зыбких теней не пускайте с островов; вкрадчиво тени те проникают в телесное обиталище ваше, проникают отсюда они в закоулки души: вы становитесь тенями клубообразнолетящих туманов: те туманы летят искони из-за края земного».

Соединительную линию образует сын сенатора, переходный от Дудкина к Аbbleухову-отцу, синтез монголического анархизма и арийского логизма, с двойственным лицом Аполлона и уroda. Красное домино на нем, пугающий революционный призрак, — только прихотливая маска. Сенатор, сын и Дудкин — «концертное трио, где Россия — партер», — более воплощенные потусторонние силы, чем личности. Разговоры и рассуждения, видения и сновидения — не психологические явления, как у Достоевского, но сверхличные планы мистической философии. Революционный Октябрь предопределяется космическим Октябрем надмирных туманов, чувственное, земное — небесным.

«Дни стояли туманные, странные: по России, на севере, проходил мерзлой поступью ядовитый Октябрь; а на юге развесил он свои гнилые

туманы. Ядовитый Октябрь обдувал золотой лесной шепот, и покорно ложился на землю шелестящий осенний багрец, чтобы виться и гнаться у ног прохожего пешехода и шушукать, сплетая из листьев желто-красные россыпи слов...

Дни стояли туманные, странные, ледяной ураган уже приближался клоками туч оловянных и синих, но все время верили в весну: о весне писали газеты, о весне рассуждали чиновники четвертого класса; на весну указывал один тогда популярный министр; ароматом прямо-таки первомайских фиалок задышали изливания одной петербургской курсистки. Пахари давно перестали скрести трухлявые земли; побросали пахари бороны, сохи; собирались под избами пахари в свои убогие кучечки для совместного обсуждения газетных известий; толковали и спорили, чтоб дружной гурьбой вдруг кинуться к барскому дому с колонками, отразившемуся в волжских, камских и даже днепровских струях; но все долгие ночи над Россией сияли кровавые зарева деревенских пожаров, разрешаясь днем в черноту столбов дымовых...

Таковы были дни, ночи, — выходил ли ты по ночам, забирался ли в глухие подгородние пустыри, чтобы слышать неотвязную, злую ноту на «у», — у, у, у, у, — у. у. у. у. — у. у. у. у. — так звучало в пространстве; был ли то звук? если то был и звук, он был несомненно иного какого-то мира; достигал этот звук редкой силы и ясности: у. у. у. у. — у. у. у. у. — у. у. у. у. — у. у. у.».

Главы передергивают одна другую; реалистические темы срываются в оккультические отступления. Революция как давно ожидаемый, назревший кризис скованных геометрией и разумом культуры и сознания дает выход извечному хаосу восточноазиатской стихии. Революционная масса уносится протестующей стихией помимо воли и сознания:

«Не совсем было ясно, кто за кем шел: прыгала ли перед протестантом дубина, или он сам шагал за дубиною; но всего вероятнее, что сама собой поскакала дубина от Невского, Пушкинской, Выборгской стороны, даже от Измайловской роты; протестант за ней влекся; и он задышался, он едва попевал».

Вместе с тающими смысловыми темами идут звуковые узоры — «дымовые столбы» — из распадающихся и новых сцеплений фонем:

«Протекала пара за парой; протекали тройки, четверки, от каждой под небо вздымался дымовой столб разговора, переплетаясь, сливаясь с дымовым, смежно бегущим столбом; пересекая столбы разговоров, незнакомец ловил их отрывки; из отрывков тех составлялись и фразы и предложения.

Заплеталась невская сплетня.

«Вы знаете», — пронеслось где-то справа и погасло в набегающем грохоте.

И потом вынырнуло опять:

«Собираются...»

«Что?»

«Бросить...»

Зашушукало сзади.

Незнакомец с черными усиками, обернувшись, увидел: котелок, трость, пальто; уши, усы, нос...

«В кого же?»

«Кого, кого,» — перешукнулось сзади; и вот темная пара сказала:

«Абл...»

И, сказавши, пара прошла.

«Аблеухова...»

«В Аблеухова...»

Но пара dokonчила где-то там...

«Абл . . . ей-ка меня кк . . . исла . . . тою . . . попробуй.

И пара икала.

Но незнакомец стоял, потрясенный всем слышанным».

Или:

«В голове же сынка бешено завертелись двусмысленные слова:

«Перцепция...

«Апперцепция.

«Перец — не перец, а термин, терминология...

«Логия, логика...

И вдруг выкрутилось:

«Логика Когена...

Николай Аполлонович, радуясь, что нашел выход к слову, улыбаясь выпалил

« — Вот я прочел в *Theorie der Erfahrung* Когена...»

Это словотворчество по звуковым сцеплениям резко отличается от словотворчества чисто семантического, определенно смыслового (Хлебникова); это — поиски обертонов надсознательной звуковой связи слов; созидание вибрирующей атмосферы расходящихся фонетических волн в речевом сознании является одним из существеннейших приемов литературного мастерства Белого. И эти нагромождающиеся круги слов обертоновых инструментов имеют не произносительный, но акустический характер при особом внелогическом значении звука — мистический смысл.

Под влиянием революции откровенные теософские и оккультские рассуждения Белого исчезли, но нерушимыми остались

основные принципы стиля мистического функционализма. Такова его *Москва*. Столкновение ясного организованного ума и темной звериной стихии дано как столкновение математика Коробкина и авантюриста Мандро. Имена, деформируясь, переключаются в космические планы:

«Коробкин вознесся распластанный космосом. Сиял в отстоянии тысячи солнечных лет».

Коробкин — Каппа, т. е. планета Каппа, и отсюда:

«Сегодня коробка, а завтра Каппа какая-нибудь»,

потому что рациональная ясность движения одолевается косностью тела и Каппа может быть не небесным пространством, а Каппападокией. И именно он, носитель космического сознания, света, погибнет в космической невнятице, мраке, высокий интеллект погибнет от дикарской уродливой воли. Уже в начале романа, в сне Коробкина, его стройный мир математических вычислений рушится от Грибикова, распадается на атомы пыли, секущие пространство. За реальным планом, данным сатирически, все настойчивее проглядывает надмирная борьба извечных начал, и суетливое сплетение земной сутолоки получает роковой смысл. Коробкин становится Христом; его чествование превращается в бичевание:

«... “скакание” Каппы-Коробкина в сопровождении больно его наделявших пинками и даже щипками, оравших и вспотевших людей походило на бред в стиле Брегея, нарисовавшего скорей бичевание, чем прославление в мистерии “Страсти Коробкина”; припоминалось с такой неуместной подробностью, как он был бит надзирателем: в ухо и в рыло; хотелось расплакаться».

Поездка его с дачи домой дается как шествие на Голгофу.

«С кряхтом облекся в крылатку; перчатки натягивал, стал чернолапым, взял зонт, котелок свой проломленный; через плечо, точно крест, он надел саквояж... Шел уничтожить бумаги, смертельно скорбя; у калитки почувствовал, что — на черте роковой он колеблется духом; жены при нем не было; не было сына. Они его бросили. А ученик, им любимый, Бермечко, отсутствовал, посланный в Лейпциг учиться».

Сцена давки на станционной платформе превращается в евангельскую сцену, в которой народ требует освобождения Вараввы

и распятия Христа. Из сумятицы звуков выделяется: Варвар, Варварка, пни, распни.

«Рвали и — тыкались под нос блестящими бляхами:

— Да отпустите его!

Дед Мордан отбивал.

.....

Не его, но Варр ...

Варвар...

Распни!

Так слагалось из криков.

.....

Кричали ж:

— Вали ...

— Далеко!..

— На Варварку!..

Раз... два!..

— Пни его...

Покрывало все:

— Барин, — со мной!..

— Со мной!..

— Барин...

— Бар... бар...

Варварка...

Извозчики!»

.....

И скорбь Гефсиманского сада и обреченность Христа сбивают реалистический план с темой об ученом математике, таящем свое мировое открытие внутриатомной энергии от спекулянтов и шпионов и погибающего от Мандро.

Мандро: Ман — человек, Дро — дыра, Мандро — головорукый — спрут. Мандро —

«дно океана, где спруты, где змеи, где гиблые материки поднимаются: свергнуть Европу в потопы, волной океанской залить города. Атлантида из-за него, спрутища, темной подводной стихии погибла, и погибнет Москва и Европа».

Но Мандро — капитализм, темная сила, которая рушит Париж, Берлин, Лондон и рассыпает Морданы — идола с острова Пасхи и Мандры всего мира. Темные космические силы смешиваются с капиталистическими: «пауки — пауков поедят...»

«Спрут — грозная фантазмагория: имажинация близящейся социальной катастрофы».

«Доннер в Мандро стал — дырою; а дом на Петровке в четырнадцатом году отразил состоянье Европы; да, да: в самом центре Москвы, — Москвы не было; были — Париж, Берлин, Лондон; и — даже: уже был Нью-Йорк; и под всеми под ними — поднятие лавовых щупалец, с центра подземного к периферии: к московской Петровке».

Авантюрный, детективный сюжет, погоня за открытием, превращаются в мистическое столкновение светлых и темных мировых сил, выражением которых являются и Коробкин, и Мандро, и капитализм, и социалистические идеи, излагаемые Киерко. Вокруг вещей слоятся атмосферы сходства, соответствий; образы, деформируясь, искажаясь, текут расплывчатым бесформенным роем, но за ними, прорываясь, проглядывает надмирная, потусторонняя борьба. Образы распадаются и в новых сочетаниях дают новые аспекты мира. Слова и фразы переключаются в новые системы смысла. Нигде нет линейной, бесперебойной фразы — скобки, кавычки, тире вводят побочные темы, образы, разрывая один смысл другим. Отсюда сложная пунктуация фраз, создающая прозрачную мозаичную, импрессионистическую фактуру письма. Словообразование, нагромождение суффиксов, перемещение слогов имеет ту же цель символистического переключения смысла слова. Так весь предметный мир, пространство и время разорваны, растворены на обломки и струи; слово — средство передачи такого образа мира. Здесь, в усилении сверхсознательной, сверхпрактической выразительности слова, Белый достигает мастерства, которое приближает автора к вершинам стиля. Рационализм и психологизм Белого, часто преобладающие над чувственным восприятием мира, говорят о значительной примеси буржуазных элементов. Его импрессионизм — часто распад разума понятий, а не разума представлений. В его романах есть психологизм. Белый — синтез импрессионизма и символизма, где асоциальность и импрессионизм внутренних ощущений окрасились мистикой.

Живопись

Диалектический идеализм давал свет и пространство как движение, развертывание мирового духа в материи; его образы и формы были полны динамической силы и активности. В символизме эта динамика превращается в распад форм, распыление мира. Светоцвет, как духовная эманация, разрушает предметные формы, вскрывает их потустороннюю сущность, уводит их в надреальное бытие. И этот мистический небесный свет — синий, фио-

летний — тяготеет к мистическим образам культа, к надреальным иконописным образам, не знавшим реального пространства, чувственной предметности земного мира. В символизме эти образы получают психическую выразительность и трепет, неизвестный феодальному искусству. Но и реальные эмпирические формы, попадая в символизм, становятся как бы осколком иного бытия, утрачивая обычную трехмерность и соотношения. Линейные очертания получают характер трепетной ритмики, а полноцветные краски — тусклость и прозрачность неестественных колоритов. Картина стремится быть выражением невыразимого, воплощением не обиходных форм, требующих обычных телесных движений и мимики, как в психологизме, а сверхчувственных движений души. Символисты стремятся к образам, невозможным на земле; не вещи, а обличия вещей, формы в странных сцеплениях сонных видений и бредовых состояний дают они: не форма в ее статическом бытии, но тяготение элементов формы к небывалым образованиям.

Видения внутреннего мира, видения сна, галлюцинации и бреда — темы художников-символистов. Эти темы иногда мотивированы: даются галлюцинирующий и его видение; разработке видения уделяется основное внимание; данное через душу безумного, оно — высшая реальность, недоступная нормальному зрению. Чаще дается непосредственное видение художника, без мотивировки. Это видение силой своей выразительности должно увести от земного.

От статической красоты художник стремится к ритмической — к изображению хрупких, неуловимых внутренних движений. Избегая резких, насильственных телесных движений, он дает фигуры в позах изнеможения, усталости, созерцания, дает движение мелких мускулов тонкого лица и рук, говорящих о внутренней сосредоточенности, о внутреннем трепете, возбуждении и меланхолии. Глаза как орган духовного зрения, мистически затуманенные, смотрящие внутрь; глаза, широко раскрытые, призрачные — одно из существенных выразительных средств в мистической живописи. Мифологические существа, фантастические комбинации животных органов становятся символами, сконцентрированными образами природы на фоне таинственных сумрачных пейзажей.

Религиозные темы, в чувственной трактовке классицизма ставшие материальными, редуцируются к ирреальным атрибутивным иконописным фигурам, с огромными невидящими глазами и болезненными лицами, и усиленно разрабатываются как готовые мистические сюжеты. Полуценную ясность форм классицизма, патетику барокко сменяет сумеречная неопределенность; расплывчатые и искаженные образы, подобно видениям, выплывают из муты полумрака. Линии возникающих контуров тянутся и об-

рываются как ритмическое выражение. Краски идеальные (но не локальные), прозрачно-сквозные, с преобладающими темными и холодными, синими и фиолетовыми, тонами, дополняют мистическую выразительность рисунка.

Врубель

В России, в эпоху перехода к финансовому капитализму, борьбу против эмпиризма и рационализма, т. е. народничества и передвижничества, возглавил так называемый «Мир искусства». Сильные феодальные элементы, выросшие в русский капитализм, окрасили «Мир искусства» своими религиозно-мистическими пережитками. Эстетизм, космополитизм, отрицание бытового и местного дополнились религиозными исканиями. «Мир искусства» представлял блок буржуазной аристократии и дворянских слоев, импрессионизма и символизма.

Врубель является представителем именно мистико-символистической линии.

«Когда искусство изо всех сил старается иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами, тогда он (ограниченный человек) с утроенной злостью защищает свое половинчатое зрение от яркого света. Перед патетическим он вздыхает о милой его отрывке и жвачке мелочного, будничного якобы натурализма» (*Письмо к Ге*, 1909 г.).

Он пытается поймать на холсте видения, дать образы сил, властвующих над человеком, скорбящих, угрожающих катастрофой и гибелью.

Он работает для храма (Кирилловской церкви и Владимирского собора в Киеве) над религиозными фресками, в которых дает по феодально-культовым образцам богородицу, Христа, ангелов, херувимов, надгробный плач, сошествие святого духа в виде голубя в нимбе лучей, полосами нистекающих на святых. Так Врубель в живописи возрождает то религиозно-мистическое мышление, которое в России пыталась реставрировать во всех областях идеологии дворянская интеллигенция перед победным наступлением промышленного и финансового капитализма.

Церковные картины Врубеля полны болезненной выразительности, мистической силы, которую дает синтез иконописных форм с нервной, патологической интуицией, с цветоформами романтизма и импрессионизма.

В *Сошествии святого духа* святые охвачены депрессивным, маниакальным психозом: так неподвижно-сосредоточены их позы,

лица и глаза полны страдания. Невозможная анатомия, непомерно удлинённые тела, искажённые лица, изломанные руки, небывало расширенные глаза — говорят об идеальном небесном в болезненном земном, о видениях, о страхах, о скорби, о навязчивых идеях.

Рядом с этими культовыми фресками, плоскостными, связанными с церковной стеной, с религиозной семантикой как часть службы, Врубель даёт и станковые картины, которые хотя и не имеют прямого культового значения, но полны мистических иррациональных настроений. Пейзаж создается из необычного сочетания предметных форм и необычного их освещения.

Природа — не в чувственно созерцаемой красоте, но в сдвигах форм, в борьбе небесного, мистического света, земных теней и тьмы (*К ночи*). Где-то невидимо догорает закат. На земле — только густые багровые отсветы, гасимые синим мраком, надвигающимся из глубины земли. Их смешение даёт дымно-красные тона, в которых тонут фигуры первобытного пастуха и лошадей. Только на переднем плане горят, как сгустки закатного огня, красные чертополохи над дико спутанными стеблями.

Но чаще фантастические сказочные видения как бы вырастают из природы и заслоняют её. Природа чуть намечена — вместо неё выступает козлоногий сатир. Равнина, несколько тонких берёз и кустов, ущербный месяц над далеким лесом; старый *Пан* притих; опустив свирель, он смотрит задумчиво и настороженно перед собой. Лохматая нижняя часть, как мшистый пенёк, растёт из земли; лохматое лицо старого крестьянина полно звериной чуткости и бездумия. Такие фантастические видения превращают реально зримое в музыкальную сущность, лишают его реального пространственно-оптического смысла.

Эти сказочные видения — *Валькирия*, *Царевна-лебедь*, *Муза*, чьи человеческие формы переплетены с фантастическими, а лица и глаза полны сдержанной скорби, укоров, угроз, идущих от таинственных, сверхчувственных сил мира. Образы патологических ощущений и галлюцинации, воплощение болезненных предчувствий, срывающейся в сумерки подсознания психики, — эти видения сами полны ужаса и печали омрачающегося сознания.

И на первом месте здесь стоит *Демон*. Зачарованный, тоскующий, гордый и сокрушённый, поверженный — дух, не могущий найти места в материальном мире и покоя своему смятению, становится центральной темой Врубеля. В облике демона главное — глаза, которые

«преследуют повсюду свою загипнотизированную жертву, наполняют весь мир своим холодным блеском» (П о).

Демон сидящий, демон летающий, демон падший, на фоне заката, стесненных громад, рдеющих горных вершин, с гордым лицом, с безумными, видящими свою муку и одиночество глазами, — *Демон* зарисовывается им во многих вариациях. Он — видение ужаса и боли, ожидание гибели.

И в горном закатном пожаре,
В разливах синеющих крыл,
С тобою, с мечтой о Тамаре,
Я, горный, навеки без сил.

(Блок)

Его крылья, распростерты и спущенные, сломанные, гряда драгоценных камней и кристаллов окружают нечеловеческое лицо разноцветными пятнами фиолетовых и синих тонов. Твердые очертания лица тонут в горах этих красок, лишенных линий и очертаний. Краски несут особые цветовые смыслы, они — выражение сверхчувственной сущности. Отсюда мистическое значение преобладающих лилового и фиолетового тонов, наиболее холодных и нематериальных. Так ломающийся, смещенный, искаженный контур сочетается с необычными переливами цвета, формы погружаются в музыку красок и тонов, создавая надреальный мир. Цвет становится средством дематериализации, средством возбуждения иррациональных ощущений.

Таков этюд *Парча* — широкая поверхность пурпурных тонов; букет резеды из цветных клеток — то же стремление уловить сущность цвета как мистической глубинной сущности явлений.

В *Жемчужине* из раскрывающихся спиральных трубок в перламутровых переливах возникают призрачные женские фигуры с выражением сосредоточенной задумчивости в лицах и позах; но фигуры — как бы продолжение и воплощение мистической игры цвета.

В творчестве Врубеля борются два начала: стремление передать тонкие сдвиги, иррациональные движения форм и цвета и стремление развернуть гигантские, космические темы. В этой болезненной патетике, в маниакальной напряженности Врубеля содержатся элементы экспрессионизма.

Музыка

В классической музыке организация звукового материала определяется слиянием идеальных акустических элементов звука с его эмоциональной выразительностью. Идеальное движение звукового материала — в сглаженности эмоциональной динамики акусти-

ческой правильностью. Чувственная красота звука и сдержанное лирическое движение — смысловые элементы этой музыки.

В романтизме звуки, наливаясь волей, преодолевают акустическую скованность и дают мелодии напряженный ход переживаний и форме — монументальность. В символизме, как в рококо, преобладает лирическое движение, совершается распад акустической стройности на мелкие мелодические и гармонические движения; музыка символизма — средство выражения хрупких настроений, лирических моментов, лишенных чувственности, выражения предчувствий, неясных ожиданий и мистических прозрений. Плавные линии мелодии, законченные и успокоенные в ответных мотивах фразы, изламываются, обрываются недоговоренными, часто оставаясь намеком, зародышем возможной темы. Элементы украшения, мелизмы, становятся элементом хрупкой мелодичности. Ритмы получают прихотливую неровность в частых переменах метра, в синкопах. Динамика, равномерно распределявшаяся в классической музыке, переходит к быстрым сменам оттенков; но динамические нарастания не имеют длительной силы и мощности и быстро падают в *piano*. Еще более перерождается гармония, из созвучного сопровождения становясь зыбким, волнующим фоном. Уменьшенные и увеличенные интервалы, хроматизмы и энгармонизмы придают ей нервную неуравновешенность.

Внезапные и недолгие вспышки динамики, словно срывающиеся усилия воли, дают, вместе с ритмикой, мелодией и гармонией, музыке характер языка самых неясных и смутных движений, экзальтированных и печальных по своей зыбкости и нежности. Эта музыка, будучи средством выражения мелких, неоформленных, возникающих и распадающихся душевных движений, сумеречных ожиданий и предчувствий, создает малые формы: прелюд, ноктюрн, *impromptu*, короткие, в несколько фраз, как достаточное средство фиксации мгновенных и капризных душевных движений. Классическая форма сонаты и сюиты сохраняется, но теряет свою архитектурность, раздробляясь на мелкие темы. Танцевальные пьесы получают характер воспоминаний, настроений, сквозь которые мерцают растаявшие фигуры движений.

Скрябин

Музыка интимных настроений, предчувствий, ноктюрнов, *énigme, étrangeté*⁵⁷, меланхолических раздумий и стремительного эротического экстаза, переходящего в мистическое откровение, дана Скрябиным. У него религиозно-мистическая роль искусства получает философское обоснование. Это — ожидание конца мира — и не только человеческой культуры, но и всей материальной

вселенной. Кризис сознания и срыв в подсознательное проектируется на предметный мир и рисуется как кризис мира. Музыка, которая улавливает дологические движения психики, не только может передать внутреннюю, внепространственную и внепредметную жизнь вещей, но и ритмизировать эту жизнь и таким образом одолеть предметность и дематериализовать мир. Музыка — чистая динамика звуков — может расковать материальные оковы духовных сущностей чувственного мира и вернуть отвердевший в материи дух к первозданному состоянию. От музыки, растворяющей повседневное сознание в сверхсознательном, к музыке, растворяющей предметный мир в нематериальное, — таков теоретический путь Скрябина-философа и тематический путь композитора. От прелюдов, *improptu*⁵⁸ и вальсов, этюдов, лирико-мелодических сумеречных переживаний, воспоминаний и предчувствий он, через поэмы, проходит к темам, фиксирующим духовную сущность и внутреннюю ритмику вещей, общие эмоции, эротический экстаз, и к космическим темам сонат. Борьба подсознательного и сознания дается как борьба духа и материи, и прорыв подсознательного — как космический экстаз и надличное моление и борьба. Музыка абстрагируется, становится языком сверхчувственной жизни духа, становится программой, зависимой от теософского плана, и легко укладывается в классическую сонатную форму. Музыкальные темы следуют за текстом, то страстно устремленные, то медлительно-тихие, то бурные, то срывающиеся, в зависимости от эмоционального смысла мистических идей. Такова санкционированная автором программа третьей сонаты (*Соната № 3 фа-диез минор*, ор. 23). Состояние души:

- а) Свободная и суровая душа устремляется на страдания и борьбу.
- б) Душа обретает недолгий и искусственный покой; усталая от страданий, она хочет забыться, петь и цвести, но легкие ритмы, благоухающие гармонии — только вуаль, сквозь которую просвечивает тревожная и раненая душа.
- в) Душа качается по воле волн в море сладостных и меланхолических чувств любви, печали, смутных желаний, неопределенных идей, в нежном очаровании призраков.
- г) В вихре разнузданных стихий опьяненно бьется и борется душа. Из глубины ее существа поднимаются грозные голоса человека-бога, и песня победы его звучит торжественно. Но слишком слабый, почти достигнув вершины, он падает, пораженный, в бездну небытия.

Эти программы — сюжетные схемы почти одинаковые (борьба экстаза с сознанием, духа с материей, полеты и срывы) — пишут-

ся до музыки и имеют абстрактно-мировоззрительный характер. Таков текст *Поэмы экстаза*. Дух,

Жаждой жизни окрыленный,
Устремляется в полет
На высоты отрицанья.

Так форма в целом подчиняется теософской программе. Но элементы этих форм, язык отдельных тем, ритмика, мелодия и гармония стремятся дематериализовать звук и вызвать сверхзвуковые ощущения. Фортепианная музыка Скрябина интимна, чужда больших зал, шумной толпы; в ней лиризм смутных настроений и мистических экстазов, тающие сцепления ритмических, мелодических и гармонических ходов, эмбрионы фраз, готовые возникнуть и не возникающие, рассыпающиеся в ряд новых сцеплений, создают музыку предчувствий, томлений и порывов. Физически ощутимые, звуки своей недоговоренностью вызывают томительные попытки их невзвучкового соединения в смысловые темы, попытки оформления намека в выражение — слышимое дополнить неслышимым. Эта музыка — не мерцающая ткань импрессионизма, дающая эстетическое звукозерцание; темы здесь стремятся быть выражением; они следуют за переживанием, стоящим на пороге сознания, и переменчивы и зыбки, как эти состояния; однако они никогда не бывают самодовлеющей игрой звуковых узоров или изображением внешних впечатлений, даже световой атмосферы.

Темы обычно не излагаются сразу. Их эмбрионы повторными и упорными возвращениями внедряются в гармоническую ткань, усложняясь и развертываясь, словно предчувствия, становящиеся реальностью. Судорожные и экзальтированные ритмы, то порхающие, то грузные, непрерывные перемены размера, сложные внутритактовые акценты, синкопы, задержания, не укладывающиеся в метрическую запись, отрывают исполнение от записи, требуя импровизации, а не точности.

Гармония стремится идти за пределы чувственно-акустические, привлекая отдаленные, негармонические призвуки, перебивающие друг друга и быстро потухающие. Многоэтажные хроматические аккорды стремятся из сочетаний тонов создавать ирреальный колорит, мистические тембры. Гармонические сочетания преобладают над ритмикой и мелодией — логическими и ведущими элементами музыки. Гармонические темы как эмбрионы возникающих форм, как выражение нарождающихся мыслей, получают самостоятельное значение и часто переходят одна в другую скачками, без последований. Если в записных книжках реалистов

имеются записи мелодий и мелодических мыслей как основных элементов произведения, к которым обработка присоединит гармонию, то у Скрябина в записной книжке можно найти схемы одних звукосочетаний без мелодии.

Симфонические вещи Скрябина построены так же, как сонаты, из тех же тем эротического возбуждения и экстаза, из тех же миниатюрных салонных форм; но здесь он приближается к экспрессионизму по страстности и полифонической напряженности оркестровых масс. Оркестр его не получает тяжелой телесности Вагнера, дает прозрачную звуковую ткань, то судорожно сгущенную, то разреженную; она легко может сливаться со светом, по мнению Скрябина (*Прометей*): так имматериально он мыслит звук. Он лишает оркестр массивности и монументальности. Эти срывающиеся в мольбе скрипки и взрывы эстетических голосов медных труб, бешеный натиск эмоций, головокружительный вихрь чувств — бросают множество голосов разом. Каждый звук кричит отдельно, и

Так безумен каждый крик,
Что разорванные звоны,
Неспособные звучать,
Могут только биться, виться и кричать, кричать, кричать.
(По , Колокола.)

Экстаз побеждает сознание. Все дремавшие в подсознании чувства прорвались и понеслись в буре восторга. Безмерного ликования полон финал *Поэмы экстаза*, где в фортиссимо оркестра мощно падает благовествующий звон всемирного экстаза. Таков же финал *Поэмы огня*, где борьба Прометея и Сизифа, Огня и Матери кончается победой первого. Хор с междометными восклицаниями сливается с фортиссимо оркестра: смысловым словам здесь не место, но мистический экстаз, воплощенный в мощном оркестре, в пафосе и динамике звуков, теряет свою сверхчувственность и, вопреки программе, получает характер напряженного интеллектуального ликования. Только в срывах полетов, в темах нежных томлений, порхающих фигураций явны мистические оттенки, такие откровенные в фортепианных вещах. В своих симфонических произведениях, и в особенности в *Прометее*, Скрябин переходит от символизма к родственному ему экспрессионизму.

Натурализм (позитивизм)

Позитивистическое мышление явилось сочетанием механистического материализма и диалектического идеализма, но таким

сочетанием, из которого удалена вместе с идеализмом, его мировым духом и революционность диалектики. Мир стал процессом, эволюционным развитием, непрерывным движением от несовершенного к совершенному, прогрессом материи, движением без борьбы противоположностей, без взаимоотрицаний. Опираясь на гигантские достижения естественных наук в связи с развитием технологии индустриального производства, отбрасывая вместе с ними ограниченный эмпиризм, буржуазно-демократические слои пытаются закрепить между революционной диалектикой и субъективно-идеалистическим релятивизмом такую линию материалистического мышления, где есть прогресс и разумное развитие, но нет революционных разрывов, скачков, нет непримиримых противоречий, которые не смогли бы удалить эволюция и подчиненный ей разум. Закономерности мира — это закономерности эволюционного развития, и человек должен познать их, чтобы управлять миром. Являясь шагом вперед от механистического материализма в утверждении качественного движения материи, перехода материальных явлений, видов и форм друг в друга, в понимании всякого явления как момента становящегося бытия, позитивизм, игнорируя диалектику, не может преодолеть объективизм и даже метафизику. Нельзя управлять явлениями, не допуская революций, насильственных перемещений противоречивых функций, активного вытеснения и смещения рядов и их реконструкции; эволюционизм есть механицизм и объективизм, реформированные признанием изменчивости и движения. Индивидуальный чувственный опыт отступил перед социально-производственным научно-организованным; индивидуальный опыт и мышление являются функцией общественного опыта и сознания, но ползучий эволюционизм остался господствовать над сознанием людей. Позитивизм ищет середины между положением, по которому процесс производства господствует над сознанием людей, и положением, по которому сознание людей господствует над производством.

Позитивизм мыслит социологически; частность, эмпирический факт — для него только функция физического или социального процесса; в частном он видит проявление эволюции, развития общего; индивидуальное утратило свою самобытность, независимость, стало одним из выражений движения, изменения категории, проявлением которой индивидуальное является. Но позитивизм не видит внутренних противоречий частного, возможность его разрыва со своей родовой категорией, перехода в другую категорию. Позитивистическое мышление систематизирует, но не анализирует, дает эволюционную классификацию мира, но не исследует его конкретного движения. Так, вместо меха-

нистической классификации наук по объективистически взятым отраслям природы строится эволюционная классификация, восходящая по ступеням развития природы и знания.

Утверждая прогрессивное развитие наук как основу культурного развития, борясь против теологии и агностицизма, позитивизм пытается отыскать мировые законы социальной жизни, создать социологию, способную оправдать мирный прогресс человечества, и тем самым приходит к теологии и агностицизму. Не общественный договор анархических индивидуальных мнений, а закономерности социологии должны быть положены в основу организации общественной жизни. Но человек есть животное общественное, и законы социологии являются прямым продолжением законов биологии. Общество есть организм с законодательными, исполнительными, производственными органами, подобными нервной, мышечной и пищеварительной системам организма.

«Социальная жизнь вытекла не из огромной пользы, которую дает сотрудничество, а из самопроизвольной, инстинктивной склонности жить сообща» (К о н т).

Всемирная история есть история борьбы людей прогресса и людей порядка, революционеров и консерваторов; но

«следует заставить человечество понять, что истинная цель порядка есть прогресс и истинная цель прогресса есть порядок».

Этим реформистским рецептом, соглашением между консервативной буржуазией и революционным пролетариатом, позитивизм думает учредить прогрессивный порядок.

«В этих рассуждениях фактически заменяется социалистическая теория классовой борьбы как единственного реального двигателя истории буржуазной теорией “солидарного” “общественного” прогресса. По учению социализма, т. е. марксизма (о не-марксистском социализме теперь и нельзя говорить серьезно), действительным двигателем истории является революционная борьба классов; реформы — побочный результат этой борьбы, побочный потому, что они выражают неудачные попытки ослабить, притупить эту борьбу и т. д. По учению буржуазных философов, двигатель прогресса — солидарность всех элементов общества, сознавших “несовершенство” того или другого учреждения» (Л е н и н , т. IX, стр. 384).

Именно этому идеализму, стремящемуся ослабить революционный натиск пролетариата, и служит позитивизм. К позитивизму же

отходят те квазимарксисты, которые пугаются социалистической революции. Социал-демократия ищет компромисса между позитивизмом и марксизмом; это и есть подмена революционной диалектики органическими законами и отход от научного понимания истории. В области эстетики позитивизм ищет биосоциальных оснований. Гений есть продукт расы, среды и момента; искусство, как растение, распускается в естественных условиях, включающих в себя физиологию народа, климат страны, его общественную жизнь. В этом закономерность искусства, зависимость художника от биосоциальной жизни народа и от политического момента.

Образ, человек в натурализме, и понимается как функция среды, как частный элемент момента жизни среды. Он лишен частных, индивидуалистических деталей, и имеет обобщенный, синтетический характер. Сюжет имеет динамический характер становления, социологически мотивированного широкого общественного охвата. Реализм в натурализме получил дальнейшее развитие и расширение.

Писатели и художники перемещаются в сторону промышленного капитализма, общественных тем производства, изображения гигантских индустриальных предприятий и коллективного труда. Человек остается в центре внимания этих теоретиков и писателей, но они отходят от узкого бытовизма, от изолированных индивидуальных портретов к широким социологическим обобщениям и полотнам массовой жизни. Между эстетическим импрессионизмом буржуазной аристократии и технологическим пафосом конструктивизма монополистической буржуазии они намечают позитивистический реализм.

Передовые писатели и художники-позитивисты вместе с одной частью мелкой буржуазии переходят к пролетариату и становятся его идеологами и изобразителями; другая же часть переходит к обслуживанию крупной буржуазии.

Бытовые реалисты-материалисты именно вследствие своего внимания к трудовому человеку, попав в сферу монополистического капитализма, необходимо должны были стать социологами, должны были отойти от индивидуализма и рационализма; но они еще не могли преодолеть объективизм и перейти к диалектико-материалистическому мышлению и диалектическому реализму, как это сделал пролетариат. Они наметили линии нового стиля, но в сильной смеси с эмпиризмом. Любовь к трудящимся, показ героизма и страданий и вопиющего противоречия между высокими достижениями техники и нищетой индустриальных рабочих — это все, что они могли сделать и выявить. Между эстетствующим импрессионизмом и машинным конструктивизмом они создали новый гуманизм с трудящимся человеком в центре, но не смогли

выразить в нем классовой непримиримости, мужества и ярости борьбы творца нового мира — пролетариата.

Признаки стиля

Натурализм. — Люди и вещи как функции природы и культуры, как моменты ее эволюции, моменты прогрессивного развития. Люди и вещи в связях и движении, в развитии органически-целого, подчиненные естественноисторическим законам.

Синтетизм. — Искусство социальных обобщений; искусство общественных движений и борьбы; темы биопсихологии масс, общественно-производственных процессов. Естественноисторическая мотивировка действия, возведение эмпирического, частного — к общему, типическому.

Активизм. — Материал и тема в динамическом устремлении, волевом движении, как момент развития произведения искусства, как действенные проекции бытия, но не пассивного отображения. Вместо рационалистического просвещения — научное обоснование.

Литература

Капитализм безмерно расширил язык феодального общества словарем социальных товарных отношений, словарем психологии и логики, переживаний и понятий и утратил значительное количество местных конкретных слов натурального хозяйства. Монополистический капитализм таким же образом создал и ввел в быт множество слов технических и механических, слов, обозначающих машины и части машин, энергию, скорость и силу, — частью путем образования новых слов, частью путем семантических сдвигов имевшихся слов, применения их в новых сочетаниях и оборотах. Индустриальный язык расширился в сторону естественнонаучных, физических сил, утратив многое из гуманистического словаря. Этот язык механических, биологических и социальных сил конкретнее и действительнее языка субъективных переживаний и отличается от формально-логического языка предметных категорий своей семантикой сил и отношений. Каждая отрасль индустриальной науки вносит в общественный язык свой словарь — словарь металлургии, электротехники, радиословарь, кинословарь. Эти отраслевые словари составляют живые секторы речевой культуры и пронизывают ее собой. Вместе с механизацией и индустриализацией быта они становятся обиходными и вместе с новыми вещами теснят ремесленный язык. Слова эти имеют терминологический характер; эмпирическое подчине-

но в них теоретическому, абстрактному. Обозначая функционирующие конструкции, энергетические напряжения, они стоят в резком контрасте с расплывчатой эмпирической и формально-логической речью: *дизель, турбина, пропеллер, трехфазный ток, радиоволна*. Человек стал биопроизводственной единицей, человеком функций, а не самодовлеющим индивидом; характерное, личное, ремесленное исчезло: *рабочий, инженер, мастер* — это типические биомеханические производственные силы общественной жизни и даны со своей средой. Их действия и поступки — переменные, зависимые от биосоциального основания; и противоречия физиологических качеств и общественной жизни — противоречия их бытия — причины их борьбы.

Натурализм, продолжая линию реализма, отбрасывает его узкий эмпиризм, его жанровые сюжеты, его характерность, изолированность самодовлеющих людей. Произведение — не сумма индивидов и не развертывание их независимых действий. Центр портрета переместился изнутри вовне, в среду, частью которой, силой и функцией которой индивид является. В отличие от диалектического идеализма, ведущая и направляющая человека среда — не идеальный дух и не эмоции, а естественнонаучный материализм. Он ищет закономерностей и обобщений в движении общего, а не в замкнутом бытии частного.

«В этом состоит новое слово искусства: людей не изучают более как какие-то отдельные интеллектуальные диковины, изъятые из окружающей их природы; напротив того, думают, что люди не существуют независимо и непосредственно, что они связаны крепко с местностью, чей пейзаж, в котором они движутся, пополняет и объясняет их» (Золья, *Романы Гонкур*, «Вестник Европы», кн. IX)⁵⁹.

Но натурализм ищет общего в биологическом и профессиональном; его мышление направляется связями, законами естественных, а не социальных наук, которые он, ищущий компромисса между капитализмом и пролетарской революцией, не видит. Натурализм, как и позитивизм, систематизирует, возводит частное к общему, но его общее вступает в противоречие с конкретным; он мечется между биологическим и классовым. Биосоциальное, став движущей силой сюжета, превращает романы в квази-естественноисторические и естественнонаучные; на самом деле они полны биологической предопределенности, как в идеализме — роковой духовной зависимости, но биологическое и социальное находятся в постоянном противоречии.

Натурализм разрабатывает темы физиологических стимулов человеческого поведения, биологических основ социального бы-

тия, темы социальной жизни, фабричного труда, борьбы и движения масс, быта фабрикантов, финансовых королей и столкновения с ними рабочих. Но это — борьба типов социального бытия, а не основа движения истории. В этой литературе вещи живут и действуют как одушевленные существа, люди же социологизированы, упрощены, утратили свой психологизм и независимую индивидуальность. Человек-масса и вещь-функция в их огромном потоке — темы этой литературы. Противоречие натурализма приводит к преобладанию, в одних случаях, биологизма, к изучению человека и среды в их физиологических стимулах, биологических инстинктах, в других — к социологическим обобщениям, к изучению социальных сил. В одних — он приходит к патологии, криминологии, в других — к общественно-экономическим наукам, к социальной борьбе. Противоречивый компромисс приводит к более реакционным и более прогрессивным литературным произведениям. Именно последние дали лучшие образцы натуралистического стиля.

Производственные и социологические романы, где человек и масса пробиваются через природные и социальные препятствия и создают себе новое бытие, — параллельны психологическим романам, где психоидейная личность пробивалась через размышления и строила мировоззрение. Подобно тому как реалистический роман вырос из балаганных комедий и выделенных из них куплетов, фельетонов, а психологический — из криминальных этюдов, так эти романы имеют в основе производственный фельетон и социологический этюд.

Натурализм отходит от культовых пережитков, от масок эмпиризма и от фантастики романтизма; он стремится создать естественнонаучную литературу на рациональной основе, но, непоследовательный, он приходит к духу человечества, к научной религии. Эти романы монументальны своими широкими концепциями, монолитностью портретов и движением масс. Массы — не простое человеческое стадо, охватываемое надличными паническими чувствами, стадными эмоциями сборищ, но объединенные трудом, социальным положением, стихийно организующиеся, направляемые борьбой и единством целей. Время романа — это развертывающаяся историко-социальная жизнь; это время непрерывно в широком едином движении, но противоречиво в столкновениях разнородных сил; индивид не образует здесь особых психологических линий времени, со своим движением и интенсивностью. Пространство — место действия — это само производство, сама деятельность; это производственный или урбанистический пейзаж. Место, как человек, — это только условия действия, моменты процесса, а не самостоятельные зоны. Эти романы общественных

функций классов, социальных групп необходимо имеют экономико-производственный, научно-социологический характер; динамизм и широта охвата их тем исключают бытоотражательство, бесстрастный показ, но активно раскрывают и дают ведущие тенденции. Отсюда напряженная устремленность этих романов.

Золя

В противоположность Германии, где помещик не выпускал из своих рук буржуазию и подчинил ее своей монархической государственности,

«во Франции гегемонию раза этак четыре за все восьмидесятилетие буржуазных революций отвоевал себе пролетариат в разных сочетаниях с «левобланкистскими» элементами мелкой буржуазии, и в результате буржуазия должна была создать такой политический строй, который более угоден ее антиподу» (Ленин, т. XV, стр. 343).

Натурализм во Франции и служил утверждению буржуазно-демократического общественного сознания, компромиссу между пролетариатом и буржуазной аристократией, диалектическим материализмом и импрессионизмом. Отсюда движение крупнейшего его представителя, Золя, от физиологических криминологических вещей к социально-производственным. Физиология как основа поведения является для него вначале средством преодоления эмпиризма и бытовых типов.

«В *Терезе Ракэн* я хотел изучить темпераменты (физиологическую конституцию, а не характеры, душевный склад); я выбрал людей, зависящих в высшей степени от нервов и крови, лишенных свободной воли, вовлекаемых в каждый жизненный поступок требованиями плоти. Тереза и Лоран — два человеческих животных организма, ничего более. Я старался шаг за шагом проследить в этих людях-животных глухую работу страстей, порывы инстинкта, мозговое расстройство, явившееся следствием нервного потрясения. Любовь моих героев является удовлетворением их физиологической потребности; убийство, которое они принимают, как волки принимают убийство баранов, наконец, то, что я принужден назвать угрызаниями их совести, состоит в простом расстройстве организма, в реакции нервной системы, подвергнутой слишком большому напряжению. Душа здесь совершенно отсутствует, я охотно это признаю, так как именно этого я добивался» (Предисловие к *Терезе Ракэн*).

Эта борьба с психологизмом, с самоценностью душевного склада индивида, за физиологическую закономерность есть пре-

одоление религиозных пережитков, внутренних императивов, совести в криминологических темах, но отсутствие социальных импульсов делает самый физиологизм иррациональным.

От этих романов Золя и переходит, под растущим влиянием демократических идей, к синтезу физиологии и социологии, к изучению социальной среды. Здесь он становится способным развернуть огромные эпопеи, где род — совокупность определенных физиологических качеств и предрасположений — толкает всех своих членов-индивидов к типическому поведению в различных социальных условиях. Это *Ругон-Маккары* — «естественная и социальная история одной семьи времен второй империи». Здесь образование — через жестокую конкуренцию — крупной буржуазии (*Карьера Ругона*); здесь биржевые спекуляции, сращение банкового капитала с промышленным (*Деньги*); здесь концентрация капитала и власть монополизирующегося капитала (*Человек-зверь*).

Эти романы Золя социологичны по широкой передаче внешних фактов, в основе которых лежит биологизм индивида, социальность масс и механизм машины. Золя фиксирует внешние движения, ища внутренних мотивов, но связывает человека со средой, минуя душу. Из этих основных фактов он строит свои монументальные произведения таким образом, что роман в целом — обобщение сил, схема функций или закон движения определенной социальной среды. Отдельные индивиды при их психологической упрощенности — не личности, но профессиональные и социальные единицы (инженер, художник, финансист, рабочий). Человек — биологический механизм, передающий стимулы общественной лаборатории (биржа, рынок, шахта), социально-производственная функция. Огромное количество действующих лиц намечено поэтому обще, как линия движения массы, группы, а не как самостоятельные единицы. Даже основная, ведущая линия героев дается как ряд поступков, вытекающих из внешней обстановки, а не как автономная волевая мысль. Действительными сюжетами и линиями являются общественные и технические механизмы; личность — только проводник их толчков.

Роман и строится таким образом, что герой втягивается в действующий механизм, подвергается его различным силам и раскрывает действие механизма всесторонне. Катастрофа — центральная поворотная сцена — происходит в жизни механизма, а не личности. Эти лаборатории общественной жизни Золя передает как живые гигантские организмы, имеющие волю и мускулы, действующие, втягивающие, обрабатывающие и выбрасывающие людей. Оживляя машины и учреждения, Золя схематизирует их, превращая в чертежи социальных сил. Биржа — деньги, рынок — желудок города, шахты — пролетарский труд. Они как лейтмотивы появляются

ся во все основные моменты романа: то общим, то крупным планом, изменяя свой характер в зависимости от положения и точки зрения, словно имеют выразительное лицо. Такова биржа в романе *Деньги*. Биржа вблизи, для ее деятелей, подается крупным планом:

«С четырех сторон, из четырех улиц, пешеходы и экипажи, казалось, все прибывали и прибывали; суматоха еще увеличивалась благодаря омнибусам, а экипажи биржевых зайцев вытянулись в виде баррикады вдоль тротуара, почти на всем протяжении решетки. Но он не сводил глаз со ступеней биржи, где мелькали на солнце черные сюртуки. Потом перевел их на галерею, битком набитую народом, — черный муравейник, на котором лица светились бледными пятнами. Все стояли, стульев не было видно, кулису можно было угадать только по усиленной суете, по бешеным жестам и крикам, потрясавшим воздух. Налево группа банкиров, занятых вексельными курсами, процентными бумагами и английскими чеками, держалась более спокойно, непрерывно пропуская народ, спешивший на телеграф. Всюду, даже на боковых галереях, кишмя кишели спекулянты, теснясь и толкаясь в непрерывном водовороте. Грохот и стон машины, действовавшей на всех парах, возрстал, охватывая всю биржу как бы пожаром».

Биржа с точки зрения идеалиста-социалиста, с высоты, имеет уродливый и жалкий вид:

«С такой высоты, с птичьего полета, она выглядела совсем необычайной благодаря своей огромной четырехугольной цинковой крыше и целому лесу труб. Острия громоотводов возвышались подобно гигантским копьям, угрожающим небу. Все здание имело вид каменной глыбы, на которой колонны казались плоскими, — глыбы грязно-серого цвета, голой, безобразной, увенчанной изорванным флагом. В особенности поражали ступени и галерея, усеянные черными муравьями, кишевшими в суматохе, которая казалась отсюда, с такой высоты, бессмысленной и жалкой толчеей».

Таким же образом даны шахты в *Жерминале*, хмурые и мрачные, трудовые и покинутые, вблизи и издали (первый приход Этьена; накануне стачки; после стачки). Заключительные строки романа всегда превращают реальную картину в обобщающую идею, осмысливающую связь эпизодов борьбы и сил и придающую главной теме философский аллегорический смысл. Таковы рассуждения Каролины о роли денег в романе *Деньги*.

«До сих пор деньги служат навозом, на счет которого развелось человечество; деньги, отравляющие и разрушающие деньги, представляют фермент всякого социального развития, удобрение, необходимое для великих работ, благодаря которым облегчается существование».

Так, сращение банковского капитала с промышленным автор не только считает прогрессивным, но видит в этом выход из ажиотаций и спекуляций, видит залог расцвета и устройства капитализма, а не перехода к другому, более высокому, общественному строю, о котором мечтают «социалисты-идеалисты».

Заключительные строки *Углекопов* имеют такой же гуманистически-позитивистический характер. Рабочие должны выйти из своих ужасных условий, но должны остаться особым племенем тружеников.

«В ушах Этьена продолжали раздаваться подземные удары, и мнилось ему, что новая порода людей зарождается там, глубоко под землей. Наступит день, созреет жатва, и при ярком блеске солнца явится в мир славное, могучее, обновленное поколение тружеников».

Движение толпы, уличную давку, забастовку, массы Золя описывает как единое, слитное. Рабочие — одновременно герои и замученные животные. Труд, голод и пол исчерпывают целиком их жизненное содержание. Стачка — прямой результат биологических мучений: «все равно умирать с голоду». Их коллективизм, общность труда и мучений противопоставлены личному благополучию шахтовладельцев. Рабочие так же безудержны и грубы в своих половых и биологических инстинктах, как мужественны и выдержаны в труде. Без сентиментальности они в шахтах, грозящих обвалом, в темноте, в атмосфере, насыщенной ядовитыми газами, выполняют непомерный мускульный труд, проявляя исключительный телесный героизм. Биологические стороны труда акцентируются более социальных, более политической борьбы. Отсюда при научно-техническом и физиологическом объективизме однобокость изображения. Когда Золя переходит к деревне, он видит основные физиологические силы, голые инстинкты, голод и пол, как исключительные двигатели индивидуальной и групповой жизни (*Земля*). Он не понимает еще, как и все позитивисты, роли пролетариата и социалистической революции для переустройства мира, путаясь в буржуазных представлениях о труде и культуре.

Уитмен

Основные буржуазные литературные стили, оторванные от живого действия, закрепленные в письменности, ощущали раздельно смысловую и звуковую материал слова. В реализме и психологизме звуковой материал отступил перед смысловым и легко заменился идеографическим материалом — записью мыслей, а не

звучащего говора. Материалом литературы казались сами идеи, представления, голый сюжет, мысль и содержание; так неощутимо и прозрачно стало слово. Дополнительные тембровые смыслы, звучащие в живой речи, интонация, дикция, акцент, окрашивающие фразы своими смыслами, опускались как несущественные. Импрессионизм остановил внимание на акустическом и мелодическом элементах, оперировал тембрами, но ограничил смысловое значение речи и не интересовался произносительным, интонационным ее характером. И у импрессионистов отсутствует слово как динамический моторный материал, звук и смысл которого целиком определяются произношением. Слово применялось как психологический знак и как звуковое ощущение, но не как сказовое, говорное действие. В натурализме, его поэзии, слово выступает как звуковое действие, как звуковой разряд, в самом напряжении и силе которого есть смысл и значение. В натуралистической поэзии разрабатываются декламация и ораторская речь, митинговый жанр для больших масс, многолюдных улиц и площадей. Устное слово, громкое, отчетливое, с повышенным напряжением выбрасываемое, короткие фразы с резкими интонациями основных эмоций, вопросов, утверждений, восклицаний, призывов, гнева и радости, устные фразы, которые вне интонационного напряжения — только мертвые скелеты, — образуют основу этой поэзии (ее удобно передавать по радио). Ритм этой поэзии, независимо от акустических и абстрактных мер звука, определяется произношением. Единица ритма — произносимая в один выдох фраза — может иметь большое и малое количество слогов. Абстрактная, метрическая строка дробится и удлиняется, отмечая эти единицы ритма. Графические интонационные знаки (знаки препинания), ставшие скорее знаками членения смысла, только отчасти служат членению интонаций, и сама фраза обычно выделяется в отдельную строку как единица ритма и произношения. Эта декламационная поэзия избегает гуманистических тем человеческих переживаний и чувств, но, как и в прозе, механические вещи и динамика городской культуры, ее техника становятся темами поэзии. Вместо индивидуальных чувств — универсализм, космизм. Вместо лирики — патетика космического человека.

Крупнейшим представителем этого натуралистического направления является Уолт Уитмен.

Он отрицает субъективную интимную камерную лирику и вместе с ней романтическую и рококовую поэзию.

Прочь эти надоевшие басни.

Прочь эти вымыслы, эти романсы, драмы дворов чужестранных,

Эти любовные стансы, облитые патокой рифмы, эти интриги и страсти бездельников,
Годные лишь для балов, где танцоры кружатся всю ночь, —
Пустая забава, нездоровый досуг для немногих,
С духами, вином и в тепле, под сияющими канделябрами.
Муза, я принесу тебе наше ЗДЕСЬ и наше СЕГОДНЯ.
Пар, керосин и газ, великие железные пути —
Трофеи нынешних лет: нежный кабель Атлантики,
И Суэцкий канал, и Готтардский тоннель, и Бруклинский мост.
Всю землю тебе принесу, как клубок, обмотанный рельсами,
Наш вертящийся шар принесу.

(Песни о выставке)

Рядом с этим животные, органические стихии мира — темы биологического человека, расширенного, универсального, коллективного индивида. Человечество и мир — один производственный организм огромной мощи и красоты. Это — не созерцательный пантеизм, растворяющий себя во всем, духовный и бесплотный; это — телесное ощущение телесного мира, ощущение жизни и связи вещей в их биологическом единстве; это сознание, в котором сочетаются предметная вселенная и органическая жизнь как единое одушевленное тело. Уитмен нанизывает темы всех стран, времен и народов на себя, нагромождает детали, перечисляет, как смежное, отдаленное, составляет каталог земного шара, инвентаризирует мир и этим дает расширенное сознание и универсальный образ мира. Единый мир состоит из множества симультанных, одновременных действий.

Чистое контральто поет в церковном хоре.

Столяр стругает, стругает доску, рубанок все громче свистит и картавит диким своим языком.

Женатые и неженатые дети едут домой, на общую трапезу в День благодарности.

Штурман играет в кегли и сильной рукой сбивает короля.

Старший матрос стоит в китоловной шляпке, копье и гарпун у него наготове.

Охотник за утками ступает осторожно и вкрадчиво.

Дьяконов посвящают в духовный сан в алтаре, руки скрещены у них на груди.

Девушка за прядильным станком шагает взад-вперед под жужжанье большого колеса.

Все люди, все ремесла охвачены в этой *Песне о самом себе*. Темы космического сознания, сочетаясь со стихийным биологиз-

мом, создают универсальное надындивидуальное «я», в котором слиты все люди, все организмы и все вещи.

Верую в плоть и ее вождение.

Слух, осязание, зрение —

Вот чудеса, и чудо — каждый отброс от меня.

Я — божество внутри и снаружи: все становится свято, чего ни коснусь.

Запах пота у меня под мышками — ароматнее всякой молитвы.

И моя голова превышает всех библий, церквей и вер...

О, я стал бредить собой, вокруг так много меня, и как это сладостно.

Биологизм, победивший психологизм, позволяет вводить темы животных как равных человеку существ:

Я думаю, я мог бы вернуться жить среди животных, так они спокойны и кротки;

Я стою и смотрю на них один и долго.

Они не потеют, не хнычут о своем положении в мире,

Они не плачут в бессонные ночи о своих прегрешениях,

Они не изводят меня, обсуждая свой долг перед богом.

Разочарованных между ними нет,

И никто из них не страдает манией стяжания вещей.

Никто никому не поклоняется, не чтит подобных себе, тех, которые жили за тысячу лет,

Нет между ними почтенных, и нет на целой земле горемык.

Из темы стихийного, здорового биологизма, объединяющего все человечество (даже все живое) в единый биологический организм, и из темы индустриализма, охватывающего земной шар единой коллективной культурой, вырастает тема грядущего социализма:

Я вижу миллионы людей, марширующих вперед и назад:

Стерты рубежи между царствами, проведенные в Европе царями.

Ныне возведет сам народ свои рубежи на земле (все другие долой).

Никогда еще не был простой человек более богоподобен.

О, как он торопит, толкает, движет массы вперед и вперед.

Его дерзкая нога — на земле и на море — везде.

В Тихом океане он создает поселения, архипелаги он колонизирует.

Он спаял, связал воедино все страны, всю географию мира пароходами,

Телеграфом, газетой, множеством военных орудий, фабриками, всюду разбросанными,

Что это за шепот, о, страны, бежит между вами, проносится в пучине морской?

Все народы беседу ведут? Не создается ли у шара земного единое сердце?
Человечество стало единое тело, сплотилось в единый народ.

Тираны дрожат, их короны как призраки тают.

Кто предскажет, что случится завтра? Дни и ночи исполнены знаменьями.

О вещие, пророческие годы.

Они нахлынули на меня, они давят меня, они насквозь пронизают меня.

И вот у меня перед взором нет ни Америки, ни Европы,

Все прошлое, завершённое отступает куда-то в мрак,

Надвигается огромное будущее. Идет и идет на меня.

(Годы современные)

Он произносит ораторские речи широким массам, от спокойного повествования поднимается до лирической патетики, но подъемы торжественно ровны, монументальны, без судорог, вскриков и срывов. Это могучий оптимизм, радостное утверждение нового бытия. Культура — сплошной массив биологических и механических сил — продолжение космического бытия. Весь мир — могучая, победно развертывающаяся сила, и всякая функция бытия — радость. Страдания и болезни — мелкие случайности юного бытия. Эта панкосмическая романтика натурализма перерастает в утверждение капиталистического прогресса, так как забывает о той борьбе, которая нужна для завоевания этого радостного человеческого бытия. Уитмен не знает суровой радости героической борьбы, волевой решимости революционного наступления, но расплывается в радостном ликовании. Он надындивидуален, но и *над*социален.

Оптимистическое утверждение юности человеческого вида, радости его юного бытия, вера в индустрию, дающую человечеству неслыханную мощь, отрицание неба, духа, их религиозных и исторических басен и песен, — все эти прогрессивные элементы поэзии Уитмена превращаются в анархические, буржуазные гимны, в эсхатологические по своей надреальности темы возрождения и воскрешения человечества.

Так биологизм и индустриализм, космический социализм, перескакивающий через реальную борьбу за социализм, уводит Уитмена в отринутый им мир.

Живопись

Позитивизм требовал нового сочетания глаза с организующим его интеллектом. Требовал синтетического видения вещей, умения давать не изолированную вещь-форму, вещь-портрет, а вещь-функцию, раскрыть линии связи, а не показать индивидуальные

очертания, дать массу тела как часть среды. Реализм и психологизм давали индивидуальные вещи в индивидуальном зрении, и мир этот был ремесленным, мелкобуржуазным по преимуществу. В романтизме был динамический свет и светоцветовая связь вещей, но не было материальной связи, слитности масс.

Позитивизм дает именно материальную связь вещей, тел в материальном бытии, но не отдельно, не как сумму замкнутых в себе форм, но как единую массу, постепенно переходящую из тела в тело. Этой материальной слитности он достигает посредством валеров, выявляющих не светоцветовую видимость, но плотность, тяжесть масс. Мир отяжелел, уплотнился (по сравнению с миром романтиков) и стал слитным, неразрывным по сравнению с эмпиризмом. Перед живописью стали проблемы передачи вещей как материальных масс, органических, неорганических масс, материалов индустриальной культуры. Начав с жанра и пейзажа, придавая им все более обобщенный биологический и стихийный характер, натурализм переходит к изображению могучих механизмов, машинных конструкций, мощного искусственного освещения. В стремлении передать камень, стекло и металл — окрашенный и чистый, позитивисты-живописцы вырабатывали новые фактурные и валерные приемы, приемы фиксировать свет как материальное качество-цвет, в котором ощущается тяжесть и плотность стали, меди, бронзы, бетона, стекла.

Так преодолевается и тематическая узость эмпиризма. Натурализм дает биосоциального человека и его орудия труда: паровозы, броненосцы, аэро- и гидропланы, автомобили, трамваи, машины, заводы — все те зрительные темы, фотографии которых заполняют индустриальные журналы, но эти машины и заводы подаются как орудия производства, как часть производственных организмов. Натурализм дает индустриальный трудовой процесс, человека и технику, — как культурное производство в гигантском размахе и сложности его механических сооружений и коллективной человеческой деятельности. Эта живопись может еще конкурировать с фотографией, потому что активно организует свои темы, свободно сочетает их, выдвигает одно, опускает другое, чего не может делать фотография, которая ограничена эмпирическим полем зрения. Эта живопись может конкурировать с фотографией и своими красками. Образ строится из научных признаков, он должен говорить о материальной жизни человека и машины, о направлении процесса труда производства, а следовательно — о связи с системой, о его зависимости от социальной темы и о воздействии на нее. Поэтому живопись фиксирует не индивидуальные объекты в пустом трехмерном пространстве, зрительные признаки неподвижных или остановившихся вещей, а материальное связанное пространство,

пространство как разнородную материальную массу. Эмпирические формы упрощаются, сливаются в единое материальное целое.

В своем стремлении сочетать гуманизм с естественнонаучным материализмом натурализм дает человека в связи со средой и, изображая общественно-производственные или общественно-исторические темы, трактует человека как часть целого. Человек выступает как материальная биологическая масса, как кусок природы, а не быта, несущий в себе ее стихийную силу. В производстве он — биологическая машина среди механических машин. Но машины и конструкции — не самоценные энергетические механизмы, но механические средства труда; они овеяны деятельностью человека, его напряжением, его волей и борьбой. Отсюда очеловеченность, социальность этих механических образов, их культурная и социальная осмысленность. Человек понимается не как ремесленник, кустарь-одиночка, но как человек-масса, человек-коллектив. Натурализм идет от передачи рабочих типов к передаче трудовых процессов коллектива и массовых актов производства. Стремление передать массы людей не как множество законченных индивидуальных портретов, но как единую стихийную форму, оттеснив психологизм. Оттеснен психологизм и в изображении отдельных фигур в лесу, горах, у машины, на вокзале; человек дан как профессиональный тип, как социальная функция.

Этот позитивистический реализм, фиксируя социально-производственную жизнь индустриальной культуры, стихийно стремится к новым формам живописного искусства; он преодолевает эмпирическое изобразительно-статическое зрение, изучающее формы предметов в замкнутых контурах и дает их в связях, в движении, в их социальном бытии. В этой своей социологичности натурализм противостоит и психологизму, и конструктивизму, голому гуманизму и голой инженерии. Но, не принимая диалектики, понимая мир как материальный процесс, как развитие, но не как борьбу противоречивых систем, натурализм закрепляет эволюционизм и объективизм, закрепляет естественнонаучный материализм в социологии как компромисс между буржуазией и пролетариатом, т. е. является буржуазной линией искусства.

Курбе

Переход от реализма к позитивизму-натурализму дает Курбе.

«Живопись — чисто физический язык, и предметы абстрактные, невидимые и несуществующие, не подлежат ее ведению. Существующая у нас монументальная живопись противоречит современным социаль-

ным условиям, а церковная — духу времени... Вместо этого было бы лучше расписать вокзалы видами тех местностей, по которым придется проезжать, портретами великих людей, родившихся в лежащих по дороге городах, заводами, шахтами и фабриками: вот святые и вот чудеса нашего века».

Эта декларация художника в каталоге к выставке его картин есть борьба против эмпиризма и романтизма, против сюжетных сценок, бытоотобразительства и против идеалистической фантастики. Материальный мир в его стихийном физическом, биологическом бытии, в его мощных массах, является основой его картин. Для него нет высокого и низменного в человеке и природе, которую он понимает не как сумму тел и не как единство светоцвета, а как единую материальную стихию. Этот универсальный биологизм уничтожает даже в портрете его частное, эмпирическое и в особенности моральное бытие и дает ему могучую телесную жизнь.

Отсюда же преодоление шаг за шагом сюжетных сценок, тенденциозных, поучающих рассказов, эпизодов, бытоотобразительного реализма.

Таковы его *Каменщики*. Это уже не социальный эпизод труда, не морализирующий рассказ; лиц и их выражений почти не видно. Это — трудовой акт; старик на коленях молотом разбивает камни, молодой в корзинке переносит их. Только действия, ритм мускулов, неуравновешенные движения отличают людей от орудий труда — кирки, лопаты, котелка, носилок. Все вместе — единое материальное целое, единая живописная масса. Рваные одежды, обувь, запыленные лица, измученные трудом тела даются не в связи с психическим выражением, с внутренним содержанием тружеников, а со всей внешней материальной средой. Картина дает не впечатление художника и не социальную тенденцию, а материальную действительность, позитивистически понятую. Это кусок материального бытия, акт жизненного труда.

«В этих условиях вот так начинают жизнь и так ее кончают» (Курбе, *Письмо к Вейю*)⁶⁰.

Эмпирическое поворачивается к общей позитивистической идее, а не социальной.

Это стремление к обобщениям, к преодолению эмпирического, желание подняться над единичным, не разрушая его, выступает и в *Похоронах в Орнани*, превращенных в «историческую картину одного погребения». Здесь ряд конкретных портретов деревенской аристократии и крестьян, но они типизированы, возведены к общему выражению печали, тяжелого раздумья, вос-

поминания о смерти и жизни. Индивидуальность лиц обобщена в единстве печального действия. Женщины в трауре, старые и молодые, красивые и уродливые в различных выражениях горя, мужчины сдержанны, важны и сосредоточены. Вопрошающий, недоумевающий жест мэра перед открытой могилой: «и это все, что остается от жизни?» подчеркивает этот обобщенно-философский смысл картины: община людей перед роковой задачей смерти. Это как бы натуралистически взятая обрядовая тема погребения, вставленная в реальные условия, но не сведенная к эмпирическому изображению будничного факта. Носильщики гроба, отворачивающие голову от смрадного духа разлагающегося трупа, родные и знакомые, размышляющие, плачущие перед открытой могилой, — все это показывает, что художник давал здесь не просто единичный эмпирический обряд погребения и не обличительно социальный смысл похорон (ср. *Похороны* Перова), а синтетический философско-материалистический образ. Отсюда его поиски ритмически развернутой композиции, поиски закономерности композиции. Картина — не сумма характерных лиц, случайно расставленных собравшихся на похороны, а единое комплексное действие. Фигуры в своих позах, поворотах подчинены этому единству. Отсюда и компактная композиция слитых в два-три ряда фигур; все на фоне скалистого холмистого склона, а не неба, что дает картине живописно-материальный характер.

Именно сочетание живописности и пластичности, в которой живописность служит выявлению материальной массы тела, и является основой натурализма зрелого Курбе. Это придает монументальность его картинам, образующим единое живописно-пластическое целое, позволяет выявить космическую стихию мира, могучую силу природы.

Но это же уводит от социально-политической идейности реализма. Человеческое тело становится могучим биологическим организмом с сильными, полными формами, развертывающимися в плавных здоровых движениях (*Купальщицы*, *Женщина с волной*).

Самый труд получает характер энергичных телесных ритмов (*Просеивание*). Психическое содержание человека отступает перед биоритмическим поведением.

Это движение от социального к биологическому, стихийному, космическому выступает особенно четко в пейзажах. Они — не лирическое созерцание и не эмпирическая зарисовка: это — полная неукротимой растительной силы природа, где каждое дерево — могучее, неистощимое движение жизни. Свет слит с материей, с земными формами: он как бы отяжелел и скован физическими массами. Отсюда темные тона, густые коричневые

тени. Цвет не поверхностный, эмпирический, локальный, и не момент освещения и изменчивого соотношения тонов, а сама масса, цветовая сущность тела.

Курбе не дает открытых горизонтов, пустынных далей. Его пейзаж всегда материально заполнен телами деревьев, животных, людей. Его лес — это стихия изогнутых мощных устремленных вверх стволов, спутанных вершин и корней. Это — радостная эмоция животно-растительной силы, эмоция торжествующего размаха и утверждения органических основ мира. Не свет в его движении, расцветивающий мир множеством красок, как у импрессионистов, а сама природа — в ее материально-жизненном процессе — основа его пейзажа. Отсюда слитность, неразрывность масс деревьев, земли и зелени. Отсюда монументальная мощь и оптимистическое жизнеутверждение. Здесь натурализм открыл для искусства новые стороны бытия.

Таковыми же мощными являются его животные, звери, охоты и битвы — везде, где он дает биологическую стихию, природу в ее органическом, динамическом бытии. Курбе соединил то, что противоречиво боролось у романтиков: предметность и живописность. У них свет и цвет растворяли предметы и материю: Курбе сделал живописность свойством материальной массы, а следовательно — материальной сущности природы.

Менье

Картины художника и скульптора Менье связывают биологизм не с изначальными стихиями мира, а с социальной жизнью. Его темы — индустриальный пролетариат, угольные копи и металлургические заводы. Огромные силуэты фабричных корпусов и труб, пускающих черные облака дыма, доменные печи, вышки над шахтами выступают энергичными слитными массами без излишних деталей. И внутренность завода, люди и машины в огне плавящихся металлов или в мрачных, закопченных, дымных коридорах, ущельях шахт — красочные элементы его производственных картин. Полотна Менье обрызганы красным огнем горнов и пылающих тиглей или затянута сажей подземных шахт с темными перспективами и дают эпопею индустриального труда — завода, машины и пролетариев. В центре у Менье стоит труд: человек в производстве, рабочий в интенсивном движении; здесь он дает монументальные, героические фигуры людей, выросших в телесном труде, приученных к ритмическим проявлениям мускульной энергии. Здесь сразу и дорога в шахты по склону вверх к дымящим трубам, и спуск в шахты, и дно шахты — триптих различных моментов труда.

В своей скульптуре он впервые дает трудовую осанку индустриального рабочего, новые мотивы движения и выражения, связанные не с мелкобуржуазным ремесленным бытом, а с коллективным машинным трудом. Эти статуи — обобщенные, монументальные образы, говорящие не о единичной личности, характерном портрете, а о широком социальном явлении. Каждая фигура — сгущенный профессиональный образ: рудокопа, кузнеца, косаря; за каждой фигурой — масса людей, воспитанных на тяжелых, упорных и определенных трудовых навыках. Эти фигуры — не абстрактные биологические анатомические формы, а деятельные, приученные к определенной системе движений тела, человек, несущий определенные трудовые функции. Эта обобщенность придает статуям Менье титанический, сверхчеловеческий характер, а трагизм непомерного героического труда, завоевывающего мир, и таких же непомерных лишений, нужды и голода — придает его группам эпический характер. В отличие от благородных героев меча и интеллигентных героев психологии, эти рабочие в атмосфере, насыщенной угольной пылью и железными опилками, обожженные огнем, мускулистые, худые, с выступающими позвонками, — молчаливые, суровые труженики и мужественные герои производства. Лица в резких морщинах, углы рта опущены, глаза угрюмы и решительны. Но голова и выражение лица слиты с жизнью мускульного тела и его крупными движениями. Различные физические состояния — усталость, отчаяние, гордость и боль обнаруживаются всеми мышцами тела, всей осанкой фигуры. Именно позитивистическое мышление могло дать труд и его мучительное напряжение не как единичное выражение единичного момента, а как общий, синтетический образ, подчеркнуть не душевную, а телесную сторону труда, поднять «низменные» физиологические проявления напряжения на высоту героической эпопеи преодоления трудностей. Для натурализма физиологическое — не низменное, а основное начало жизни и труда. Как и у Золя, множество лиц и моментов сведены воедино, но это — обобщение, а не идеализация. И эти обобщенные фигуры героических мучеников, творцов материальных благ, получают характер острой социальной критики капиталистического общества.

Преодолев эмпиризм и бытовизм, он поднял трудовые фигуры до трагической высоты, сделал людей материального производства героическими творцами культуры. Но, чуждый жанровых положений, анекдотических сюжетов, Менье не дает и сюжетов борьбы и революционных движений. Только труд и производство, физические действия, за которыми скрыты страдание и сила, изображает Менье; и эта бесстрастность, это отсутствие социальных движений оставляет его реалистом-позитивистом, т. е. натурали-

стом; противоречий, скрытых за героикой труда, за физическими лишениями и выдержкой, он не вскрывает. И вместе с тем это труд, еще не знающий энергетики и рационализации, труд ранней стадии тяжелой индустрии. Отсюда полумануфактурный, полуручной их характер; отсюда позитивистический показ мира у Менье, изобразительность в сочетании с обобщениями.

Музыка

В музыке натурализм, так же как в других искусствах, стремился к сочетанию диалектического идеализма и эмпирического реализма. Музыка, связываясь с реальной интонацией, стремится к грандиозным обобщениям. Интонационная голосовая мелодия, абстрактный инструментализм здесь заменены сгущенным материальным значением звука, его тембром как вещественным динамическим качеством звука. Музыка стремится к синтезу логического содержания и эмоционального движения. Так же как в реализме, в натурализме вокальная музыка является существенным элементом; сама инструментальная музыка получает сюжетное содержание. Тот антагонизм, в котором находились словесный логический смысл и музыкальная оркестровая выразительность, здесь устраняется: инструментальные голоса стремятся к словесной определенности, описательности. Даже чисто инструментальная музыка разворачивает сюжетные, программные темы, музыка повествует о внешних объективных событиях. Она уходит от внутренней речи, изложения самоценных душевных состояний к изображению внешних действий.

Форма программной музыки вытекает из поэтического текста, а не из самостоятельных, развивающихся из себя музыкальных тем романтической симфонии. Архитектоническое членение частей разрушается требованием непрерывного движения текста, образующего симфоническую поэму; эта опора музыки на смысл требовала особого строя мелодии, определяемого конкретным словесным смыслом. Мелодия становится формулой, символом, названием лица поэтического текста и вместе с героем повторяется, проходит через всю композицию. Мелодия сокращается, становится интенсивной. Музыка в целом получает ораторский, декламационный или изобразительный характер. В оркестре сочетается множество самостоятельных голосов; музыка стремится к полифонической звучности и энергическим ритмам. Ритм сохраняется как средство передачи реальных движений, но обобщает их и резче вычерчивает свою поступь. Он передает обобщенную ритмику предметных движений, пространственной динамики, а не психологической; отсюда его четкость. То же и в мелодии: она сгу-

щает интонационное движение до общих эмоциональных фраз; отсюда ее пафос, ее приподнятость, чуждая интимности. Передавая движения сложных действий, больших историко-философских тем, музыка прибегает к расширенным оркестровым составам. Оркестр разрастается, сильно увеличивая медные и ударные группы. Если бетховенский оркестр не уместится в салоне и требует большого концертного зала, то здесь для оркестра уже тесны концертные залы. Музыка стремится стать действием, публичным актом, а не интимным психологическим размышлением.

Вагнер

Рихард Вагнер является великим продолжателем того романтического движения в немецкой музыке начала XIX века, которое было выражением революционной борьбы буржуазии с феодалами и прямым отголоском Великой французской революции. Но абстрактную героику романтизма он пытается сводить к коренным эмоциям и силам, пытается материализовать мировой дух в стихиях биологических и исторических. Уже с первых шагов он ищет для своих опер значительного идейного содержания, стремится разрешать в них большие этические или исторические проблемы, пытается превратить оперу из эстетского развлекательного зрелища в философское, общественно-поучительное действие. Таковы: *Колла Риенци* — *последний трибун*, *Моряк-скиталец*, *Тангейзер*, *Лоэнгрин*. Здесь, рядом с идеей революционного героизма, стоит идея любви и смерти, любви-рока, любви-искупления, здесь уже обнаруживается противоречивость и ограниченность буржуазной революционности. Все эти оперы имеют исторически значительный сюжет; герои возвышаются над обыденными людьми и их страсти — над повседневными переживаниями. Вагнер ищет в сюжете коренные начала, закономерности, а не эмпирические моменты, случайные эпизоды. Вместо разрозненных лирических движений, интересных ситуаций — единая проблема личного подвига, любви, борьбы и отречения. Вместе с этим он и в музыке шаг за шагом преодолевает старые оперные традиции с их дуэтами, ариями, колоратурами, танцами, разрозненными музыкально-вокальными и музыкально-танцевальными номерами.

Вагнер восходил со второй революционной волной, порожденной развитием промышленного капитализма и приведшей к революции 48 года и к опубликованию *Коммунистического манифеста*. Путь композитора, поэта, философа Вагнера — это путь буржуазной революции в Германии сороковых — семидесятых годов. Борьба буржуазии с дворянством в Германии шла за революционный и контрреволюционный пути развития капитализма, за сво-

бодное развитие под властью буржуазии или подчиненное реформирующемуся, сращивающемуся с капитализмом, дворянству. В отличие от России, где стержнем этой борьбы был аграрный вопрос, в Германии стержнем было национальное объединение страны, раздробленной на множество феодальных королевств.

«1848—1874 гт. в Германии были эпохой революционной и контрреволюционной борьбы двух путей объединения (решения национальной проблемы буржуазного развития Германии) — пути через великогерманскую республику и пути через прусскую монархию. Только в 1874 г. второй путь окончательно победил» (Л е н и н , т. XV, стр. 215).

Слабая немецкая буржуазия, в борьбе с дворянством опиравшаяся на демократические массы, отступила, испугавшись далеко заходящих революционных движений демократии, и реакционно блокировалась с дворянством для борьбы с пролетариатом. Кривая Вагнера, характеризующая революционный подъем и реакционный спад, отступление, — кривая движения от буржуазно-демократических идей к реакционным дворянско-буржуазным, к религиозно-мистическим, от революционной диалектики Гегеля, материализма Фейербаха — к мистическому религиозному отречению Шопенгауэра.

Кольцо Нибелунгов, писанное в течение этих двадцати с лишком лет, несет в себе все противоречия героической борьбы, революционного пафоса и печальных поражений, пессимистических резиньяций. *Кольцо Нибелунгов* — центральное произведение Вагнера — одно из немногих монументальных произведений мирового искусства по грандиозной историко-философской широте темы, по богатству и идей, и выразительной силы музыкального языка. Задуманное около 1848 года, после бегства из Дрездена, где, совместно с Рекелем и Бакуниным, Вагнер сражался на баррикадах, *Кольцо* было набросано в Цюрихе как победная борьба бесстрашного Зигфрида с драконом, оберегающим золото, и богом Вотаном. Юный Зигфрид — олицетворение и революции, и молодой Германии, дракон — капитализма, а Вотан с неприступной Валгаллой — феодализма. Древнее патриархально-родовое сказание о борьбе златокудрого бога солнца и уродливого чудовища — бога тьмы, ставшее в феодальном эпосе эпизодом борьбы рыцаря и дракона, превратилось у Вагнера в борьбу абстрактно-революционного героя с капитализмом и феодальной государственностью.

Немецкий эпос привлекался Вагнером, как и Вебером, потому, что в нем они находили лозунги борьбы за национальную идею единой Германии. Но это оптимистическое героическое ядро обрастает все более тяжелыми и пессимистическими темами, по ме-

ре того как побеждает реакция и буржуазия отступает к дворянству. Вагнер от социалистическо-утопических, анархических идей отходит обратно к идеям роковой любви и обреченности. Он оставляет *Кольцо*, чтобы писать *Тристана и Изольду*, музыку об изначальной неодолимой стихии любви, которая властвует над жизнью и смертью. Вагнер становится на сторону Прусской монархии железного канцлера, шовинистически приветствует немецкую армию, разгромившую французов и помогавшую подавлению Парижской коммуны, становится другом короля Людвига Баварского. *Кольцо* меняет свой начальный замысел. Философию революции заслоняет эсхатология, создание нового мира — гибель и конец мира, смерть героев и богов. Бакунина, с его анархической активностью, Фейербаха, с его философией зависимости божества от человека, сменяет Шопенгауэр — с его мистическим созерцанием, отречением от практической деятельности. Можно предполагать, что именно Бакунин в связи со всеми революционными разговорами и действиями послужил Вагнеру прообразом Зигфрида.

«Меня поразила необыкновенно импозантная внешность этого человека, находившегося тогда в расцвете 30-летнего возраста. В нем все было колоссально, все веяло первобытной свежестью; поразили разговоры о том, что “предать огню замки господ со всеми их богатствами — дело справедливое”. Тут подлежит уничтожению все то, что, освещенное в глубину с высоты философской мысли, с высоты современной европейской цивилизации, является источником одних лишь несчастий человечества. Разрушение современной цивилизации — идеал, который наполнял его энтузиазмом» (Вагнер, *Моя жизнь*)⁶¹.

Зигфрид, бесстрашный и непобедимый, некогда свободный от законов судьбы, от власти богов и золота, смело вступающий с ними в бой, в результате все-таки становится жертвой. Коварный Гаген, рожденный без любви, убивает Зигфрида, рожденного стихийной всемирной любовью. Брунгильда восходит на погребальный костер, чтобы соединиться с Зигфридом после смерти. Золото, несущее всем его обладателям гибель, сеющее вражду и смерть, противоположно не «социалисту-искупителю» Зигфриду, но любви, дающей жизнь и радостный мир.

Борьбу анархического социализма с капитализмом и феодализмом перекрыла тема любви, вечной творческой стихии мира. Борьба всемогущего и проклятого золота с всемогущей и святой любовью кончается победой любви, но в то же время и гибелью героев. Религиозно-мистическая идея поглотила социально-революционную. Огромное количество эпизодов, философских рас-

суждений осложняют центральную противоречивую тему борьбы богов и великанов, героев и карликов за власть над землей. Таким образом, *Кольцо Нибелунгов* — смесь анархических, социалистических и метафизических идей.

Первая часть — пролог, *Золото Рейна* — излагает историю похищения золота у природы, украшением которой оно являлось, и превращения его в средство власти, источник алчности, бед, раздора и гибели. Золотое кольцо несет на себе проклятие отречения от любви. Спокойное торжественное начало омрачается беспокойством, борьбой, гибелью и раздумьем.

Вторая часть — *Валькирия* — история любви Зигмунда и Зиглинды, не только борьбы и победы любви над запретами, но и гибели и кары нарушителей. Она полна напряженной страсти, радостных утверждений и печальных срывов, смятения бурь и столкновений.

Третья часть — *Зигфрид* — история юного жизнерадостного Зигфрида, плода любви, победного, бесстрашного, несущего в себе могучую силу вселенной. Он убивает чудовище, проходит через огненные преграды, отдается всемогущему влечению любви. Это самая радостная и светлая часть тетралогии. Музыка и слова полны уверенной мощи, ликующего возбуждения и страсти.

Четвертая часть — *Гибель богов* — история гибели Зигфрида и богов, обреченных проклятием золота, история обманов, коварных замыслов, мести и последней катастрофы. Эта часть — снова мрачная, смятенная и трагичная, достигающая своего вершинного выражения в знаменитом *Траурном марше*.

Действующими лицами являются боги, богини, русалки, великаны, карлики. Каждое лицо является воплощением какой-нибудь силы, социальной или метафизической стихии. Отсюда — их абстрактный, надындивидуальный, космический характер. Но каждое из них является комплексом качеств, эмоций и идей, из которых каждое является только частным, составным элементом целого. Текст, написанный самим Вагнером, представляет собой белые стихи, лишённые рифм, но богатые звуковыми повторами, аллитерациями. Это не тонико-силлабические стихи с определенным метром и одинаковым количеством стоп, а тонические, со свободным ритмом, неравной длиной строк; эти стихи дают свободу напевному декламационному движению, свободу акцентов и динамики.

Музыка, соответственно этим философским обобщениям, отличается обобщенным психологизмом, усиленной общеэмоциональной выразительностью. Не только действующие лица, но и отдельные качества, эмоции и даже философские идеи характеризуются одной темой-лейтмотивом, которая дает мелодическую или гармоническую схему их сущности: тема Зигфрида — те-

ма мощного нарастания, победного движения вверх, как бы развертывающейся силы; тема дракона, Фафнера, — низкая: медленное, грузное движение; тема Судьбы — не мелодична, но гармонична: состояние неподвижного, мрачного созерцания; тема Вотана — мрачная торжественность нисходящего движения; тема меча — линейна: поднимающаяся и выпрямляющаяся мелодия, как наносимый удар.

Эти темы возникают в оркестре каждый раз, когда люди, вещи или идеи появляются на сцене или даже только упоминаются. Они сплетаются, переходят друг в друга, образуя, как основные клетки, бесконечную мелодию. Лейтмотив — это терминологическое применение мелодии и гармонии. Вагнер в лейтмотиве пытается раскрыть сущность вещей, их основное внутреннее качество, дать в ритмико-мелодическом контуре устремление, действие человека, эмоцию, мысль или вещь, а не форму, не статический облик. Романтизм знал музыкальную фразу интонационно, как внутреннюю речь, и через нее характеризовал человека в различные моменты его бытия; реализм характеризовал человека жанрово, его житейской интонацией. Вагнер характеризует вещи и человека лейтмотивами почти атрибутивно, геральдически, но лейтмотив Вагнера — функционален: он — часть движения, в котором возникает, а не самостоятельная фигура. Нет отдельных мотивов, связанных с одной только сценой. Лейтмотив постоянно возвращается, всплывает, меняя ритм и гармонию, делая характерные сокращения и изменения; так из ритмически измененной, веселой и задорной темы рога юного Зигфрида возникает победная тема Зигфрида-героя.

Мозаика лейтмотивов превращается в сложную, непрерывную музыкальную ткань, которая охватывает действие и рождает его как бы из себя. Эта музыка — звуковое воплощение видимых и мыслимых образов — отличается огромным напряжением и мощностью. Тембровые средства оркестра придают материальную осязаемость этим темам. Передавая одновременно смысл действий и слов, оркестр часто густо полифоничен — не в имитационном, контрапунктическом смысле, но в свободном одновременном звучании голосов. Музыкальная ткань стала системой тембровых движений, как система активных голосов. Одновременное сочетание лейтмотивов дает многоголосное сопровождение отдельным голосам, образует лейтмотивный контрапункт. Таким образом объективистическое звуковое пространство — гармония, сопровождающая главный голос, — нарушается активным движением, сложным сплетением самостоятельных голосов.

Часто модулируя из тональности в тональность, Вагнер утрачивает единую тональность. Напряженная страстность, героичность

и этичность тем требуют повышенной звучности медных групп, которые всегда в музыке излагают темы царей, богов и героев. Оркестр достигает временами оглушительной силы (в эпилоге *Гибели богов*, например). Но он может быть прозрачно нежен (например, в «Шелесте леса»).

Здесь Вагнер достигает вершин оркестровой изобразительности и дает блестящие образцы музыкального пейзажа. Природа у него — такая же могучая, стихийная, космическая сила, как его герои. Вместе с ними, она полна спокойной силы, полна грозного смятения и бури. Пейзаж — не декоративный фон, на котором разыгрывается действие, и не объект лирического созерцания и пасторали, но одна из действующих сил музыкальной драмы.

Вагнер, таким образом, революционизировал оркестр, сделал музыку способной излагать движение идей и представлений, подчинил язык инструментальной музыки рациональному предметному и философскому содержанию. Но и здесь, как и в тематике, он оказался противоречивым, и от натуралистического изображения мира и эмоций он перешел к религиозным идеям и переживаниям. В *Кольце* имеются и те и другие. Реалистично переданы волны Рейна — плавными широкими движениями, «шелест леса» — частым трепетом прозрачных звуков, как бы листьев на черенке, всполохи огня, поднимающихся и опускающихся вспышек, коварных, уклончивых языков пламени, скачка волшебных коней с их взмывающим, энергичным поступательным ритмом. Наряду с этим звучат мистичные темы судьбы, мотив проклятия, мотив отречения и т. д. Пение, голоса — напевная декламация — от тихих философских раздумий до яростных выкриков страсти и боли. Это бесконечная мелодия, не знающая реприз, законченных фраз. Ее исполнение требует точных логических акцентов, отчетливой дикции, музыкальной фразировки, строго соответствующей движению речи. Эта напевная декламация, опирающаяся на философски осмысленный лейтмотивами оркестр, и позволяет Вагнеру поручать певцам философские монологи, рассказы, пророчества, связывающие и осмысляющие огромное количество эпизодов.

Вагнер был новатором не только в музыке. Вагнер думал вернуть искусству его цельность и вместе с этим его общественно-значимую роль. Романтическую идею синтеза искусств он пытается наполнить материалистическим, реальным содержанием. Греческая трагедия, по Вагнеру, стихийно синкретизировала музыку, речь, движение в драме; искусство современных классов разделилось по материалам, дало каждому виду высокое развитие, но оторвало от живой жизни, так как жизнь не знает отдельно существующих звуков, красок или движения. Нужно их снова слить воедино, в одно высшее искусство. Это — не первобытный сти-

хийный синкретизм, а организованный синтетизм, пользующийся всеми достижениями каждого искусства, чтобы дать сгущенную, интенсифицированную жизнь. Это синтетическое искусство должно быть не эстетическим развлечением, а культурной и социальной силой воздействия на слушателей. Это искусство и должно быть праздничным преображением будней, и оно не может быть объектом купли-продажи, не может зависеть от рынка и художника, но должно быть в руках государства.

«Публика должна иметь бесплатный доступ на театральные представления. До тех пор, пока деньги нужны будут для удовлетворения всех жизненных потребностей, до тех пор, пока у человека без денег будет лишь воздух и, может быть, вода, эта мера будет лишь иметь целью лишить истинные театральные представления характера произведений за плату, — каковой взгляд на них выражает самое чудовищное непонимание характера художественных представлений: государство — или, еще лучше, городское самоуправление — должно будет вознаграждать художников из собственных сумм».

И далее:

«Художник, который служит рынку, создает развлечение для немногих сытых, а не для масс. Отчего страдали и всегда страдают, в особенности при современном общественном строе, вдохновенные творцы благородных произведений? Не от соприкосновения ли с внешним миром, то есть с тем миром, которому должны принадлежать их произведения? Что возмущало архитектора, когда он принужден был тратить свою творческую силу на постройку по заказу казарм и домов для отдыха в наем? Что огорчало живописца, когда он должен был писать портрет какого-нибудь миллионера с отвратительным обличем? композитора, принужденного сочинять застольную музыку? поэта, вынужденного писать романы для кабинетного чтения? И все это оттого, что приходилось растрачивать свою творческую силу на пользу промышленности, из своего искусства делать ремесло» (Вагнер, *Искусство и революция*, стр. 29)⁶².

Для масс нужны произведения, действующие не только на слух и зрение, но и на мировоззрение, поднимающие и разрешающие сложные проблемы человеческого бытия. Формой таких синтетических произведений искусства является музыкальная драма. В ее основе должна лежать всеобщая идея, этико-философский замысел. В целом драма разрешает, путем столкновения основных идей и сил человечества, какую-либо проблему мировой истории жизни.

Механический комплекс музыки (оркестр), речи (пение), пластики (игра артистов), живописи (декорации) должен быть пре-

вращен в органический синтез, разнородные элементы должны быть слиты в действие. Музыка, основа которой движение, и является основой развертывающегося действия; лейтмотивы сплавляют зрительные и речевые образы в непрерывную музыкальную ткань. Здесь не может быть отдельных арий, балетных номеров, связанных простой последовательностью. Музыка и действие есть непрерывное развертывание. Именно музыкальная драма может развертывать философские идейно-содержательные темы, поднять искусство на высоту общенародного действия. Но и здесь Вагнер проделывает ту же кривую, которую он проделывает в своем творчестве. Начав с революционного отрицания продажного капиталистического искусства, энебвирующего, разлагающего, и утверждения нового, общенародного, единого синтетического искусства, он приходит к превращению искусства в культовое действие, музыкальной драмы — в храмовую мистерию, приходит к отрыву искусства от жизни, от масс, от борьбы, которым должно служить искусство, где оно только и может быть синтетическим. Его философия искусства и его художественное творчество шли одним путем.

В том сочетании элементов диалектического идеализма и эмпиризма, романтизма и реализма, которое характеризует натурализм, у Вагнера преобладает романтизм. Его герои, носители судьбы и истории, связаны с небом, их абстрактность, их надземность — результат религиозного понимания движущей силы исторического сюжета как верховной духовной силы.

В *Опере и драме* Вагнер писал:

«Творец художественного произведения будущего есть не кто иной, как художник настоящего времени, который предугадывает жизнь будущего и стремится стать ее составной частью» (стр. 262).

Но Вагнер этого будущего в своем настоящем не заметил; он видел борьбу буржуазии и дворянства за господство над миром, за диктатуру, но теории диктатуры пролетариата, уже выдвинутой Марксом, самого пролетариата, носителя социалистического будущего, он не увидел, не понял. Его идеи потому абстрактны, а творчество — поэзия и музыка — воплощение абстракций. Он не смог дать того

«слияния большой идейной глубины, сознательного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия»,

в котором Маркс и Энгельс видели будущее драмы (*Переписка с Лассалем*, «Литературное наследство», 1932, № 3). Его герои —

простые рупоры духа. Его философия истории, его классовое мышление уводили его от подлинной истории и подлинных героев, от масс. *Кольцо Нибелунгов* не знает массовых народных сцен и хоров. Продвинув музыкальную речь к правдивости и реализму дальше всех своих предшественников, Вагнер все же не смог дать подлинного реализма и подлинной исторической драмы.

Противоречия абстрактности и позитивизма, социалистических идей и метафизических были выражением изначальной ограниченности буржуазной революционности и ее конечной реакционности.

«В Пруссии и в Германии вообще помещик не выпускал из своих рук гегемонии во все время буржуазных революций; он «воспитал» буржуазию по образу и подобию своему» (Л е н и н , т. XV, стр. 343).

Импрессионизм

Основным критерием мира и вещей домонополистической буржуазии был теоретический разум, противопоставленный религиозной вере и небесному божеству. Он не только определял отношения людей, но и бытие вещей как явлений; чувственные представления получали свою реальность через разум, чувственное представление подчинялось понятию. Разум охватывал явления и связь явлений как деятельное начало мира, общественной жизни и искусства. Механистическая причинность стягивала ряды явлений в физическое целое, индивидов — в общество. Но логическая и эмпирическая стихии денежного капитала претерпевают сильные изменения при переходе к монополистическому капитализму. Организующая, регулирующая, роль денежного капитала переходит к финансовому, слитому с промышленностью, заводами, фабриками, железными дорогами. Монополистический капитал помимо воли и сознания отдельных лиц, в зависимости от мирового производства и рынка, поднимает и понижает цены, обогащает и разоряет отдельных буржуа, попадающих в зависимость от монополистов. Разум и воля единичного субъекта отступают перед стихийными процессами производства мирового хозяйства. Банки, картели, синдикаты, акционерные общества, с их огромным размахом и изменчивым успехом, определяют общественную жизнь интеллигента, чиновника, рантье, крупного и мелкого буржуа, которые только пассивно могут следить за стихийным движением финансовых колоссов.

Буржуазная аристократия, отбрасывая эмпирический материализм и рационализм, ищет компромисса между позитивизмом и символизмом, между материальным и небесным и утверждает

асоциальный физиологизм, приматы индивидуальных ощущений. Императивность разума заменяется релятивистическим ощущением. Чувственное ощущение восторжествовало над идеологическим разумом, над материей и небом-духом. Комплексы качеств, которые в механическом материализме были объективными сущностями и основой абстрактных понятий, рассыпались на составные элементы; небесные силы идеализма-символизма стали чувственными ощущениями. Импрессионизм так относится к психологическому реализму, как рококо к классицизму.

Распад механистических понятий на разрозненные качества, с многообразными и зыбкими тяготениями, параллелен распаду строгих и статических образов классицизма на миниатюрные и капризные формы рококо. Гигантский рост естественных наук вместе с развитием промышленности лишает рационализм его почвы, но для импрессионистов индивидуальный человек еще является самоценным и, следовательно, его органы восприятия — единственными орудиями познания мира. Рационалистический объективизм превращается в сенсуалистический. Мир — ряд качеств, цветов, тонов, запахов; мышление — комплекс ощущений качеств. Устойчивые комплексы цветов, тонов, давления получают характер телесности, но истинную реальность образуют качества, а не тела; качества реальнее тел, и ощущения реальнее понятий. И тело, и понятие возникают как временные комплексы ощущений. Не тело вызывает ощущения, а комплексы ощущений образуют тело. Тело — мнимая единица, абстрактный символ. Связь качеств и ощущений вторична, условна и изменчива. В практике возникает связь ощущений, и вместе с практикой она меняется. Чистое ощущение пассивных органов чувств — зрения, слуха, осязания — ощущение, знающее только качество, цвет, звук, запах, твердость, но не вещь, лежит в основе знания о мире. Распавшийся разум не только не связывает явлений, но даже не конструирует вещи в реальную форму. Текучесть мира, процесс отношений сохранены, но они существуют как связь смешивающихся качеств, а не как активно действующие тела.

Протяженность времени и пространства распалась на миги и точки, мелькание которых образует кажущуюся протяженность. Единственно реальны мгновенные впечатления от потока качеств. Но всякое ощущение определяется местом в потоке. Одно и то же раздражение — тот же звук, цвет, запах — может вызвать различные ощущения, войти в различные комплексы, стать функцией различных представлений. Импрессионизм и есть компромисс функционального мышления и объективистического. Рационализм отброшен, эмпиризм стал относительным, функциональным. Функция здесь — не объективный рабочий акт,

а только качество — отношение к способности ощущения. Человек остался мерилом вещей, но вещи стали ощущениями. Анализ этих ощущений — истинное знание. Органы чувств, пассивно воспринимая ощущения, дают представление о мире вне разума, вне логической связи. Такие изолированные ощущения, схватывающие раздражение внешнего мира независимыми органами чувств, кажутся возможными при пассивном и беглом взгляде на мир. Упускается, что сама установка на изолированное ощущение также требует определенной ориентации в мире, что чистое ощущение требует ряда торможений и ослаблений, которые сами для живого организма являются активным синтезом.

Стремление фиксировать внимание на изолированном ощущении есть отрицание, отход от общественного знания, а не утверждение возможности чистого ощущения. Всякое ощущение есть ориентация в мире, установка на раздражитель; всякая же установка вызывается мировоззрением и практическими стимулами. Установка на чистое ощущение, на бездеятельное, внепрактическое созерцание, созерцание отношений, текучей связи вещей, есть борьба с общественно-политической практической активностью и разумной волей. Объективизм объединяет импрессионизм с натурализмом; наблюдение внешнего мира и фиксация его остаются в основе мировоззрения, но объективизм и эмпиризм, лишенные своей материалистической основы, становятся идеалистической фиксацией чувственных ощущений, фиксацией функций неизвестных раздражителей. Позитивистическому объективизму противопоставляется сенсуалистический объективизм, идеологии — чувственный акт. Это — созерцание качеств, в отличие от созерцания форм у феодальной аристократии. Но то и другое — чувственное созерцание мира, праздничное и гедонистическое восприятие бытия — спокойного у одних и текучего у других. Алогизм у буржуазной аристократии — то же, что апрактицизм у феодальной аристократии.

Активная критическая личность перестает быть цельной волевой единицей, единым разумом и характером, а становится изменчивым комплексом ощущений. Эта относительность бытия, эти текучие, распадающиеся и возникающие комплексы качеств и ощущений дают индивидуальному опыту равноценность и значимость общественно-устоявшихся комплексов. Индивидуум в своих суждениях не может ошибаться, как не могут обманываться органы чувств; всякое ощущение правдиво, и всякая их связь — правдива, как бы ни различалась связь ощущений одного индивида от связи ощущений другого. Верное, истинное — это оценка с точки зрения господствующего, устоявшегося, с точки зрения знания, значение которого — во временном приспособлении к миру.

Эмпириокритицизм — продолжение и распад критицизма, релятивизм — распад императивного разума и позитивизма.

В искусстве этот релятивизм породил импрессионизм. Прямое продолжение реализма, импрессионизм избегает типичного, характерного, стремится к единичному и конкретному; но, отрицая общеобязательность общественного практического опыта, выключая из конкретного абстрактное, он сводит единичное к субъективному; импрессионизм, с его усугублением натурализма, близко подходит к символизму, с его разложением общих идей, граничит с его мистицизмом, его потусторонними стремлениями. Импрессионистическое искусство изгоняет разум, готовые представления и телесность из своих тем. Равно отбрасываются высокие сюжеты идеализма и низкие жанровые сюжеты реализма как готовые исторически данные схемы. Изгоняется всякое практическое суждение, общественность, демократизм. Утверждается асоциальный эстетизм, «чистое искусство». Искусство дает созерцание текучего потока качеств. Дематериализованы не только тема искусства, но и сам материал. Дается мерцание цветов, тонов, словесных смыслов. Вместо крепко очерченных смыслов, контуров — мелькающие обрывки; расплывчатые пятна, цвет, тембр, мазки слов заменили линию, краску, звук, мысль; материал искусства сам существует как качество, как биологическое ощущение. Колорит — всё, колорит в движении.

Вместо принципа логически упорядоченных наблюдений — принцип мелькающих ощущений, фиксация мимолетных, разъединенных впечатлений; отсюда малая форма, миниатюрность, короткие, не требующие длительной сосредоточенности произведения. Произведения, ограниченные впечатлениями, и действуют как впечатления, не требуя устойчивого обдумывания связи элементов и в особенности суждений. Мастера и публика избегают длительности, требующей связи и, следовательно, сознания. Психологизм, волевая устремленность, устойчивые чувства распадаются на безвольные, не связанные настроения; настроение, как тон психической жизни, — объект наблюдения и тема искусства. Настроение и качество, как темы, образуют миниатюрные мозаичные композиции. Упрощение, сведение средств выражения к штрихам, к элементам, несущим на себе смысл, дает динамику через пассивное созерцание, как внешний мелькающий бег, где созерцающий наблюдатель видит только ускользящие штрихи и намеки; так, вместо упрощенных, скованных схем экспрессионизма, мы имеем рассыпанные штрихи импрессионизма. Законченные произведения имеют характер эскиза, набросков. Критика говорит о своих впечатлениях, о настроениях по поводу произведений, как публицистическая критика говорила о психо-

логии и идеях. Критик — посредник мастера и публики, эстетический идеолог — говорит о произведениях так, как автор — о мире. Вместо исторически построенных, эволюционно связанных литературных исследований — разрозненные портреты, силуэты писателей, дающие общие очертания отдельного автора и целой литературы народа.

Признаки стиля

Алогизм — исключение суждений, понятий, готовых представлений из поля наблюдения и из произведений; отсюда безыдейность, эстетизм и субъективизм.

Колоризм — фиксация качеств вещей и явлений, но не самих вещей; фиксация цветовых тонов и настроений в их неустойчивой связи; материал искусства применяется как средство колорита, как выражение чистого ощущения, как имитация качества.

Моментализм — фиксация разрозненных впечатлений как преходящих мгновений и точек, неустойчивых и изменчивых комплексов, вместо временной, пространственной и психологической протяженности.

Основным внутренним противоречием импрессионизма является стремление фиксировать алогические ощущения, чистые чувственные впечатления, так как всякая фиксация требует сознательного внимания и действия. Это противоречие непрерывного движения и мгновенного отрезка его, функционализма и релятивизма, оттесняет импрессионизм к тематике внутренних ощущений, к символизму.

Импрессионизм от внешних, чувственных впечатлений обращается к внутреннему миру, психике. Это — импрессионизм настроений, субъективных ощущений в отличие от импрессионизма эстетического, гедонистического, импрессионизма объективных ощущений. Импрессионизм настроений и субъективных ощущений — продолжение и разложение психологизма — легко переходит в символизм, в область асоциальных, ирреальных внутренних ощущений индивида. Здесь импрессионизм граничит с мистикой могикиан дворянства.

Таким образом, начав с отрицания метафизических и рационалистических категорий, доведя до логического конца положения позитивизма о физиологических основах психики, импрессионизм приходит через субъективный идеализм и солипсизм к допущению ощущений потустороннего, к религии и мистике. В другую сторону, наполняясь активностью, превращая ощущение в волевой акт, в движение, импрессионизм переходит к экспрессионизму.

Реалистическая живопись дает облик вещи, видимую форму как выражение; рисунок, четко вычерчивающий линейные очертания, является средством этой живописи. Свет присутствует в разреженности и интенсивности светотеней и теней как динамический элемент в картине, но не меняет ни обычной формы вещей, ни обычной их окраски. Свет и линия — реалистические средства выражения. Тень — всегда темная, мутночерная. Свет не нарушает локального цвета вещи, только сгущает и разрежает его.

Импрессионистическая живопись фиксирует оптические качества вещей, отбрасывая двигательные и осязательные представления, связанные в сознании. Импрессионистическая живопись фиксирует свет, цвет как единственное зрительное качество мира. Вне освещения нет для глаза ни цвета, ни формы, нет цвета зелени, неба, воды, нет параллельных и сходящихся линий, нет линейной перспективы. Цвет и форма — качества света, а не вещи. Формы вещей кажутся различными благодаря различию цветов (качества света) и тона (силы цвета на поверхности тел). Контурные границы тел — оптически различно окрашенные поверхности. Реалистическая живопись все бесконечное богатство цветов и тонов мира упускала. Реализм выбросил статику из живописи и дал вещам живую выразительность, но в области краски остался вне движения и вне реализма, фиксируя общие неизменные представления света. Вещи не только окрашиваются множеством цветов и тонов, но и отражают цвета и тона, окрашивая друг друга, атмосферу вокруг. Свет — вечная динамика мира, но сам свет — только оптическое ощущение; цвет и тон — его основные качества. Импрессионистическая живопись стремится передать этот мир оптических ощущений, этот цветной свет, эту изменчивую игру и перемены окрасок, подобные световой музыке.

Живописная форма — игра красочных пятен, различных по цвету и тону. Вместо линейных очертаний, локального цвета и нематериального света импрессионисты вводят мерцание цветов, вибрацию тысячи цветовых мазков и штрихов. От резкого ослабления контура они доходят до полной расплывчатости и стертости очертаний. Зрительное восприятие исключает даже двигательные элементы глазного яблока, оставляя сетчатку без аккомодации, вне определенного фокуса, без рассматривания и длительности. Отсюда яркость тонов первого взгляда, когда глаз, не утомленный рассматриванием, не успевает затемнить цвет, перекрывая его дополнительными. Локальный цвет, как и постоянная линейная форма, внесены опытом; они — обобщенные представления множества ощущений, лишены единичной конкретности и берутся

художником не из видения, а из знания. Но, как искусство чисто оптическое, импрессионистическая живопись фиксирует чистое движение, игру цвета и колорит. Она живописует свет как чувственное явление мира, а не вещи, как формы сознания. Законы цветового видения, контрастирующие и дополнительные цвета стали законом живописи, и краски накладываются так, как кладет цвета солнечный спектр. Тень — не отсутствие света, но свет другого цвета, дополнительного к главному. Существуют тени фиолетовые, синие, розовые. Атмосфера — не нейтральная прозрачная среда, в которой разливается и вырисовывает материальные предметы нематериальный свет, но красочная и изображаемая среда. Цветовая атмосфера, как свет, стала темой живописи.

Свет в практической жизни существует как освещение предметов, следовательно — как средство ориентации в материальном мире. Зрение связано с движением глазного яблока, конвергенцией, аккомодацией, именно потому, что направлено на предметы, а не в световую пустоту. Свет воспринимается одной сетчаткой, и нужно сделать усилие, чтобы освободить сетчатку от практических требований смотрения, от поисков точки зрения и фокуса. Это усилие и делают импрессионисты; они не выбрасывают сознание, ибо всякое действие требует сознания, но применяют сознание для фиксации раздражений сетчатки. Классицизм освободил глаз от телесных моторных элементов, но оставил движение глазных мускулов, ощупывающие движения глаза, как элементы зрительного образа, и пришел к камеробскурному, бинокулярному образу. Импрессионисты выключили и эти ощупывающие глазные движения и пришли к физиологии сетчатки, качествам зрительных нервов в их различении цветов, раздражимости и утомляемости: способность смешивать цвета, давать дополнительные тона вокруг основного, перекрывать ими основной цвет и т. д. Физиологические процессы зрения, которые игнорировались реалистами, стали во главу угла. Свет, изменчивое, текучее начало мира, растворил в себе механистические формы и сам подчинился клеточкам зрительных нервов. Крайний объективизм стал субъективизмом.

Это подавление предметности колоритом сопровождается подавлением краски как материала. Идеалом художника-импрессиониста было бы рисовать пучками чистых световых лучей. Он старается дематериализовать краску, дать оптическую чувственность, трепет и мерцание света. Он стремится брать чистые краски спектра и избегает их вещественной смеси, дающей тяжелые и грязные материальные тона. Красочные вещества, смешиваясь, тушат друг друга, задерживают массу отраженных лучей каждого цвета. Импрессионисты освободили эти пропадающие для глаза цветовые

лучи, и их картины получили яркость и блеск, неизвестный реалистической и идеалистической живописи. Вместо механической смеси красок на палитре они применяют оптическую смесь — рядом расположенные краски сливаются в глазу, но это слияние неустойчивое, зыбкое, благодаря разной силе цвета и неуравновешенности их между собой. Цвет получается мерцающим, воздушным, а не плотной телесной краской. Бурые и темные тона психологической живописи, борющиеся и мрачно-напряженные, освободились и засияли свободными цветами. Импрессионист избегает вещественной живописи и стремится к нематериальной чувственной цветописи. Он кладет краски мазками чистых цветов спектра так, что они образуют оптические смеси в глазу, и эти живые смеси мерцают, трепещут как свет; краски взаимно уничтожают свою телесность.

Вместе с яркостью — невиданное богатство цветов и тонов, политонность и полихромность. Нарушение равновесия телесной формы в реалистической живописи давало предметное движение; нарушение равновесия цветов дает световую динамику, дает движение красок (контрастирующие оранжево-красный и зелено-голубой) и примирение в близких и дополнительных цветах (красный и фиолетовый).

По сравнению с импрессионистической картиной реалистическая и психологическая по цвету статичны, лишены цветовой перспективы. Импрессионистическая картина строится вокруг главного цветного пятна, а не лица или телесной формы. На картинах импрессионистов нет однотонной и тем более одноцветной поверхности. Цвет и тон дробятся на множество градаций, переходов и оттенков. Тон дробит цвет, и цвет — тон. Объектом наблюдения, темой картины, главным действующим лицом стал свет. Отбор тем определяется этим главным лицом и совершенно безразличен к практическому значению вещей, попавших в кругозор. Стог сена, пейзаж, двор, ресторан, улица интересуют колоритом, а не бытом. Жанр отступил перед пейзажем, как вещь перед цветом. Портрет как характер, как комплекс мимических и анатомических особенностей не типичен для импрессионизма. Общий абрис основных черт лица, намеченного штрихами и лишённого деталей, даёт общее впечатление при беглом взгляде на человека, но не даёт портрета как характера, как личности. Изучение света на фигуре поглощает больше внимания, чем типичные черты лица. Идеологическое и предметное содержание картины — второстепенно. Идейность, литературщина, суждение о вещах — дело практической ориентации, а не оптического искусства. Художник сознательно не подводит видимое под обычный опыт, не узнает вещь, а фиксирует мгновенный взгляд, первое впечатление, непо-

средственное, не ассимилированное. Отсюда отсутствие множества деталей, линейное упрощение, сведение к существенным штрихам и кажущаяся с точки зрения линейного рисунка этюдность, эскизность картины. Отсюда же передача этой живописью настроений, мгновенных и изменчивых колебаний психики, безвольного состояния. Свет — средство выражения; теплые, холодные цвета, потухающие и вспыхивающие — выражение надпрактических душевных созерцаний, беспредметных грез, мимолетных дум. Настроение — качество души и цвет — качество вещей сливаются во впечатлении, которое фиксирует художник. Квазиобъективное видение, лишенное всякой предвзятости, сознательной воли, легко подчиняется настроению как пассивной склонности к впечатлению. Отсюда пейзаж, как мгновенное впечатление и настроение, — распространенная тема импрессионистов. Импрессионизм, идущий от реализма, дал импрессионизм вещей, физическую оптику, лишенную переживаний; импрессионизм, идущий от психологизма, дал импрессионизм настроений и интимной лирики.

Моне

В аграрной Франции, с преобладанием банкового капитала над промышленным, переход к монополистическому капитализму выдвигает вперед финансовую аристократию, которая утверждает свою власть над пролетариатом и примыкающей к нему мелкой буржуазией и промышленной буржуазией.

Именно во Франции у этой буржуазной аристократии импрессионизм получает наибольшее развитие.

Здесь впервые в Европе выступает целая группа художников, борющихся и против реализма, и против романтизма; беря их частные элементы, наблюдение действительности у реалистов, колоризм у романтиков, они отбрасывают эмпиризм первых и патетику, динамику вторых и создают искусство светоцветовых пятен и впечатлений.

«Изгнание локального цвета, изучение рефлексов, окрашенных дополнительными цветами, разделение тонов и процесс живописи положенными рядом пятнышками чистых спектральных цветов — вот существенные принципы хроматизма Моне» (М о л е р, *Импрессионизм*, стр. 47)⁶³.

Главный персонаж картин Моне — свет. Он рисует сияющие солнцем горы, волны, зелень, скалы, улицы, вокзалы, соборы. Не твердые линии, не очертания пейзажа, дающие месту и вещи их физический облик, здесь существенны, но освещение. Одна

и та же скирда хлеба на поле в различные часы дня, — утром, вечером, осенью и зимой — совершенно различные темы, требующие различных красок и форм: красные — в закатных лучах осени, розовые с синими тенями — зимой, тающие — в полдень и резкие — на вечернем небе. Поле — полотно, которое солнце раскрашивает новыми и новыми отношениями тонов и теней, и Моне воспроизводит один и тот же уголок природы, стог, до пятнадцати раз. Весна, осень, зима, лето, утро, полдень, закат — цветосветовые тона атмосферы, в которых одна и та же форма являет совершенно новые живописные формы. Такие темы он разрабатывает сериями во множестве полотен.

Таковы *Тополы*, данные не в различные сезоны года, но в течение одного дня; тонкие стволы и нежная зелень над речным затоном с просвечивающей синей далью дают бесконечное разнообразие одного уголка.

Таковы сорок восемь полотен *Кувшинчиков*: уголок сада, маленький пруд, окруженный деревьями, кустиками и цветами с распускающимися на поверхности воды беловатыми и розоватыми кувшинками. Над водой изгибается аркой деревянный мост. Небо — синее и облачное; вода, тихая и взволнованная, различно отражает свет и создает различную световую атмосферу. Вода и атмосфера над водой, водяные пейзажи особенно привлекают Моне, но не сочетанием береговой линии, земли и воды, а богатством отблесков и отсветов влажной атмосферы над блестящей и зыбкой поверхностью.

Такова его серия картин *Темзы и Лондона*: мутный воздух, в котором растворяется свет, отсвечивая в слоях различной плотности, и дает одноцветную, но многотонную серебристую муть; тяжелый, литой мост висит в обрывках паровозного дыма и тумана как невесомое пятно.

Предметы — только поверхность, на которой отражается свет, и твердые, тяжелые формы утрачивают свою материальность. Так он рисует *Руанский собор* утром, в полдень и вечером. Огромные формы собора, колокольни, контрфорсы, статуи, старые потемневшие готические камни превращены в цветные кружева, нематериальные узоры; они тают в голубоватом тумане утра; золотисто-голубовато-зеленые днем, они угасают в красноватом свете на закате. Разнообразие мозаичных пятен, вязь drobных мазков заставляют забыть о камне и видеть воздушное строение, полное света.

Моне рисует город, бульвары, экипажи и прохожих, детали которых уловить нельзя; они даны как слитные цветочные пятна. Человеческие фигуры, дома, предметы — все имеет характер цветового пейзажа. В лицах и фигурах его интересуется способность отражать свет, давать игру световых оттенков; портрет тает за красочным трепетом атмосферы. Самые линии очертания имеют ха-

рактик мазков, идущих в одном направлении и дающих красочную и зыбкую границу поверхности.

В *Бульваре Моне* — общем впечатлении от улицы — выступает вся противоположность импрессионизма и реализма. Реалист дал бы толпу как комплекс характерных фигур, каждую со своим лицом, выражением и походкой. Моне дал пятна вместо фигур, сливающиеся в массу, безличную толпу, а не ее социальный состав (рабочие ли, буржуа ли?), не ее настроение (гуляющие или деловые люди?). Метод реалиста заключался бы в наблюдении и изучении отдельных лиц; картина имела бы множество самостоятельных фокусов зрения, рационалистически объединенных (сравни — толпу у Сурикова, Репина), и зритель так же должен был бы читать образы, переходить от лица к лицу, менять фокус зрения.

Моне дает то впечатление от толпы, которое не знает еще практической фиксации глаза и рассматривания, т. е. перехода от формы к форме. Он дает целое, общее поле зрения — до наступления момента расчленения и детализации. Реалист механистически мыслит мир как сумму образов, импрессионист — как их систему, но не различает в ней ведущих образов. В действительности человеческий глаз не видит движущуюся протекающую толпу как сумму изолированных образов, но отказ сочетать зрение с мыслью и знанием, даже с движением глазных мышц, сведение всего к ощущениям ретины есть не отказ от идейности, а борьба с ней, с публицистикой путем применения сознательных методов, взятых у физики и физиологии и требующих не случайного взгляда, а определенной ориентации в мире.

Серов

В России, где реформированная феодальная аристократия удержала в своих руках пути развития капитализма, крупная промышленная и финансовая буржуазия находилась все время в оппозиции к государственной власти. Отстраняя радикальные демократические тенденции народнической интеллигенции, буржуазная аристократия необходимо допускала в свое искусство элементы социальной характеристики реализма, хотя и эстетизированного, подчиненного требованиям оптической красочности и живописности. Таким образом то, что дало такое сильное развитие народничеству и реализму в России, то задержало, ограничило развитие импрессионизма. Отсюда при борьбе с передвижничеством как низменным, публицистическим искусством, отсутствие той последовательности и чистоты импрессионизма, какого он достиг во Франции. «Мир искусства», объединение художников буржуазной аристократии, не только имел у себя крыло

религиозно-философское, мистическое, явившееся выражением феодального мышления и воспитанного под его воздействием круга буржуазии, но и его импрессионистическое крыло было полно отзвуков психологизма и реализма.

Таков был и путь Серова. У него нет не только жанровых сюжетов, но и драматических, трагических. И все же его портреты и пейзажи полны психической содержательности и лирической выразительности и требуют не только оптического согласования свето-цветовых пятен, но и их логического предметного осмысления. Серов не доходит до того понимания единичного и конкретного как цветового ощущения, до которого дошел Моне. Для Серова единичное и конкретное включает в себя типическое, но оно берется им как мгновенное движение, момент бытия, в случайных поворотах, в частых, быстро проходящих оттенках выражения.

Таков *портрет Мамонтовой*. Девочка сидит за столом, легко опираясь на левую руку и нетерпеливо играя персиком. Вся ее поза говорит о шаловливом желании вскочить, лицо с трудом сдерживает смех, который притаился в глазах и на губах. Яркий свет заливает комнату, растворяет, пробегает обои, розовую кофточку, образует множество цветовых пятен и оттенков и усиливает жизнерадостность и подвижность улыбающегося личика, смуглые тона которого перекликаются с разбросанными на столе бархатными персиками. Старинная усадебная мебель и обои, светло-зеленый сад за окном дополняют социальную психическую характеристику, случайный, побочный момент жизни, но в нем переданы характерные черты играющего, беззаботного существования.

М. Морозов также взят как бы неожиданно, в случайной позе, а не за обычным, типичным для этого буржуа делом, не в деловой позе. Он взят как бы врасплох, когда он стоял среди комнаты, но в этом случайном положении, в этой грузной осанке тяжелого тела, неповоротливого, в больших неуклюже расставленных ногах, охарактеризована вся уверенность, упористость богатого промышленника. Широкая темная визитка и брюки — как бы еще недостаточно просторны. Тесная рама подчеркивает громоздкость и массивность тела, заполняющего в диагональном повороте пространство картины. Голова крепко сидит на толстой шее, глаза сквозь пенсне смотрят уверенно и пронизательно. Темный колорит, гармонирующий с костюмом, здесь, в противоположность *портрету Мамонтовой*, говорит о серьезной деловитости и буржуазной важности оригинала.

Это умение в мгновенном дать характерное отличает портреты Серова от портретов реалистов, Репина например, который давал типическое для данного лица, обобщенные черты его социально-психического бытия. Это выступает при сравнении портретов пи-

сателя Л. Андреева, писанных Репиным и Серовым. У Репина — Андреев дан как интеллигент, печальный философ, мистик. Он глубоко сидит в кресле, опираясь на правый подлокотник. Лицо все в темных тенях; затуманены глаза, глубоко и сумрачно глядящие невидящим взглядом перед собой. Выделен освещенный лоб. Вся поза говорит о печальных и долгих мыслях, об интеллигентски-скорбных страдальческих раздумьях над роковыми проблемами бытия. Это устойчивая, типическая поза. Ничего случайного и побочного ни в торсе, ни в голове, ни даже в руках. Наоборот, портрет Серова полон мгновенной нервной выразительности. Отодвинутый к правой стороне рамы, Андреев, наклонив голову направо, как бы заглядывает как в окно из-за ее края. Глаза невесело и пристально устремлены на какой-то объект перед собой. Лицо полно болезненного, тревожного напряжения, внутренней тревоги. Морщина между бровей, приспущенное правое веко, складки на щеках — все охвачено этим мгновенным тревожным вниманием. Волнистый изломанный контур тела подчеркивает эту «декадентскую» изломанность характера.

Рядом с портретами Серов дает пейзажи русской природы. И здесь нет значительных мест или моментов — невеселая русская природа в заурядные будничные минуты. Не место и время, сводимые к определенным логическим категориям, а настроение природы, лирика сероватого, унылого пейзажа, неуловимые оттенки и смены тонов на небе, на пустынных полях, на увядающей роще. Таковы его *Октябрь* и *Стог сена*, с их осенним покоем и тишиной, *Из окна усадьбы*, со снежными пустынными полями, *Стригуны*, с предвесенним зелено-золотистым закатом и лиловеющими снегами. Здесь же образцы его животных: красновато-бурые жеребята, выпущенные из конюшни. Серов не вычерчивает деталей, не рисует, а дает цветовые пятна тел, дает множество оттенков и переходов, чем создает выдержанную в основном настроении колористическую гамму. Это и делает его пейзажи полными тихой лирики, интимного переживания. В отличие от Моне, цвет у Серова не средство фиксации только внешнего физиологического оптического ощущения, но и внутреннего психического ощущения. Он не показывает, не рассказывает о природе, а дает ее как лирический момент, как движение чувства, как иррациональное созерцание. Как у Моне природа всюду переливает чистыми цветами, так у Серова она всюду полна настроения и интимной жизни.

Здесь объективизм превращается в субъективизм. Разрушение основы объективизма, формально-логических категорий, при сохранении индивидуализма необходимо приводит к субъективизму. Противоречие этих двух начал, колебание между ними и составили путь Серова.

Реалистическая и психологическая литературы идеологичны и прозаичны по преимуществу. Смысловое значение слова, практическая речь господствуют и пользуются фонетикой и ритмикой только как подсобным материалом. Поэзия — второстепенная разновидность реалистической литературы и не характерна для стиля. Реалистическое литературное произведение — развернутое суждение о лицах и действиях. Действующие лица, личности — стержневые линии произведения. Идеино-социальный роман — основная форма реалистической литературы.

Комическое — это высмеивание общественно-реакционного, трагическое — это борьба против социального зла. Импрессионизм, сводя мышление и поведение к ощущениям, отбрасывает и сатирическое и трагическое, их социальное основание, а дает движение и конфликты ощущений; вместе с этим отбрасываются все общественные категории разума, цели; субъект расплывается на поток ощущений. Лирика, фиксирующая эти внутренние и внешние ощущения, настроения и впечатления, выдвигается в основной жанр. Импрессионистическая лирика фиксирует не ощущения вообще, а возвышенные, т. е. эстетические, ощущения природы, любви, искусства. Так, на основе эстетизированных психофизиологических ощущений не только объявляется борьба идейной общественно-публицистической литературе, но и восстанавливаются чувственно-созерцательные элементы классической лирики и иррациональные — романтической.

Импрессионизм восстанавливает чувственные элементы литературы: фонетика и ритмика вытесняют идейность. Поэзия, богатая инструментальной, рифмой и ритмом, получает в этом стиле расцвет. Это — напевная лирика, оперирующая больше средствами музыкально-акустического воздействия, чем смыслового. Тема мелодическая оттесняет смысловую. Темы классической лирики, любви, природы и дум входят сюда, но раздробляются на темы отдельных настроений, впечатлений и раздумий. Это — лирика мгновений внутреннего и внешнего миров. Природа дается не в ее осязательных пребывающих формах, а в ее цветах и красках, как изменчивый колористический поток, как цветовой туман. Чувство, мысль — только окрашенные мгновения. Настроение и пейзаж сливаются как две стороны впечатления: созерцание по настроению и настроение по созерцанию.

Само слово — только звуковое качество, и центр тяжести — в мелодической текучести, а не в смысловом ядре. Разговорно-декламационная интонация реалистической поэзии превращается в акустико-мелодическое движение звуковой стихии речи. Ве-

шественное, предметное значение слов здесь претворяется в значение качеств бытия. Эпитет играет исключительную роль, удваиваясь, утраиваясь, вырабатывая бесконечные колоритные оттенки, только мгновенным созерцанием схваченные и опускающиеся в практической жизни как несущественные и незаметные. Предметные и действенные слова обвешиваются таким множеством эпитетов, что из-за них теряют свой предметный смысл, превращаясь в колористическое пятно. Лишенная последовательно развитых тем, эта лирика состоит из коротких мало связанных фраз, легко переставляемых, имеющих самостоятельный смысл, но сливающихся, как словесные мазки, в один колорит. Метр распадается на изменчивые ритмы частью путем комбинаций различных метрических единиц, частью переходом к свободному стиху. Ямб, наиболее квадратный метр, оттеснен хореем, дактилем, допускающими наиболее певучие интонации. Но основу мелодии составляют не ритмические ударения, а смена звуковых тембров, плавных и сонорных согласных с обилием гласных. Звуковые повторы как мелодические мотивы привлекают усиленное внимание. Богатая рифма, дактилическая и гипердактилическая, повторение полустроков и строк как в песне мелодической фразы, повторение, не считающееся со смысловым движением стиха, но повышающее акустическую ценность, — вот что характеризует музыку этих стихов.

Бальмонт

Значительнейшим русским поэтом-импрессионистом следует считать Бальмонта, поэта мгновений, настроений и музыкальности.

Начав с преодоления некрасовской линии (*Ярославский сборник*), он переходит в следующих сборниках (*Под северным небом, В безбрежности, Тишина*) к дворянской рококовой линии (*Жуковский, Фет*), но делает ее более субъективной, интимной и камерной.

Лирический сюжет распадается на лирические моменты, утрачивает предметность, фраза получает короткое дыхание, динамизируется тематическими и тембровыми нюансами. Бальмонт утверждает магическое, волшебное значение слова и ищет в акустической основе слова сенсуалистическую тембровую семантику.

Так он отрывает слово от его словарного, логического смысла и лирический сюжет — от его предметного содержания, растворяя их в тембро-мелодическом движении речи.

Я впервые открыл в этой речи
Перпевные, гневные, нежные звоны.

У него антирационалистическое, эстетическое понимание слова. Слово — звуковой, акустический образ, и оно распадается на тембровые пятна — согласные и гласные звуки, из которых каждый имеет свой цвет-смысл.

«Гласные — это женщины, согласные — это мужчины... Все же хоть властительны согласные и распоряжаются они, считая себя настоящими хозяевами слова — не на согласной, а на гласной бывает ударение в слове».

А — влажное, прозрачное.

О — звук восторга.

У — музыка шумов, звук грузный, грубый, упругий.

И — тонкая линия, звуковой лик изумления.

Л — ласковый звук, влюбленности и лилейности.

Р — узорное, взрывное, угрозное, вещий звук и т. д.

«Некоторые звуки особенно дороги нашему чувству, нашему бессознательному, мудро понимающему чувству, ибо они основные, первородные» (*Поэзия как волшебство*)⁶⁴.

Таким образом, тема строится не по словарно-смысловой линии, а по тембро-мелодической. Тема, лишенная смыслового движения, мерцает сквозь звуковой узор без контуров, без направленности, пассивная, бесформенная, в трепетно-тембровой атмосфере.

У него — обилие эпитетов, почти обязательных к каждому существительному, часто занимающих целые строки:

Глядят с состраданием на безвестных безвестные,
Поникишие, скорбные, безответные, бледные.

Множество двойных и тройных эпитетов: нежно-дымный, по бедно-огненный, предрассветно-лепестковый, роскошно-гаснущий, опалово-зимний; беспредельно-пустынно-шумящий, туманно-холодный-безбрежный. Эпитет посредством предметного суффикса приобретает характер самостоятельного существительного: бездонность, зеркальность, алость, безглагольность. Таким же образом как эпитеты легко перемещаются, образуя подвижные колоритные пятна, так и строфы стихотворений не вытекают одна из другой, но нанизываются как ряд колористических линий.

Часто темы сознательно переплетаются ради определенного колорита.

Она отдалась без упрека,
Она целовала без слов.
— Как тёмное море глубоко,
Как дышат края облаков!

Она не твердила: «Не надо»,
Обетов она не ждала.
— Как сладостно дышит прохлада,
Как тает вечерняя мгла!
Она не страшилась возмездья,
Она не боялась утрат.
— Как сладостно светят созвездья,
Как звезды бессмертно горят!

Темы вечера и темы любви окрашивают и дематериализируют друг друга, образуя мерцающий колорит, легко распадающийся на свои темы; даже строчки отдельных тем легко передвигаются как самостоятельные единицы.

Инструментовка стиха занимает у Бальмонта такое место, что целые стихотворения строятся на звуковой теме, с непрерывным повторением основного звукового образа:

*Я вольный ветер — вечно вею,
Волную волны, ласкаю нивы,
В ветвях вздыхаю, вздохнув немею...*
(во, в, вы, вз)

*Чайка, серая чайка, с печальным криком носится
Над холодной пучиной морской...*
(ча, чи)

Звуковой образ замещает зрительный; развертывание описательной темы переходит в развертывание тембро-мелодической. Даже *Камыши* — более развернутая на звукоподражании тембровая тема [*щ, ш*]. Отсюда такое медленное продвижение словесного смысла при быстром продвижении звукового материала и кажущаяся бессодержательность бальмонтовских стихов. Ритмические ударения у него затушеваны инструментовкой, интонациями, раздроблены паузами и имеют чрезвычайно сглаженный характер, но нетрудно открыть метрический скелет в стихотворении.

*Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали.
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.*

Дактиль во второй и в четвертой строках разбивается цезурой на полустрочки с различным метрическим строем.

Смысловые темы Бальмонта — природа, любовь, город; размышления даны беспредметно, вибрирующими пятнами. Звуковой

покров растворяет их смысл, сосредоточивая на себе ценность стиха. Ритмика всегда акустична, совершенно независимо от смысла, который требует своих акцентов и ритмов.

Я хочу горящих зданий,
Я хочу кричащих бурь.

Акустический хорей вступает в противоречие со смысловыми акцентами, требующими напряженного восхождения (анапеста). Таким же образом ритм стиха расходится с ритмом внешнего действия.

Широкие социальные темы лежат вне импрессионистической лирики, и все стихи о рабочих, о революции имеют салонно-эстетический безыдейный характер. Таков *Кузнец*, с его сентиментально-галантной подачей молотобойца, равного — поэту-словотворцу.

Ты видала кузнеца —
Он мне нравится, мой друг.

Даже империалистическую войну он принимает и оправдывает этой салонной мечтательностью и чувственностью и требует честности бранной, хотя в душе он пацифист.

Мне странно подумать, что трезвые люди
Способны затеять войну.
Я весь в созерцательном радостном чуде,
У ласковой мысли в плену.
Мне странно подумать, что люди враждуют,
Я каждому рад уступить.
Мечты мне смеются, любовно колдуют,
И ткут золотистую нить.
Настолько исполнен я их ароматом,
Настолько чужда мне вражда,
Что если б в сражении был я солдатом,
Спокойно б стрелял я тогда.
Стрелял бы я метко, из честности бранной,
Не верил бы в жизнь глубоко.
Без гнева, без страха, без злобы обманной
Убил бы и умер легко.

Ласковые мысли, любовное колдование становятся пацифистским прикрытием бойни, золотистые нити мечты окутывают ужасы нечеловеческих страданий. Борьба против идейности, реализма за чистое искусство и эстетизм становятся орудием империализма.

Проза, как лирика, утрачивает свою идеологическую направленность, политико-философский цемент. Пропадают идейные признаки жанров, выступают эстетические. Комедия, изгнав обличение и поучение, спускается к безыдейным юмористическим сценкам, где беззлобный смех служит развлечению. Повести и драмы распадаются на разрозненные эпизоды безвольных настроений и бездеятельных анекдотов. Анекдот, т. е. запретное, отрицательное, от комических бытовых конфликтов политико-сатирического содержания перемещается к конфликтам ощущений, алогическим умонастроениям, к психофизиологическим, а то и чисто физиологическим состояниям. Нормальным фоном, нарушение которого анекдот дает и без которого анекдотический смысл утрачивается, в импрессионизме является поведение и мышление капиталистического человека, его строй сознания. Мелкобуржуазное, мещанское здесь не тема обличения социального беспорядка, несправедливости, а тема высмеивания ограниченности, недомыслия, душевной скудости людей, пытающихся быть настоящими буржуа.

Таким же образом драматическое и трагическое спускаются к лирическим настроениям, конфликтам ощущений; разум и воля сами только вспышка ощущений, быстро угасающих раздражений, пересекаемых другими раздражениями. Но ощущения высокого порядка — это эстетические, лирические, освобождающиеся от утилитарных материально-бытовых элементов.

Импрессионизм раздробляет толстый реалистический роман на мелкие эпизоды-новеллы. Толстый роман, сложившийся из развернутых, разработанных психологических и рационалистических фельетонов, редуцируется к маленькой заметке, к бегло набросанному описанию, мгновенно фиксирующим впечатление в немногих строках. В отличие от реалистического рассказа, малая форма которого механически воспроизводила малую форму устного сказа, импрессионистическая новелла представляет собой упрощение темы, сведение ее к немногим строкам; вместо события — впечатление от события незаинтересованного зрителя: общая линия и одна-две детали, без подробного описания, без мотивировки сцеплений. Ускоренный темп жизни большого города оттесняет толстый поучительный роман, как толстый журнал оттесняется газетой, еженедельником.

Импрессионистические новеллы этюдны, эскизные, недоговоренны. Здесь нет ни ясности однолинейного реалистического рассказа, ни энергичного схематизма экспрессионистической новеллы. Характер, поступки отступают перед их сочетанием, перед

стечением обстоятельств, происшествий. Колорит события преобладает над фабулой события. Анекдот, случайное сцепление положений и свойств, атмосфера быта — темы этих новелл. Видеть без идей, дать без мотивировок разрозненные моменты быта — цель художника. Один момент и одно качество характера, обнаруживаемое в этот момент, заменяют психологию как временную длительность развития и образования качеств данной личности. Личность интересна в пределах данного мгновенного события, и не более. Новелла фиксирует впечатление от данной личности, а не ее волевою силу. Импрессионизм избегает психологических и идейных натур с борьбой, с надломом, с перипетиями. Он дает человека не единой, спаянной воли, но текучих изменчивых настроений, безвольного, разорванного на тысячи ощущений. Длинные произведения, связанные линией героя, — только мозаика таких настроений, без внутренней связи, только ряд эпизодов.

Средствами импрессионистической техники являются:

1) фиксация впечатлений или через всплывшую деталь, или через упрощенное общее; импрессионизм отбрасывает деление на существенное и второстепенное — деление, идущее не от мгновенного впечатления, а от утилитарного смысла;

2) словесные мазки, сочетание словесных рядов, между собой внутренне не связанных, но окрашивающих друг друга; чаще всего это ряды разных речевых стилей;

3) предпочтительное употребление коротких фраз, не требующих логического членения и грамматической конструкции;

4) разработка эпитета сложных и утонченных оттенков, свободной от привычных и логических признаков вещи.

Колорит импрессионистической новеллы может быть темным и светлым, печальным и смешным, но не может быть трагическим, потому что в ней нет борьбы, напряжения и гибели; она не может быть сатирой, потому что она безыдейна, в ней — пародия на случайные стечения обстоятельств, а не устойчивые социальные отношения.

В русской литературе мастером импрессионистической новеллы является Чехов. Он сочетал низкий комический жанр анекдотических бытовых ситуаций и высокий жанр лирических настроений. Начав с комических жанровых сценок, рассказов о мелких нарушениях, столкновениях поведения и морали буржуазно-демократической среды, он останавливается на мелочах, частности, случайностях, не затрагивающих общественно-политической жизни, вызывающих конфуз, смущение, но не борьбу, разрыв. Но эти поверхностные, мгновенные, случайные, бесследные эпизоды он разрабатывает с детальным и тщательным вниманием к местному колориту, лексике, строю мыслей, психики и обстоя-

новке. Лишая комический рассказ его идейности, целеустремленности, он возвышает его до эстетической литературной обработки. Высокий жанр он ведет от психологического романа с его темами субъективных переживаний, философии жизни, морали. Сводя разум к физиологическим ощущениям, к движениям нервной системы, он борьбу влечений и мыслей превращает в неврастеническую неуравновешенность, дает повышенную раздражительность и перевес ощущений над мыслью. Здесь он достигает чрезвычайной тонкости анализа комплексов ощущений, их вспышек и иррадиации, охвата сознания, а затем ущерба, угасания. Психология становится комплексом настроений, и настроение — комплексом ощущений. Он дает русскую буржуазно-демократическую интеллигенцию, ее растерянность, смятение в пору выступления финансового капитализма и его реакционного блока с дворянством для борьбы с пролетариатом.

Таким образом, Чехов и в комических новеллах, и в психологических рассказах исходит от реализма и психологизма, но перемещает новеллы от публицистики и философии, от обобщающих концепций — к частным, субъективным иррациональным темам.

Его миниатюрные вещички, «короче воробьиного клюва», лишены значительной фабулы, анекдотичны. Это — колоритное изображение быта, ряд эскизов и этюдов, не синтезированных, беглых заметок. Здесь нет идейного конструктивного плана, но кажущееся случайное нагромождение впечатлений — в действительности тщательный отбор контрастных и близких черт, легко создающих нужный колорит. Картина пожара: старик с белым узелком, на лысине его отсвечивает огонь, — дана без тех центральных образов, которые привлекают внимание на пожаре. Изображение природы одной деталью, поражающей чувственное восприятие: лунная ночь — блестящее горлышко бутылки на плотине. У Чехова нет героев, нет самодовлеющих личностей, цельных «я».

«Во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы их в одно целое. Каждое чувство, каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях — о театре, литературе, учебниках — и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека. А коли этого нет — значит нет ничего» (*Скучная история*).

Это натуры, изменчивые от часа и места, легко превращаются в колоритное пятно, но не бывают формирующими линиями. Они или слишком возбудимы, отзывчивы, но ничтожны с точки зрения практического значения, или глухи и бесчувственны к важно-

му и большому. Чехов и занят вторжением одного ряда впечатлений в другой, смешением их и вытеснением, что образует молекулярные портреты.

Новелла обычно начинается с общей характеристики момента, места или состояния человека.

«Знойный полдень. В воздухе ни звуков, ни движений. Вся природа похожа на одну очень большую, забытую богом и людьми усадьбу» (*Мыслитель*).

«Второй час дня. В галантерейном магазине «Парижские новости», что в одном из пассажей, торговля в разгаре» (*Поленька*).

«Посреди кухни стоял дворник Филипп и читал наставления» (*Умный дворник*).

«По дачной платформе взад и вперед прогуливалась парочка недавно поженившихся супругов. Он держал ее за талию, она жалась к нему, и оба были счастливы» (*Дачники*).

Дальше начинается сочетание впечатлений, настроений, близких и контрастных, вместе дающих цветное пятно. В *Дачниках* сначала счастливые молодожены и одинокая луна сливаются на фоне цветущей черемухи и кричащего коростеля. Дальше — контраст лирических излияний жены и прозаических реплик мужа — не в ответ, а параллельно — о здоровье, об ужине; жена думает о своей одинокой постели, отвечая скрытой мысли мужа; вместе — атмосфера семейного счастья, которую нарушают гости; мысленное «черт бы их побрал» и «милости просим» вслух — оставляют несливающееся мерцание разно окрашенных пятен. Вторжение впечатлений не в обычной связи, движение эмпирических представлений в особой системе сознания, по-своему окрашивающей объективные образы, поток сознания, не имеющий общепринятых представлений, может быть импрессионистическим приемом, если нет обрамляющей или связывающей идейной тенденции (моральной в *Холстомере* Толстого).

У Чехова рассказы из жизни детей (*Кухарка женится*), из жизни животных (*Белолобый*, *Каштанка*) и являются импрессионистическими новеллами — видение мира вне обычного сознания вещи, в новой связи. Часто игра красок получается в ряде несливающихся речевых планов, играющих роль словесных мазков, тем более тонких, что речь имеет всегда строго индивидуальный ход и характер по словарю, по оборотам, по сцеплению мыслей. Не смешивающиеся планы речи, не вторгающиеся друг в друга, но своей смежностью окрашивающие друг друга — обычный прием Чехова; он достигает его тем, что говорящие лица не понимают друг друга (*Злоумышленники*, *Беззащитное существо*) или не слушают друг

друга (*Тоска*). В рассказе *Не в духе* в расстроенные от проигрыша мысли станového вторгается зубрежка гимназиста. Два плана речи на периферии только образуют переходные оттенки.

— Восемь рублей, экая важность, — заглушал в себе Прачкин этого бе-са. — Люди и больше проигрывают, и к тому же деньги дело наживное... Съездил раз на фабрику или в трактир Рылова, вот тебе все восемь, даже еще больше.

— «Зима... Крестьянин, торжествуя...» — монотонно зубрил в соседней комнате сын станového Ваня. — «Крестьянин, торжествуя... обновляет путь...»

— Да и отыгаться можно... Что это там «торжествуя»?

— «Крестьянин, торжествуя, обновляет путь... обновляет...»

— «Торжествуя...» — продолжал размышлять Прачкин. — Влепить бы ему десяток горячих, так не очень бы торжествовал. Чем торжествовать, лучше бы подати исправно платил... Восемь рублей, — экая важность. Не восемь тысяч, всегда отыгаться можно.

— «Его лошадка, снег почуя... снег почуя, плетется рысью как-нибудь».

— Еще бы она вскачь понеслась. Рысак какой нашелся, скажи на милость. Кляча — кляча и есть... Нерассудительный мужик, рад спяна лошадь гнать, а потом как угодит в прорубь или в овраг, тогда и возись с ним... Поскачи только мне, так я тебе такого скипидару пропишу, что лет пять не забудешь. И зачем это я с маленькой пошел? Пойди я с туза треф, не был бы и без двух...

— «Бразды пушистые взрывая, летит кибитка удалая... Бразды пушистые взрывая...»

— «Взрывая... Бразды взрывая... Бразды...» Скажет же этакую штуку. Позволяют же писать, прости господи... А все десятка в сущности надела-ла. Принесли же ее черти не вовремя».

Таковы же в *Поленьке* лексический ряд галантерейного магазина и любовный ряд, дающие общее настроение магазина и душевного состояния приказчика и модистки, а не то и не другое в отдельности и ясности.

— Мне еще стеклярусных кружев, — говорит Поленька, поднимая виноватые глаза на приказчика.

— Каких вам? Стеклярусные кружева по тюлю черные и цветные — самая модная отделка.

— А почему они у вас?

— Черные по 80 копеек, а цветные по 2 рубля 50 копеек... А к вам я больше никогда не приду, — тихо добавляет Николай Тимофеевич.

— Почему?

— Почему? Очень просто. Сами вы должны понимать. С какой стати мне себя мучить? Странное дело, нешто приятно мне видеть, как этот студент около вас разыгрывает роль-с? Ведь я все понимаю.

И дальше разговор о плюмаже, и снова о любви, о пуговицах, о лентах и опять о любви.

— Есть два сорта кружев, сударыня. Бумажные и шелковые. Ориенталь, британские, Валенсий, кроше, торшон — это бумажные-с, а рококо, сугажет, камбре — это шелковые... Ради бога, утрите слезы, сюда идут.

И видя, что слезы еще текут, он продолжает еще громче:

— Испанские, рококо, сугажет, камбре, чулки фильдекосовые, бумажные, шелковые.

Этот набор логически несвязанных слов, превращающийся в словесный анекдот, в действительности только колористическое средство. Таков и *Винт*, где портреты взяты вместо игральных карт и ходы образуют всевозможные сочетания названий учреждений и чиновников.

Его серьезные психологические вещи представляют собой преодоление рационализма и психологизма. *Скучная история* показывает, как даже сильный интеллект зависит от физиологических основ, распадается, угасает от старости и бессилён оказать помощь молодой мятушейся душе, указать русло ее молодым влечениям и впечатлениям. И это не только трагедия старости и молодости, но бесплодность, немощь разума, опыта одной жизни для другой, опыта одной и той же жизни для иных фаз, стадий ее бытия.

Его *Мужики* показывают преодоление народничества. Сценки бедности, пьянства, невежества, разврата, тупости включены не в общественно-политическую жизнь, а в лирическую природу. Каждая сценка строится на контрасте нужды деревни и красоты природы; жестокая беспросветная бедность окутана дымкой лирики вечно-прекрасной природы.

«Какое прекрасное утро. И, вероятно, какая была бы прекрасная жизнь на этом свете, если бы не нужда, ужасная безысходная нужда, от которой нигде не спрячешься...»

Так реалистическое наблюдение, отбросив социальную связь явлений и социальную борьбу, дает лирико-импрессионистическое сцепление тем, говорящих лишь о том, что деревня — тяжелое темное пятно на фоне вечно-прекрасной природы.

Драмы Чехова — драмы настроений — построены по тем же принципам, что новеллы: вместо крепких диалогов реалистической и психологической драмы, вместо борющихся, отвечающих друг другу реплик — независимые ряды высказываний, словно действующие лица не слышат друг друга или плохо слышат, так как каждый занят собой. Это — разрозненные линии настроений, окрашивающих друг друга и создающих атмосферу сцен. Речь состоит из коротких фраз, часто прерывающихся и обрывающихся; чрезвычайно частые паузы дробят речевой материал драмы и сами играют роль колорита. Так же, как драматическое действие не представляет собой одной развернутой линии, но ряд безвольных состояний, так и драма в целом — ряд сцен, не вытекающих друг из друга, расположенных только последовательно. Нет действующих лиц как движущих линий, и нет узловых сцен — с апогеем и развязкой. Драма — ряд текучих моментов, без динамики.

Чехов в своих темах провинциального быта, крестьянства, чиновничества и интеллигенции близко стоит к реализму, распадом которого являются его новеллы; на другом конце он соприкасается с символизмом, давая за мутной атмосферой бытовых пятен иной план, расширенный символистический смысл (*Москва в Трех сестрах, Вишневый сад*). Чуждые гедонизму, чувственному построению тем, он дает импрессионистические жанровые картины. Психологическая разорванность и угнетенность, распад мелкобуржуазных идейных тем на фоне индустриализма и финансового капитализма — тематика Чехова.

Музыка

В реалистической музыке звуки — средство выражения, изображения психических и физических движений. Ритм и тон, смена долгот и высот следуют за ритмом передаваемых движений и напряжений. Гармония в согласности и несогласности созвучий — такое же средство выражений спокойного и задержанного движения; тембр или совсем не играет роли, или выполняет второстепенную роль реалистического изображения. Симфония со сквозными развертывающимися темами, музыкальная драма с напряженным действием — основа этой музыки.

Импрессионизм выдвигает чувственное значение звука и оттесняет его выразительность. Тембр — акустически-чувственный элемент звука, цвет тона, звуковая краска его — становится существеннее тона; движение тембров заменяет движение тонов, и сочетание тембров — сочетание тонов. Вместо связанных внутренней последовательностью мелодий и гармоний импрессионизм дает колоритное сочетание тембров различных инструментов од-

новременно и последовательно. Каждый момент музыкальной ткани имеет самостоятельное значение, не вытекает из предыдущего и не ведет к последующему. Нет главных и второстепенных голосов, но общее их звучание создает каждую минуту новый колористический образ.

Мелодии возникают и, развиваясь, тают в тембровой атмосфере. Мотивы чуть соединяются в фразы, но фразы не образуют мелодических предложений, отвечающих друг другу. Гармония является элементом колоритной ткани, а не поддержкой мелодии, берет созвучия унтертонов и обертонов, берет высокие голоса, дающие наиболее прозрачную атмосферу, и избегает глухих нижних, в которых слито множество призывков. Так же как импрессионистическая живопись прибегает к разложению цвета и оптическому смешению тонов, так музыка прибегает к разложению тембра на составляющие его призывки и к акустическому смешению, бесконечно обогащая этим оркестровую красочность и способность тембровой изобразительности. Ритм — основа мелодического и гармонического движения реалистической музыки — теряет определенность и четкость, лишается своего длительного характера. Музыка не имеет ведущих ритмических линий, она кажется аморфной, облачной, тающей. Симфонию заменяет миниатюрная поэма, связанное музыкальное целое распадается на ряд мозаичных моментов. Тонкие динамические оттенки и высокие прозрачные тембры в своих переливах дробят гармоническую ткань и диссонирующие аккорды, создают характер мерцания и трепета всей музыки. Стремясь к прозрачной музыкальной ткани, импрессионисты предпочитают чистые тембры, высокие регистры, флажолеты и избегают массивных басовых голосов.

Состав оркестра изменяется: оттесняются тяжелые медные инструменты и ударные, вводятся арфа, челеста, колокола, имеющие прозрачные тембры. Динамика звука утончается и базируется главным образом на различных степенях пиано, ограничиваясь средней и слабой звучностью. Движение музыки здесь — движение тембровых сочетаний; музыка кажется статической, неподвижно мерцающей атмосферой, без единой струи и порыва; эта музыка требует безвольного звукосозерцания, а не психологического вживания. Раздробленная на мелкие движения, музыка может намечать лирические настроения и состояния, мелкие психические движения и состояния созерцания; лишенная трагизма и драматизма, она не знает и психологизма, она акустична и чувственна по преимуществу.

Она очень склонна к неподвижным картинам природы, где мерцает свет, лунный или дневной; она передает трепет воли, природу вне материального движения, но полную внутреннего

трепета, и человека — как игру изменчивых настроений. Человеческие чувства, и в особенности настроения, не знают линейных очертаний: они — разлитые окраски сознания со множеством переходов, и передать их может не мелодия, а гармония (Ребиков). Настроения не знают такта, они зыбки и расплывчаты, и музыка настроений не может укладываться в квадратные такты. Фиксируя ощущения или настроения, импрессионисты создают погашенные ритмические и мелодические узоры, вибрирующие гармонические пятна.

Дебюсси

У Дебюсси романтический симфонизм, с его мажором и минором, с его громоздкой полновесной гармонической и мелодической структурой, выражающей такую же четкую и громоздкую психику, распадается. Дебюсси перевел музыку на фиксацию нервных раздражений, ощущений до оформления их в чувства или мысль. Отбросив реализм и психологизм, он пошел по линии чистых ощущений, которые являются результатом воздействия внешней среды, но сами они — ни среда, ни психологическая реакция на нее. Его переливчатые ритмы — такты, как бы лишенные сильного времени, динамика, вложенная в небольшие диапазоны и короткие волны, которые, непрерывно меняясь, еще более нарушают границу такта. Преобладают медленные темпы. Мелодия — без скачков, притушенная, с малыми интервалами. Но гармония и тембр выдвинуты на первый план. Гармония — самодовлеющая звуковая ценность, дающая тембровые образования, и она нанизывается ради слухового наслаждения. Произведения Дебюсси лишены структурного плана. Здесь нет главных и побочных тем, нет реприз. Единство произведения — не в тональности, не в мелодической выразительности, а в акустической атмосфере, которая охватывает несвязные мозаичные элементы прозрачным, но цельным звуковым покрывалом. В оркестре преобладают нежные звучания, смычковые, арфы, засурдиненная медь. Разнообразие колорита одного инструмента — флажолеты *pizzicato*, *spicato*, различие тембров отдельных струн на различных высотах — делают из квартета богатый источник звукописи.

Дебюсси кажется растянутым и медлительным тем, кто смысл музыки видит в ритмической и мелодической выразительности. Искать у него такой связи элементов — то же, что искать графический рисунок в импрессионистической живописи. В своей установке на ощущение он сохраняет программность, лишая ее, однако, предметной сюжетности. Его произведения — лирические картины и поэмы на созерцательные темы. Пейзаж, взятый как

динамика света, как переливы отражений, отблески, — его обычная тема: *Полдень, Заря, Вечер, Весна, Ветер в равнине, Звуки и запахи реют в вечернем воздухе* — дают звукопись световой атмосферы. *Полдень Фавна* — вибрирующая звуковая атмосфера, переливы беспредметных солнечных струй без определенных мелодических и ритмических образов; *Сирены, Ноктюрн для оркестра* — лепет волн на прибрежном песке, мерцающая прозрачная тембровая атмосфера и чуть внятные мелодические призывы сирен над затихающим морем; *Золотые рыбки* — как трепет нежных металлических звонов. Если Дебюсси берет танцевальную форму — танцы, хоровод, — он превращает их мускульные ритмы в бесплотное порхание и реяние звуков, слышимых издали, из звуковой глубины танцевальных движений.

Таким же образом он дает и внутренний мир: не чувство, но колорит чувств, оттенки и настроения, которые игнорируют рационализм. Он дает самый воздух настроения и пишет на текст импрессионистов и символистов музыку, полную предчувствий и томлений. Его *Пелеас и Мелизанда* — на слова Метерлинка — является произведением этого рода. Мистические слова получают глубину и осмысленность, потому что их окутало мерцающее звуковое облако и лишило слова той последней материальности, которая звучит в них при непосредственном чтении или слушании. Это звуковое покрывало, следуя не за смыслом отдельных фраз, но за общим настроением сцены, изменяясь вместе с ней, сгущаясь и редая, напрягаясь и ослабевая, выявляет главное, невидимое действующее лицо пьесы — рок, который господствует над людьми и направляет их поступки. Самый текст уложен в притушенный лирический речитатив усталых, обреченных и тоскующих голосов.

Дебюсси в своем импрессионизме близко подходит к символизму, но его исключительное чувство звука, его внимание к тембру как акустическому качеству, не позволяет его музыке превратиться в носительницу сверхчувственных выражений. Только в передаче утонченных сумеречных настроений он соприкасается с символизмом. Но здесь соприкасаются и самые стили. Импрессионизм идет к чувственным ощущениям от объективного мира, символизм — к ощущениям внутреннего мира, предчувствиям потустороннего.

Конструктивизм (технологический функционализм)

Империалистическая буржуазия, утверждая прогрессивность монополистического капитализма в хозяйственно-производственной жизни человечества, утверждает его как высшую и последнюю стадию культуры, открывающую возможности рацио-

нальной планомерной организации общественной жизни. Олигархия монополистов, концентрировавших в своих руках основные отрасли производства, рационализировавшая их, освободившая их от внутренней конкуренции, думает управлять обществом, организовывать его методом технического планирования, методом инженерии.

«Конгресс (САСШ) — это инженер народа. Он заседает и думает и выработывает планы, которые помогают нашей стране уверенно и спокойно расти и играть свою роль в мировой хозяйственной жизни. Круг обязанностей конгресса настолько велик, что он нуждается в помощи других коллективов, умеющих творчески мыслить. Таким коллективом является Промышленная конференция, которая стремится найти путь к более действительному обеспечению экономического мира. Мы нуждаемся, далее, в таком коллективе, который занялся бы большим вопросом о производстве и распределении энергии, угля, нефти и электричества и который после основательных исследований указал бы пути наиболее разумного и действительного использования этих огромных сил. Мы всегда будем находить все больше и больше задач для человека, который умеет думать о будущем, опираясь на прочную основу фактов; это и есть государственное искусство и техническое мышление» (Письмо Franklín K. Lanía, министра внутренних дел в кабинете Вильсона. 1920 г., февраль. Гафштенгель, *Техническое мышление и творчество*, стр. X).

Техническая мысль, как высшее достижение естественнонаучных знаний, утверждается верховной силой общества, подчиняет себе социально-политические науки. Культура — огромный производственный механизм, и она должна быть организована, как всякое производство, по правилам рациональной инженерии. Катастрофы, кризисы, по мнению империалистов, — результат недостаточно научной постановки дела, следствие неудаленных пережитков домонополистической, полумануфактурной организации отдельных отраслей, неорганизованности осмеливающихся бороться темных пролетарских масс, не понимающих высокого стремления монополистической буржуазии создать человечеству организованное рациональное хозяйство.

Но именно эта концентрация и рационализация производства, приведшая к экономическому разделу мира между несколькими государствами, вызывает все более жестокие международные конфликты, потрясающие разрушительными войнами культуру и человечество, вызывает кризисы, безработицу, разруху, разлагающие капитализм и ускоряющие социалистическую революцию. Анархическая конкуренция десятков тысяч, замененная борьбой немногих монополистов, становится не только беспощадной, раз-

рушительнее, но и приводит в движение массы, организует их для свержения империалистов.

Утверждая свою диктатуру, империалистическая буржуазия опирается на отсталые общественные теории и бесспорно высокие достижения техники, технической мысли, но, закрепляя их как абсолют, как универсальный закон мира, впадает в противоречие с основным положением научно-технической мысли, по которому всякая система действует и может быть организована по законам специфическим именно для этой системы. Законы общественной жизни — это исторические законы общественного способа производства, а не технические энергетические законы.

Но признать эти законы — для капиталиста значит отрицать самого себя. Отсюда, вместе с отрицанием домонополистического капитализма, отрицание истории и исторических законов. История есть пульсация мировой энергии и совершается по законам энергетики. Биологическая и социальная жизнь подчинены всеобщим законам энергии. Не существует разницы между живым, социальным и механическим материалом культуры. Земной шар для империалиста — асоциальная экономическая география. Мир делится на зоны сырья, источники энергии и материи. Эта историческая экономическая география рассматривает хозяйства отсталых племен и народов, их труд, их быт, как заросли растений, которые можно выкорчевывать, рассаживать, выжигать, вырезать в зависимости от производственных выгод. Технологизм и аисторизм, являясь отрицанием гуманистического историзма, становятся утверждением незамаскированного грабежа, эксплуатации колониальных народов и пролетариата. Но это же утверждение универсальности и общеобязательности технической мысли приводит к идеализму, к отрицанию основ инженерии, где нет места для спекулятивных фантастических построений, где практический результат решает правильность теоретических исследований.

Теоретическая мысль всего дальше отстоит от эмпирического наблюдения, непосредственного чувственного опыта; ее теоретические положения строятся на недоступных прямому наблюдению явлениях энергии и материи, на показаниях сложнейших инструментов, приборов, сложной цепи посредников между человеком и невидимыми силами природы. Теоретическая мысль оперирует математическими отношениями огромных космических и внутриатомных движений. Решая и выводя эти отношения, теоретическая мысль как бы проникает в скрытую сущность мира, включает ее в свои технические завоевания и управляет ею. Техническая мысль становится как бы властелином мира. Она превращает одни химические элементы в другие, один вид материи в другой, превращает материю в энергию. Всякий эмпирически

взятый вид материи и энергии есть только определенное движение, функция системы, и при переключении в иную систему меняет свою сущность и качества. Учение о системе как совокупности элементов, подчиненных одному принципу движения, замещает учение о телах и силах. Элемент — это функция, действующая сила определенной системы, а не изолированное замкнутое в себе абсолютное тело. Формы тела — это направление движения, это силовое поле; грани телесных форм условны и переходны. Тела пересекают друг друга, воздействуют друг на друга, определяют взаимное бытие как функции системы. Каждое тело, являясь функцией системы, представляет, в свою очередь, систему разнородных элементов-функций. Понять тело — значит вскрыть его динамическую, функциональную сущность. Протяженность и длительность утрачивают свою несоизмеримость, свой дуализм. Пространство и время — не статическая протяженность и динамическая длительность: они не существуют вне материи и движения; они не внешние для материи, абсолютные, неизменные условия бытия, но сами материальны и конкретны:

«Обе формы существования материи (пространство и время) без этой материи представляют ничто, только пустое представление, абстракции, существующие в нашей голове» («Архив Маркса и Энгельса», т. II, стр. 157).

И если масса, объем, форма тел — не самодовлеющие величины, не абсолютные, но относительные и зависимые от системы, в которой тела движутся, то и протяженность и длительность относительны и зависимы от системы движения. Прямая линия — основа евклидовой геометрии — и прямолинейное равномерное движение — основа классической механики — равно оказываются абстракциями узкого эмпиризма, возведенными в абсолют обобщениями ограниченного опыта на земной поверхности, аксиомами, лишенными реальной почвы.

Прямоугольные координаты — высоты, длины и ширины, служившие определению тела в пространстве, предполагают закономерным сечение пространства плоскостями, допускают сущность пространства прямолинейным и прямоугольным; но сущность пространства криволинейна и сферична. Плоскостное сечение есть абстракция, приложимая к малым масштабам, и то с большим приближением. Эмпирическому глазу поверхность поля кажется плоскостью, но в действительности она — часть кривизны земного шара. Пространство в трехмерном отношении представляет собой то же, что поверхность земли в двухмерном. И так же как конечна-бесконечна шарообразная поверхность земли, так конечно-бесконечно криволинейное сферическое пространство вселенной.

Так рушится представление о бесконечности вселенной, бесконечном времени и пространстве, имеющее в основе ту же эмпирическую категорию прямой линии и прямолинейного движения. Пространство имеет внутреннюю кривизну, и свет движется не прямолинейно, а сферически, течет по кривой к исходной точке. Эмпирическая конечность и бесконечность здесь равно неприемлемы.

Пространство и время вселенной — это протяженность и длительность мировой материи и ее системы движения. Пространство и время не бесконечны, т. е. не выходят за пределы материи и движения, за границы системы мира. Само измерение времени и пространства опирается не на механическое, эмпирическому наблюдению доступное, движение, а на скорость света, максимальную и универсальную скорость распространения энергии. Именно потоки волн энергии являются конкретной протяженностью и длительностью мира. В этом непрерывно движущемся энергетическом пространстве мир получает единство и конечность.

Эмпирическое пространство знало только механическое движение вперед и назад; также и время было необратимо как неповторимое движение. Здесь пространство и время обратимы как функции; пространство и время — переместимы и изменяемы как системы движения.

Но эта относительность, изменчивость протяженности и длительности, это теоретико-энергетическое понимание мира, явившееся дальнейшим развитием физики и математических наук, у функционалистов стали доказательством идеального характера протяженности и длительности, власти идеалистической теоретической мысли над миром. И как диалектический идеализм стремился утверждать бесконечность мира ради мирового духа, так конструктивисты стремятся утверждать энергетическую сущность материи, пространства и времени — как доказательство верховной силы инженерного интеллекта.

Инженерный интеллект подчиняет себе чувственный опыт и ставляет глаз видеть не эмпирическую материальность, а энергетическую сущность, ее техно-энергетическую функцию. Материалы и тела — не мертвые, косные объекты, а живые носители сил, динамические формы, развертывающиеся изнутри, развертывающиеся по определенным, подводимым под точные теоретические формулы законам. Знать эти формулы — значит знать сущность мира и уметь управлять им. Здесь складывается технологический идеализм, полагающий, что интеллект сам, на основе своей теоретической деятельности, постигает сущность мира и его законов, а не потому, что он — функция общественного производства на определенном уровне его развития. Этот идеализм, как и аисто-

ризм, является выражением того же империализма. В этом утверждении власти буржуазно-инженерного интеллекта над миром утверждается его власть над обществом. Этот идеализм доказывает, что все машины земного шара движутся мыслью. Кажется, что интеллект запряг пар и электричество, спускается в глубины, поднимается на высоты, устремляется на другие планеты, подчиняет себе всю вселенную. Мощь теоретической мысли, открывающей и изобретающей, завоевывающей материю, породила у этой технической интеллигенции безусловную веру в интеллект, в господство свободной мысли над материальным миром, в господство теории над практикой. Складывается представление о технической идее как основной ценности культуры, возникает целая теория постепенного высвобождения интеллекта из-под власти материи и близкого окончательного освобождения духа.

Все большая победа над энергией, энергетизация культуры, кажется им дематериализацией вещей и доказательством верховной силы интеллекта. Эта теория намечает мистическую линию уподобных представителей индустриальной буржуазии, думающей в торжестве духа уйти от экономической борьбы с теснящим ее пролетариатом; здесь к ним присоединяются религиозно-теософские чаяния символистов.

Господствующая монополистическая буржуазия чужда мистицизму: она утверждает технологический идеализм. Идеализм феодальной аристократии носил эстетико-религиозный, пассивно-созерцательный характер; божественные, вечные, неизменные идеи возвышались и господствовали над земной сутолокой, диктуя ей свои формы. Идеализм монополистической буржуазии — конструктивный, технологический; он смотрит на мир как на сырье, которое организует интеллект. Это вера не только в безграничные познавательные способности интеллекта, но и в верховные конструктивные производственные силы его.

Конструктивисты забывают, что сам инженерный интеллект есть результат индустриальной экономики, а не причина её. Сознательность, конструктивность, учет и контроль, сама интенсивность теоретической деятельности и роль ее в производстве — целиком порождение индустриального производства, а не самопроизвольного усилия вдруг проснувшегося интеллекта. Индустриальный пролетариат знает, что без труда, одними усилиями интеллекта, культура не делается. Индустриальный пролетариат не отрывает идейной деятельности от трудовой и труд — от материи и полагает, что только в сознательном и планомерном их слиянии человек преобразит земной шар и жизнь.

Таким образом, разрушив объективизм и рационализм, двинув гораздо далее позитивизма и импрессионизма познание мира,

утвердив функционалистическое мышление, технологический идеализм закрепил частную зависимую отрасль социального мышления — техническое мышление как всеобщую категорию — абсолютом, вступил в противоречие с наукой, с объективной действительностью. И эта противоречивость, в которой ведущей является идеализм, обнаруживается во всех науках, опирающихся на это мышление, служащих его утверждению.

В науках о человеке рефлексология вытесняет психологию, в искусствоведении — формальный метод вытесняет эстетико-психологический. Утрата интереса к индивидуальности, внутренним переживаниям и понимание человека как физиологической системы лишили почвы субъективную психологию самонаблюдения. Технологическое мышление увидело в человеке механизм реакций на раздражение внешнего мира. Поступки человека мотивируются не особенными внутренними индивидуальными моральными процессами, а совершаются по определенным закономерным путям. Рефлексология стремится дать систему функций человеческих действий и через знание системы — овладеть человеком и реорганизовать его.

«Теперь я глубоко, бесповоротно и неискоренимо убежден, что здесь, главным образом на этом пути, окончательное торжество человеческого ума над последней верховной задачей его — познать механизм и законы человеческой природы, откуда может произойти полное и прочное человеческое счастье. Пусть ум празднует победу за победой над окружающей природой; пусть он завоевывает для человеческой жизни и деятельности не только твердую поверхность земли, но и водные пучины ее, как и окружающее земной шар воздушное пространство; пусть он с легкостью переносит для своих многообразных целей грандиозную энергию с одного пункта земли на другой; пусть он уничтожает пространство для передачи его мысли, слова и т. д., — и однако же тот же человек с этим же умом, направляемый какими-то темными силами, действующими в нем самом, причиняет сам себе неисчислимые материальные потери и невыразимые страдания войнами, революциями с их ужасами, воспроизводящие межживотные отношения. Только последняя наука — точная наука о самом человеке — и вернейший подход к ней со стороны всемогущего естествознания выведут его из теперешнего мрака и очистят его от теперешнего позора в сфере межлюдских отношений» (Павлов, *Двадцатилетний опыт*)⁶⁵.

Павлов, который от позитивизма пришел к функционализму, забывает, что ум, который должен познать и исправить человеческую природу, сам обусловлен и направляем «какими-то темными силами», что сам интеллект находится в плену у тех же рефлексов,

условен сам и условна вера в его верховенство; а все условные рефлексы социально обусловлены, и только переустройство социальных отношений упразднит темную силу и межживотные отношения. И все же рефлексология, отрицающая самодовлеющий психологический индивид, устанавливающая неотрывную и непосредственную связь человека со средой, несет в себе возможности подлинной науки.

Инженерия и технология, стоящие как будто вне межживотных отношений, несущие человеку власть над миром, мобилизуют и эстетические вкусы. В искусстве инженеризм породил игру комбинациями форм, игру конструкциями, абстрактными схемами — технологическую эстетику.

«Индустрия разрешилась новым стилем», сама по себе, помимо производственных отношений.

«Никто теперь не отрицает эстетики, исходящей из современной индустрии. Все более и более сооружения и машины с пропорциями, с соответствием веса и материалов превращаются в истинные произведения искусства, ибо в них план. Но избранные, организующие мир промышленности, живущие в мужественной атмосфере, созидая воистину прекрасные вещи, думают, что они далеки от творческой эстетики. Этого не понимают ни художники, ни работники индустрии» (Э р е н б у р г, *А все-таки вертится*)⁶⁶.

Внеидеологические конструкции — высшая форма искусства. Эта конструктивистическая эстетика родила и соответствующую методологию.

В искусствоведении конструктивизм выдвинул так называемый формальный метод, формализм — функционализм в искусствознании. Формалист, как инженер, рассматривает произведение искусства со стороны материала, его конструкции, как систему конструктивных функций, опуская социальную функцию произведения, ее смысловое, т. е. реальное, бытие. Он отбрасывает не только психологию, чувство, биографию автора-мастера, но и все идейное содержание произведения, пытаясь дать план конструкции, схему произведения. Он — независимый спецификатор, так как занимается не социологическими и психологическими типами и идеями, а самим произведением, представляющим организованную по своим внутренним законам массу слов, звуков, красок и т. д. Но при этом формалист упускает, что круг произведений, на которых он остановил свое спецификаторское внимание, самый подход и характер этого внимания, определен его собственным общественным бытием, что направление и характер этого внимания, этого мышления вместе с произведением

искусства составляют жизнь искусства. Вне социального мышления произведение искусства — вне культуры, безыменная физическая вещь; как акт мышления, произведение искусства связано со всем общественным мышлением и через него — с общественной жизнью. Являясь системой речевых функций, произведение — сама функция общественного сознания.

Признаки стиля

Функционализм. — Единичное, человеческое отступило на задний план перед техническим; искусство избегает психологических и социальных мотивировок действий и поступков, избегает причинно-следственной связи тем: искусство кинетического пространства и времени; движение тем — в смещении и пересечениях пространственных и временных планов.

Технологизм. — Изучение материала, из которого делаются произведения искусства, технологическое исследование его свойства и его биологического воздействия; вещьность — стремление к осязаемому, телесному; произведение искусства — материальная вещь, но вещь динамическая; искусство отбирает динамические материалы и свойства материалов; сам человек — биологическая вещь, животный механизм.

Конструктивизм. — Материал формируется в функциональные системы, в геометрических схемах, наподобие инженерных чертежей, произведение — самодовлеющая система технологических функций.

Так как инженерный и технологический подход к миру как к сырью, годному для тех или иных конструкций, мы называем конструктивным, то и новый стиль, тесно связанный с этим подходом и его методами и даже материалом, можно назвать конструктивизмом. «Новый дух овладел миром — дух конструктивизма». Инженерный конструктивизм насквозь функционален; он предполагает целесообразно действующий механизм, целесообразную систему функций. В этом отличие конструктивизма от классического тектонизма, с его статикой и симметрией. Геометризм точных функций конструктивизма отличается от геометризма статических пропорций классицизма, как геометрия Римана, Лобачевского — от геометрии Эвклида, пространство Эйнштейна — от пространства Ньютона.

Стремясь закрепить «организованное» технологическое мышление, конструктивисты избегают связей с общественным производством, но, отрицая объективизм, формально-логические категории искусства, они стремятся к синтезу искусств, борются против библиотек, музеев, концертных зал, где искусство являет-

ся объектом созерцания, чтения, слушания, а не живым действием. Стремясь слиться с жизнью, минуя общественный труд, пролетариат, они идут в кафешантаны, кабаре, эстрады, стремятся к первобытному единству искусства с едой, пляской, пантомимой, в декорациях, декламации, песнях и музыке для кабаре находят свой синтез; высокое — у них технологическая организованность, инженерная интеллектуальность; комическое — это биомеханическое, автоматическое. Они возвращаются к маскам и буффонадам, восстанавливая докнижное, дофилологическое, достанковое бытие искусства, заполняя, однако, все телесным, мускульным, механизированным движением. Мысля синтетически, функционально, они сочетают не только цвет с объемом, живопись с архитектурой, пение с танцем, но и цвет, как динамическое начало, со звуком. Красный цвет под звуки труб другой, чем под звуки скрипок, или голубой — при звуках барабанов и флейт; свет и звук, как энергия, как формы движения, дополняют друг друга. Но эта синтетичность мира, слитность его элементов мыслится только технологически и биологически, а не социально. Так же как классицизм думал найти объективные законы эстетики в идеальных пропорциях, так конструктивисты ищут их в технологическом функционализме, т. е. аисторически, вне социальной жизни. В этом основное противоречие технологического материализма и общественного идеализма. Вместе с нарастанием революционного наступления пролетариата, с ростом кризисов и распада капитализма это внутреннее противоречие конструктивизма разрывает его. Или технологический материализм включается в диалектико-материалистический, становится его подчиненной частью, или социалистический идеализм окончательно отрывается от материализма, уходит в иррациональное, надреальное экспрессионизма. Подобно тому как компромиссный позитивизм раздваивается между конструктивизмом и диалектическим материализмом, так сам конструктивизм раздваивается между диалектическим материализмом и экспрессионизмом или сюрреализмом. Круг идеалистических стилей суживается, охват их все меньше, различия мельче; они сливаются в одном узком идеалистическом облике. Круг диалектического материализма ширится, стягивая все здоровое материалистическое мирового искусства.

Живопись

Если импрессионизм был завершением и концом объективизма, распадом вещей и линейной перспективы, то конструктивизм выступил как чисто идеалистический стиль, отвергший всякую чувственность и утвердивший безграничную власть интеллекта над

миром, стремившийся дать вместо эмпирической видимости технологическую сущность. Живопись пыталась фиксировать внечувственные, умопостигаемые технологические формы. Но сверхматериализм так же привел к идеализму, как сверхобъективизм импрессионизма. Физиологический асоциальный чувственный опыт и технологический асоциальный материализм оказались одинаково идеалистическими в игнорировании конкретной социальной практики — подлинной основы всякого знания.

Геометрические законы властвуют в конструктивизме над материей, но являются чистым продуктом сознания.

«Видимая всегда в отрывках, природа имеет беспорядочный вид; наша наука открыла законы природы — в результате вековых аналитических усилий и, несомненно, посредством проекции нашего упорядочивающего геометрического духа в хаос действительности или видимость мира» (Ozenfant et Janneret, *La Peinture moderne*, p. 7)⁶⁷.

Этот субъективный идеализм лишен сенсуализма и даже враждебен чувственному опыту как случайному и неорганизованному. Конструктивизм кладет в основу мира интеллект, сознание, а не физиологические свойства органов чувств.

«Анализ показывает, что наше познание мира тяготеет к геометрической системе, которая есть чистое порождение нашего духа» (Там же, стр. 9).

Здесь конструктивизм встречается с классицизмом, с его утверждением законов пропорции и симметрии.

«Нет никакой уверенности там, где нельзя применить какую-либо математическую науку»,

говорит Леонардо да Винчи. Тяготение к формулам статической механики и лежащей в ее основе эвклидовой геометрии вытекало у классиков из их архитектурного и скульптурного понимания живописи. То же тяготение к архитектурности лежит в основе конструктивизма, но — к архитектуре машин, инженерных сооружений. Отсюда их тяготение к законам квантовой механики и лежащей в ее основе динамической геометрии Римана и Лобачевского. Но так как статика является одним из элементов динамики, то архитектурные начала классицизма включаются, как частный элемент, в конструктивизм. В этой общеобязательности геометрических законов общность этих стилей. Но у классиков — это законы вечных самодовлеющих форм, у конструктивистов —

это законы функций, энергетических систем. Если основной темой классицизма было идеальное человеческое тело в идеальных движениях, идеальная мужская и женская форма, то у конструктивистов основной темой является технологический натюрморт, передающий не эмпирические формы, зрительные и осязательные ощущения, а технологические соотношения, как в машине, в которой каждая деталь является динамическим элементом механизма.

Кубизм не был «чепухой в кубе», не был распадом искусства, а был его технологизацией и машинизацией и, вместе с тем, изгнанием всякой политической идейности, всякой социальной тематики.

«Человек есть животное геометрическое, одушевленное геометрическим духом» (Orenfant et Janneret, *La Peinture moderne*, p. 7).

Кубизированный человек, человек-машина, безыдейный геометрический рабочий, механический придаток к механической конструкции — вот идеал империалистической буржуазии. Мир конструктивистов — это как бы сплошное машинное пространство.

Капиталистическая рационализация стремится увеличить машинное время производства относительно рабочего времени и надеется таким образом вытеснить рабочего вообще и, сделав завод и фабрику чисто механическими, автоматическими, управляемыми парой инженеров, избавиться от пролетариата и пролетарской революции. Но в действительности эта рационализация углубляет противоречия капитализма и близит его конец, так как нет производства вне производственных отношений, вне социальной жизни. Искусство конструктивистов таким же образом пытается вытеснить социальную тематику и превратить весь мир в машинное пространство согласованно организованных действенных элементов, объемов и живописных форм, элементов, чуждых социальным опосредствованиям. Конструктивисты разрушают границы эстетики и техники, а вместе с тем — идеологии и технологии, заменяя конкретное общественное мышление абстрактным технологическим мышлением, которое они считают основой человеческого мышления вообще. Но в культуре нет форм, живущих, движущихся вне социального бытия. Теория «организованного искусства» конструктивистов является мистифицированным выражением и реальным орудием теории организованного капитализма.

Именно антигуманизм, асоциальность, вместе с абстрактным технологизмом, сделали кубистическое искусство орудием борьбы против реализма. Эмпирический реализм берет случайные куски природы; он не признает в ней никаких законов, никаких ведущих принципов. Реализм только констатирует частное, эмпи-

рическое бытие, а не действующие в нем движущие силы, энергетические, конструктивистические, по теории кубизма, законы.

Конструктивизм насквозь функционален. Он отбросил объективизм, механистическое понимание пространства как однородной, однозначной среды, в которой стоят самостийные вещи. Мир стал активно действующей системой, где вещи-функции, независимо от оптической перспективы, выступают энергично вперед и отходят назад в исключительной зависимости от своей интенсивности движения и роли в движущейся системе. Таким же образом механистический зрительный образ стал системой функционирующих элементов, в которой оптические пропорции и соотношения видимых деталей уступили место динамическому значению элемента. Множество равноценных точек — фокусов реализма и импрессионизма — сменились борющимися напряженными силовыми полями. Связь и опосредствование стали такой же реальностью, как материальная вещь, но это были связи технологических и механических форм. В образе даны различные моменты его становления, его материального процесса, его столкновений и взаимодействия с другими материальными формами. Мышление ворвалось в видимость и деформировало вещь в направлении ее функций, ее движения в системе, но это было чисто технологическое мышление, это был абстрактный функционализм, потому что система, в которой конструктивисты рассматривали функционирующие формы, была системой машин, инженерных конструкций вне всякого социального бытия. Это был технологический идеализм, попытка создать организованный мир технических идей в противовес неорганизованности человеческого мира. В живописи воплощением волн мировой энергии, ритмов космических токов, проходящих через тела, оказались геометрические формы.

Не стало оптического пространства, обнимающего и содержащего вещи: пространство само стало материальным движением и соотношением материальных форм. Из картины выпал солнечный свет, освещение — основа оптического пространства и видимости. Вместе с этим пропало деление мира на видимый объект и видящий субъект.

Технологическое мышление рассекает и связывает формы, дифференцирует и интегрирует образы. Картина реалиста была сложением форм и красок; взаимодействовали только соседние, смежные краски и формы. Картина конструктивистов является замкнутой системой, где существует не только соотношение смежных форм, но и отношение каждого элемента к целому. Каждая краска и форма звучат на всем протяжении картины, а не только в местной зоне. Формы, как и цвет, реагируют друг на друга, контрастируют и дополняют, усиливают и ослабляют друг друга.

Цвет становится материальным элементом материальной формы; изменение цвета вызывает изменение формы, и наоборот.

Так складывается изоорганизм, система, где нарушение одного элемента вызывает нарушение целого, подобное изменению множителя в произведении. Из картины конструктивистов нельзя выделить отдельных образов: она вся — единый сконструированный образ. Композиция здесь является не сочетанием образов, а организацией объемов, живописных форм, замкнутых геометризованных схем.

Сезанн. Пикассо. Малевич

Художником, который впервые наметил и разработал основы кубизма, был Сезанн. Идя от Курбе, который трактовал мир как живописные материальные массы тел, Сезанн опускает все эмпирическое, частное, что дает полноту и жизнь единичному телу, и стремится найти закономерности, управляющие живописными формами, берет их со стороны их тяготения к определенным геометрическим соотношениям. Он исходит из наблюдения действительности, но не для ее изображения, а для выявления образующих ее материально-живописных элементов. Цвет не только сливается с формой, но видимая цвето-форма — с внутренней массой тела, поверхность — с сущностью. Живописность таким образом становится средством передачи материальной массы и сущности, отношения данного тела к другим телам и массам. Цвет — не красочная поверхность тела, а сама материя тела. Материальность, объем, цвет стали живописным единством, и их закономерности хочет закрепить Сезанн. Законы живописи не в дополнительных цветах, а в соотношениях объемов, живописных масс. Само пространство стало системой живописных материальных объемов, и оно строится по законам соотношений этих объемов. Тела не сокращаются в глубину по оптической перспективе осей зрения; передний и задний планы имеют общие формы, и валеры стремятся друг к другу и замыкают пространство картины, делают ее независимой от зрителя системой цвето-объемов. Сила Сезанна — новизна метода — заключалась в замене внешних, как бы пустых объемов-видимостей объемом-массой, в уничтожении разрыва между видимостью и сущностью, цветом и телом, зрением и знанием, наблюдением и закономерностью.

«Трактуйте природу посредством цилиндра или шара и конуса, причем все должно быть приведено в перспективу, чтобы каждая сторона всякого предмета, всякого плана была направлена к центральной точке» (*Письмо к Э. Бернару*)⁶⁸.

Это не означает геометризацию объемов независимо от цвета и массы. Это означает, что мировая материя стремится к энергетическим закономерностям, что соотношения красок, цвето-объемов могут быть шарообразными, цилиндрическими, коническими, что пространство строится из координации направлений цвето-объемов. Сезанн изгоняет свет из живописи, как и контурную линию, отрицает живопись мгновений и впечатлений, как и ощупывающего глаза, и утверждает живопись устойчивых материальных масс, изученных, анализированных по лежащим в них закономерным соотношениям.

Он пишет пейзажи как массы земли, деревьев и неба, независимые от освещения. В них нет далей, открытых горизонтов; картина знает объемную, материальную глубину, небо — только протекающий синий цвет среди желтых, красных, зеленых масс. Деревья, здания, вода равно имеют плотность, тяжесть, вытягиваются, удлиняются, круглятся, расширяются, ритмически дополняют друг друга, образуя единое материальное целое. Вода принимает тени не как зыбкие отражения, а как плотные живописные массы, продолжающие вниз вертикали прибрежных зданий и деревьев, создавая вместе с горизонталями объемную глубину и устойчивость картины. В этой трактовке воды не как зыбкой зеркальной поверхности, отражающей отцветы и формы, а как напитанной живописной тяжестью массы, особенно наглядна противоположность Сезанна импрессионизму: поверхность не тает в отражениях, а сгущается внутренними напряжениями.

В его натюрмортах он не только передает материальную массу предметов, но, нарушая их видимые формы, дает им динамику, движение друг в отношении друга, дополняет и контрастирует объемы объемами.

«В апельсине, яблоке, шаре, голове, в каждом предмете есть самая выпуклая точка, которая всего ближе к нашему глазу, и это всегда независимо от самых, даже резких, эффектов: света, тени и цветовых ощущений. Края предметов бегут к центру, помещенному на нашем горизонте» (Письмо к Э.Бернару).

Натюрморт — это не сумма тел, а материальная, ритмизированная пространственная система согласованных, упорядоченных живописно-пластических элементов.

Сезанн лепит свои формы, но, в противоположность материалистам-эмпирикам, которые передавали поверхностное строение тела, способность отражать и поглощать свет, Сезанн лепит в теле его живописную плотность, тяжесть, сущность и его движение относительно других тел и всей их системы.

В портрете Сезанн передает живописную массу человеческого лица, ее стремление к определенным объемам, а следовательно, и тонам. Он лепит лицо: борода, лоб, глаза, нос — не формальные и мимические элементы портрета, а особое соотношение живописно-пластических масс, круглящихся, удлинняющихся в соответствующих красках. Портрет — не психологический образ и не объемная форма, а телесно-живописная масса определенного человеческого существа.

То, что у Сезанна синтезировалось в единстве конкретно-наблюдаемого и аналитического, схематизируемого, то у следующих кубистов дало перевес анализу и схеме, перевес идеалистическим тенденциям над материалистическими. Не живописно-пластическая сущность видимого, а конструктивные соотношения элементов, отыскивание абстрактных закономерностей, в которых телесно видимое все более погасает, становится задачей кубистов. Кубизм математически подходит к элементам живописи; внешний мир — только повод для его абстрактных построений. Кубист строит форму не из многообразных органических элементов мира, а из ограниченного количества простых геометрических форм, схем, лежащих в основе всякой индивидуальной формы и реально существующих в элементах механической культуры: куб, цилиндр, конус, шар.

«Понимание всего, что мы видим, только как ряда известных определенных сечений различных плоскостей, поверхностей, есть кубизм» (Глэз, *Кубизм*)⁶⁹.

Кубисты требуют, чтобы мозг господствовал над ретиной, сознание подчинило оптику; вещественность мира должна быть разложена на простейшие формы, на первичные объемы. Стереометрические формы образуют весь мир: город, пейзаж, горы, деревья, люди состоят из кубов, геометрических шаров, цилиндров и их всевозможных сечений. Кубировать форму — значит отбросить от нее все индивидуальное, все случайное, неповторимые комбинации единичных элементов и выделить основные геометрические формы, лежащие в ее основе, — процесс, противоположный индивидуализации вещей у реалистов. В единичной вещи действуют материально-энергетические закономерности мирового пространства; единичное тело — это лишь особая система закономерных форм в закономерных сочетаниях, и художник в интеграции его рассеянных граней вскрывает это общее, реконструирует закономерное тело. Картина мыслится как система элементов, находящихся в функциональной связи. Форма и цвет неразделимы.

«Всякое нарастание формы сопровождается изменением цвета, всякое изменение цвета порождает новые формы» (Г л э з, *Кубизм*).

Графичность сохранена на границе плоскости и сводится к установлению простейших отношений прямой и кривой. Элементы тела — плоскости — представляют собой не самостоятельный живописный элемент, а интегрированную пространственную систему граней тела. Плоскости одного тела имеют один цвет, но различные тона. Конкретизированные в фактуре, расположенные одна позади другой, они образуют объемно-живописную перспективу. Формы, как цвета, воздействуют друг на друга, и между ними есть отношения как между холодными и теплыми тонами.

Ни одна форма не существует изолированно, но включена по требованию смежных форм и всей системы. Конструктивное тяготение этих элементов перевешивает эмпирическое бытие, их оптическую цельность. Эстетика геометризованного пространства победила эстетику предметного образа. Единство картины в единстве организующего конструктивного принципа, а не в единстве оптических планов перспективного пространства. Картина обращается к зрению — без этого нет живописи, но видение ищет конструктивных закономерностей. В основе реалистического видения лежало ньютоновское механическое пространство статической однородной протяженности, в которой вещи свободно передвигаются по своим внутренним качествам, независимым от пассивного пустого пространства; в основу конструктивистического видения легло эйнштейновское пространство, являющееся материальным конкретным движением, разнородным, разнокачественным, в зависимости от системы движения, и подчиняющим себе вещь по законам этой системы. Одна и та же вещь в разных системах, вступая в иные отношения, становится иной.

Ища геометрической закономерности, конструктивисты берут законы архитектурных и инженерных сооружений. И если в машине, в инженерной конструкции, каждая форма выполняет определенную рабочую роль, производственную функцию (в этом смысл их взаимоотношений), то в картине конструктивистов эти формы выступают только как зрительные формы и зрительные соотношения. Таким образом, принципы конструктивизма являются эстетизацией и идеализацией технологических принципов. Возведенные в общий универсальный закон всякого бытия, эти принципы получают метафизический характер.

В культуре ведущей системой являются общественные отношения производства, одной из функций которого является машина. В системе культуры мы имеем социальное движение и социальное пространство. Конструктивисты же пытаются создать асоциаль-

ное пространство, мир абстрактных самодействующих систем. Вместо человека и человеческих эмоций — энергетические токи и тяготения. Здесь конструктивизм глубоко враждебен диалектическому материализму, который изучает общественные связи и опосредствования, общественное бытие, где человек является центральным образом, носителем смысла и ведущим началом.

Эти энергетические токи и тяготения, над которыми властвует интеллект инженера и которые пытается закрепить интеллект художника, и приводят кубизм к идеализму и субъективизму.

Примером могут быть вещи Пикассо. Начав с экспрессионистической передачи действительности, с картин в сумрачно-синих тонах (так называемый «голубой» период), где человеческие тела удлинняются, ломаются, нарушают эмпирические пропорции, выявляя неподвижное напряжение внутренней жизни, печальную психическую сосредоточенность, Пикассо проходит через сезанновскую кубизацию форм, проходит через примитивные упрощения, сведения к основным объемам человеческого образа негритянской скульптуры и приходит к аналитическому разложению эмпирических форм, смещению их и новому конструированию.

Но если для Сезанна живописные массы объективной действительности являлись исходными, если он искал в реальной видимости синтетических закономерностей, то Пикассо передвигается в сторону идеализма и делает акцент на фиксации дифференциальных элементов объективного мира. Сезанн выявлял соотношение масс между собой и целым; единицей формы оставалось реальное тело, подчиненное живописной системе; целым являлся определенный уголок природы. Для Пикассо каждое тело есть система, разлагаемая на множество форм-функций. Он включает в живопись фактуры самых различных вещей природы и культуры, в различных разрезах, чтобы затем перейти к включению и самих материалов — слоев дерева, бумаги, гипса, стекла. Он не только рассекает, конструирует видимое в абстрактные математические системы, но вносит в конструкцию элементы представления, элементы сознания, не данные наблюдению в данном поле зрения. Так как сознание содержит вместе с видимыми с одной стороны формами предмета и другие его стороны и формы, видимые с иных сторон и в иные моменты, то Пикассо строит картину из всех элементов, составляющих данный предмет, рассекая его в различных направлениях. Отдельные элементарные формы, линии и красочные плоскости складываются в поворотах и углах, наиболее открывающих их особенности, пересекают друг друга или выявляют по контрасту и сходству, образуя в целом абстрактную живописную конструкцию, которая вскрывает пространственно-энергетическую сущность данного тела. Портрет — уже не реальная живописно-пласти-

ческая масса, а живописная формула элементов лица (волос, глаз, бровей, уха, носа, усов, трубки, шейки скрипки), пересекающих друг друга, образующих систему сопряженных граней этого лица. Фактура различных элементов служит задачам конструктивным: координации, выдвиганию и отодвиганию элементов, а не передаче материальной действительности этих элементов. Таковы же музыкальные инструменты Пикассо со множеством сечений на выпуклые и вогнутые поверхности, дающие различные тональные и фактурные слои. Реальность сохранилась только в строении поверхности элементов; целое становится проекцией интеллекта, теоретической комбинацией форм. Само сочетание фактурных планов, включение в картину реальных материалов — мраморной и газетной бумаги, стекла, жести — является здесь эстетическим изучением соотношения материальных элементов в системе абстрактных конструкций, является подчинением материальных элементов математическим абстракциям; Пикассо не изучает массы тела, его сущности, а только цветоформы, фактуроконструкции. Он дает интегральную систему пространственных функций вещи, ее разносторонних и разновременных (в разные моменты видимых) планов, из которых слагается эмпирическое бытие.

Отсюда был возможен возврат к передаче нерассеченных целостных тел, в планах которых сосредоточены напряжение пространственного движения и соотношения. Это так называемый «классический» период — классический по пластической лепке объема, по статуарности и монументальной неподвижности; только идеальные формальные пропорции и соотношения классицизма заменены соотношением функций, динамических форм, нарушающих масштабы и величину частей. Формы лепятся в зависимости от направления движения, вырастают, уменьшаются, ширятся, суживаются и этим превращают тело в интенсивную пространственно-динамическую систему.

Но от аналитических систем, от мира энергетики, развеществленного на бесконечно-малые элементы, был возможен и переход к миру психической динамики. От интеллектуализма и энергетизма Пикассо переходит к интуитивизму и психизму. Он стремится фиксировать динамические схемы внутреннего видения, внезапные сочетания, взаимопроникновение форм, передающее их внутреннюю общность, жизненное родство, недоступное эмпирическому рационалистическому глазу. Формы получают изгибы, округлости, рассечения, удвоения, лишённые всякой геометрической упорядоченности, но пульсирующие друг в друге.

«Я вижу за других, а это значит — класть на холст внезапные явления, которые предстают передо мной. Я не знаю заранее, что я положу на

холст, тем более — какие краски буду применять. Пока я работаю, я не отдаю себе отчета, что получится. Каждый раз, когда я начинаю, у меня такое ощущение, словно бросился в пустоту. Я никогда не знаю, упаду ли я на ноги. Только спустя долгое время я начинаю оценивать значение своей работы» (Picasso, *Zeros*, «Cahier d'art», 1932, № 3-5)⁷⁰.

Так от абстрактных формосочетаний, где интеллект подчинил живопись теоретическим выкладкам, намечается путь к сюрреализму, к комбинациям форм-идей, к передаче движения самого интеллекта, где элементы пересекают друг друга не по конструктивным принципам, а по психическим связям; здесь намечается сюрреалистическая линия в технологическом идеализме.

Но от изучения реальных фактур возможно и движение к производственному искусству, к технологическому материализму. Таковы работы Татлина. Необработанный материал-сырье — и возможности конструкции из него, потенциал свойств материала становится объектом его изучения. Уйдя от картины-зеркала, он обращается к поверхности холста как к полю своих действий. Фактурная обработка поверхности картины, ее конструктивные элементы становятся главной целью живописца. Опыты над выявлением материала в разных комбинациях и формах приводят его к контррельефам.

Для инженера цветофактура является технологическим признаком, указывающим на строение материала, его упругость, хрупкость, сопротивляемость, а следовательно, и применимость его в данной конструкции, в частях, подвергающихся давлению, трению, ударам. Сталь, чугун, медь, латунь, алюминий, различные породы дерева (дуб, сосна, береза), различные сорта камней — все имеют свой цвет и фактуру, являющиеся их технологическими признаками. Это технологическое видение конструктивисты перенесли в искусство: комбинируя различные материалы в контррельефы, художник приучает глаз к технологическому анализу.

То же и в понимании форм — круглых, овальных, конусообразных, цилиндрических, выполняющих различные функции. Глаз инженера-конструктора различает формы как действующие детали целого. Для него форма не замкнута в себе своими пропорциями, а определяется системой. Материал сочетается с формой: разные материалы для выполнения сходной функции требуют, в зависимости от своей консистенции, различной структуры. Цветообъем, цветоматериал и занимают конструктивистов. Не только в различных сочетаниях та же краска разно выглядит, «звучит», но и характер ее поверхности (гладкий, шероховатый, слоистый, губчатый) определяет ее красочный тон. Таким же образом расположенные рядом технические материалы окрашивают друг друга

в дополнительные смыслы: железо иначе ощущается, «звучит» рядом со стеклом и иначе — с никелем, с бетоном — иначе, чем со свинцом. То же — относительно формы: шар иначе ощущается рядом с кубом, чем с цилиндром, и иначе — с конусом.

Материалы, краски и формы в реальной жизни никогда не существуют замкнуто, отдельно, но образуют множество сочетаний. Кубисты и конструктивисты впервые изучают эти сочетания как живописные качества и этим расширяют живописные ощущения мира, прежде ограничивавшегося только эмпирическим зрением. Краска и форма, плотность и тяжесть, хрупкость и ковкость, зрительные и внезрительные качества сливаются воедино в расширенном сознании материала. Конструктивисты изучают комбинации материалов, форм и красок в их различных сочетаниях в материальном мире. Эти сочетания в любой технической вещи составлены из разных материалов — полированных, окрашенных стекла, дерева, резины — и изучаются конструктивистами и лабораторно варьируются. Задачи интенсивной окраски поверхности, действенное сочетание красок, линий и форм связывает эту живопись с живой потребностью технической культуры. Новая живопись бессознательно и сознательно имеет массу точек соприкосновения с научной разработкой технических форм, инженерных сооружений. Лаборатория художника-конструктивиста шла навстречу художественным требованиям инженерии технических вещей. Выработка элементов художественной культуры превращается в выработку элементов материальной культуры. Окраска тканей, целесообразная конструкция обиходных, полных еще нелепых пережитков, вещей быта сливает художника с инженером, техником, строителями материальной культуры.

Из других начал в разрушении механистического пространства и объективистической живописи исходил футуризм. Кубистическая картина давала замкнутые системы; только деформация, сдвиги форм давали движение; время и пространство были закрытыми внутренними силовыми напряжениями и соотношениями. Футуризм исходит из механического движения, которое также разрушает изолированность тел и неподвижность связей, разрушает в доступной эмпирическому наблюдению, хотя и враждебной рационализму, форме. Движущийся человек в движущемся мире имеет множество перспектив и видит предметы во всевозможных отношениях. И так как сознание, как и глаз, сохраняет впечатление некоторое время после восприятия, то кажется, что движущиеся предметы устремляются один на другой, врезаются друг в друга, два предмета занимают в одно и то же время одно и то же место, предметы теряют непроницаемость и пронизывают друг друга. Движущиеся предметы продолжают излучать формы

в пространство (лошадь кажется о двадцати ногах). Футуризм дает в одновременности последовательные впечатления, пронизанные одно другим.

Объективный мир должен быть дан через сознание изображаемого, а не художника.

«Сколько раз на шеке особы, с которой мы беседовали, вы видели лошадь, бежавшую очень далеко, в конце улицы. Наши тела входят в диваны, на которые мы садимся, а диваны входят в нас. Автобус мечется на дома, мимо которых проезжает, и, в свою очередь, дома бросаются на автобус и сливаются с ним» (*Футуризм. Манифест первой выставки футуристической живописи*, стр. 126)⁷¹.

Эмпирическая живопись одинаково передает движущиеся формы и покоящиеся. Футуризм передает движение, оторванные формы, смещение, сплетение, нагромождение, неустойчивый хаос спутанных форм в диком устремлении. Эмпиризм рисует мир вне себя, объективно, с точки зрения, со стороны; футуризм рисует мир изнутри; всё на него устремляется, и он — на всё; он политематичен и конкретен; рисуя человека, он рисует также все, что видит человек; в картине элементы сознания присутствуют наряду с элементами зрительного мира. «Картина должна быть синтезом того, что видишь и что вспоминаешь». Футуристы любят больше динамику механических вещей — машину, автомобиль, чем органические, биологические тела; не только вещи в динамике, но и линии движения вещи, превращенные движением в потоки силы, энергию улицы, пытаются они фиксировать: стремительный свет прожекторов — не как освещение предметов, но как напряженный поток лучей или воплощенную динамическую энергию города — как белые потоки, радиально расходящиеся и пробивающие темную среду. Движущиеся формы как бы излучаются от предметов движения и заполняют пространство кругом. Предмет в движении имеет другую форму, чем в покое. Велосипедист, кажется, имеет несколько линий спины и туловища, колеса — несколько ободьев; шины вошли в булыжник; вывески, витрины, улицы мелькают разорванными кусками.

Сочетание футуризма и кубизма, динамизма и конструктивизма дает теоретик и практик русского конструктивизма — кубофутуризма — К. Малевич. Кубизм и футуризм он считает выводом из всей истории живописи и высшим ее достижением.

«Как природа разлагает труп на элементы, так старые живописные выходы кубизм распыляет и строит новые по своей системе. — Ничто не является разрывным, отдельным, пришедшим с другой стороны, но все

идет по одной магистрали и из одного пути вытекает — из выводов движения... Выстроенное кубистическое тело не есть противное жизни: оно — новый вывод из предыдущих сложений живописного движения, не имеет ничего национального, географического, отечественного, узконародного» (*От Сезанна до супрематизма*, стр. 9)⁷².

Начав с преодоления реализма и импрессионизма, он в *Жатве* изображает трех крестьянок, в которых не бытовая характеристика фигур и их труда, а решение пространственных отношений посредством цветоформ является задачей художника. Сюжетность и изобразительность разрушены этими массивными упрощенными формами, широкими интенсивными сплошными цветовыми планами, резко вписанными в реалистически-импрессионистический пейзаж с кучами деревьев и белеющими рыхлыми облачками. Уже здесь статуарность и движение даются соотношением цветовых зон, а не изображением покоя и действия. Отсюда Малевич идет в сторону дальнейшего абстрагирования живописи от эмпиризма и изобразительности в поисках абсолютных соотношений цветоформ.

«А это возможно тогда, когда мы лишим все наши искусства мещанской мысли — сюжета — и приучим сознание видеть в природе все не как реальные вещи и формы, а как материал массы, из которого надо делать формы, ничего не имеющие общего с натурой» (Малевич, *От кубизма и футуризма к супрематизму*, стр. 10).

В футуризме, с его отрицанием тела и утверждением машины, с ее абстрактными формами и динамикой, он находит пути к этому господству над натурой.

«Конструкция видимых вами футуристических картин возникла от нахождения на плоскости точек, где бы положение реальных предметов, при своем разрыве или встрече, дало время наибольшей скорости. Нахождение этого закона может быть сделано независимо от физического закона естественности и перспективы» (Там же, стр. 17).

Таков его *Точильщик*, где закреплена деформация форм в движении, их набегание друг на друга и стремление к замкнутой системе функционально связанных элементов. Точильщик и станок слиты в один механизм, заполнивший все пространство своими движущимися формами. Тело точильщика не только получило геометризованные, металлические, машинные формы, но излучает их в движении от себя; они набегают одна на другую и образуют сложную пространственную конструкцию: локоть, пальцы, держа-

шие нож, нога, вращающая колесо, — все умножено, ритмически повторено, но движение замкнуто вокруг центра. Ни человека, ни его труда, ни повествующих бытовых деталей, но взаимодействующие, функционально связанные, абстрагированные элементы в движении. Единичный реальный кусок мира получил идеальную, универсальную динамическую и конструктивную закономерность. Картина обращается к зрению как формула: чувственная видимость утрачена. При сопоставлении двух картин на один сюжет — *Точильщика* Морозова и Малевича — выступает не только противоположность, но и идеализм двух методов в отношении пролетарского искусства. У Морозова дан эмпирический образ точильщика: покорное, усталое лицо, щуплая исхудалая фигура в нескладной и бедной одежде; взят момент работы у станка: точильщик пробует лезвие, нога продолжает вращать колесо. Фон также эмпиричен: уголок двора, сени, двери, окно, из которого выглядывает хозяйка. Вся социальная атмосфера, которой дышит этот пролетаризованный крестьянин, покинувший деревню в поисках заработка для бедствующей, безземельной семьи, атмосфера нужды, угнетения, эксплуатации помещиком и кулаком, все социальное бытие, породившее этих бродячих ремесленников, — все это опущено. Социальная жизнь дана настолько, насколько может ее охватить чувственный опыт, эмпирический глаз. Дано множество деталей, рассказывающих об этом единичном лице и единичном дворике, но ничего за пределами места и момента, никаких связей и движения в социальный мир. В подаче мелькающих, слившихся спиц колеса и четко очерченной, будто неподвижной, ноги выступает противоречие показа форм и движения. Но передача футуристами движущихся форм все же имеет изобразительные, эмпирические элементы; глаз художника еще прикреплен к видимой предметности и механическому движению. И Малевич стремится преодолеть эти элементы и подчинить живопись отрешенным от предметности цветоформам. Это приводит Малевича к супрематизму, к попыткам передачи абстрактных отношений красочных форм внутренне замкнутых систем элементов.

«Супрематизм есть чисто живописное искусство красок, самостоятельность которых не может быть сведена к одной. Бег лошади можно передать однотонным карандашом. Но передать движение красных, зеленых, синих масс карандашом нельзя. Живописцы должны бросить сюжет и вещи. если хотят быть чистыми живописцами» (*От кубизма и футуризма к супрематизму*, стр. 23).

Он изолирует квадратные и круглые формы различных цветов на белом фоне и приступает к лабораторному изучению жизни

этих форм; причем находит, что живописный квадрат и круг, как зрительные явления, не соответствуют тем же математическим геометрическим формам; что, в зависимости от цвета, квадрат, чтобы казаться квадратом, должен иметь то более острые углы и вогнутые края (красный), то менее (черный). В отличие от эмпирического видения, по которому каждая форма является суммой частей, т. е. фокусов зрения, и квадрат, следовательно, может иметь четыре прямых угла, Малевич рассматривает форму как единое оптическое явление; отсюда изменение форм, несоответствие действительной цветовой жизни тел эмпирическим абстракциям. Создание произведений из таких беспредметных цветовых форм, новых пространственных отношений он назовет супрематизмом. Но абстрактные цвето-формы художника противоположны абстракциям геометра, для которого фигуры существуют как закономерности независимо от зрения и от цвета. Для художника форма существует только через видение, через цвет. Но именно поэтому утверждение закономерностей супрематизма, закономерностей абстрагированного видения вне деятельности, вне поведения, вне предметности — является идеалистическим и формалистическим возведением в абсолют одной черточки живописного видения.

Так борьба против эмпиризма, единичного и конкретного, во имя единства природы и ее закономерностей, приводит к утверждению мировой энергии, мировой интуиции, управляющей миром и человечеством. Функционалистическое анализирующее, конструирующее, организующее мышление приводит к иррациональному, агностическому. С одной стороны,

«кубисты впервые начали сознательно видеть, знать и строить свои конструкции на основаниях общего единства природы. Ничего нет в природе, что было бы единично: все состоит из многих элементов и возможностей сравнения».

С другой стороны, новая живопись

«уведет к новым системам за пределы предметной путаницы, к чисто энергийной силе движения. Мировая энергия идет к экономии, и каждый ее шаг в бесконечное выражается в новой экономической культуре знаков; и революция — не что иное, как вывод новой экономической энергии, которую колышет мировая интуиция» (*От Сезанна до супрематизма*, стр. 16).

Так живопись совершенно освобождается от эмпирических форм и оперирует абстрактными цветовыми формами, независи-

мо от какой бы то ни было предметности. Супрематизм сочетал абстрактные нематериальные формы, стремясь разрешить проблемы соотношения геометрических форм и их динамики, располагая формы, пересекая одни другими, создавая устремленность целого. По основной линейной оси, указывающей направление движения, располагаются плоскостные фигуры различных видов в динамическую систему. Прямоугольник, квадрат и их пересечение прямой — основные элементы этой системы. Внизу основную систему повторяют уменьшенные варианты. Эти цветовые геометрические планы охватывает светлый фон, дающий глубину системе. От плоскости супрематизм переходит к тем же системам на объемах, к архитектонам. Планиметрическая система дополняется стереометрической, приобретает архитектурный характер, но остается абстракцией, разрешая проблему координации трехмерных объемных форм в динамической системе. Так и кубофутуризм в супрематизме отрывается от материальности мира и дает наиболее абстрагированное течение левого искусства: это — абстрактные планы абстрактных пространственных конструкций. Но в трехмерных архитектонах художник разрешает проблемы функциональных соотношений архитектурного пространства.

Абстрактные планиты и архитектоны уводили от изобразительности, от целостного видения реального мира — следовательно, превращались в тупик живописи. И Малевич, у которого видение боролось с предметностью, толкаемый пролетарской общественностью, возвращается к предметности, сюжетным темам и изобразительности, к портрету. И сюда он вкладывает весь свой опыт по цвето-формовым соотношениям. Он включает живописный опыт истории искусства, и именно берет прообразом портрет раннего классицизма. Таков его *Портрет художника* на тепловато-белом фоне в красном берете в бархатно-темном плече, с костюмом, составленным из геометризированных цветовых форм зеленого, красного, черного. Весь портрет, несколько готизированный, полон живой выразительности и психической содержательности: лицо дышит и властным высокомерием, и надменностью. Рука делает гордый, отстраняющий жест, словно отменяя мелкое и недостойное. Формальные и тематические средства здесь соединились, чтобы передать художника-жреца, художника-короля, несущего свою миссию с презрением к миру. От этого сюжетного идеалистического портрета Малевич переходит к портретам реальной жизни, с деловым, но обобщенным обликом и выражением. Здесь кроме лица играет огромную роль рука, многообразные формы и жесты которой — напряженные, спокойные — говорят не меньше мимики лица и дополняют его. Но это стремление к расширению выразительности лица, его характери-

стики жеста́ми рук идет не в сторону бытовизма, анекдотических, частных выражений, а в сторону выражения сущности основной идеи, устойчивых, как бы закономерных, черт данного лица. А отсюда — через характеристику его социальной жизни, хотя еще рефлексологически понятой, — возможный выход из конструктивистического функционализма.

Рядом с линией конструктивизма, уходящей в абстрактные соотношения цветоформ и архитектурных объемов, намечается еще третья линия, где теоретические поиски соотношений связываются с практическими задачами архитектуры.

Синтетизм конструктивизма приводит его к связи с архитектурой, к новой монументальной живописи.

«Живопись и скульптура суть функции архитектуры. Архитектура управляет этими двумя способами выражения. Скелет архитектуры завтрашнего дня режет нам глаза; он проглядывает в утилитарных постройках нашего времени. Живопись обрела себя благодаря этим грубым соприкосновениям. Сознательно или бессознательно — все равно — произошло, тем не менее, подчинение. Вот почему то, что названо было кубизмом, несет в себе элементы того, что будет завтра общераспространенной декоративной живописью. Великая эпоха строителей открывается перед миром, возродившимся в своей внутренней материальной скульптуре, и тесное сотрудничество установится между всеми разрозненными деятелями, которые, к несчастью, еще верят в изолированность и независимость своих проявлений» (Г л э з, *Кубизм*, стр. 96).

Все картины конструктивистов — только теоретические искания, научно подготовляемые принципы слияния искусства с вещами, с производством, с архитектурой. Рассматриваемые как часть, как элемент материальной художественной культуры, а не как абсолют, как одностороннее технологическое мышление, они могут стать частным элементом пролетарского искусства. Разрабатывая функциональную связь формальных и живописных элементов между собою, конструктивисты разрабатывают проблемы связи живописной конструкции с плоскостью стены, внутренних и внешних частей архитектуры, как поэты-конструктивисты мыслят свои стихи в связи с эстрадой, сценой или музыканты — с пантомимой, плясом, театральным действием. Самодовлеющий станковый холст и рабочая мастерская превращаются в лабораторно-опытное поле; кубистическую картину нельзя ставить в ряд с тематически и живописно законченными станковыми картинами, как нельзя лабораторный проект, модель детали сравнивать с целым готовым орудием. В связи с архитектурой конструктивисты стремятся к монументальной живописи — декоративно-красочные панно; здесь

выступает их стремление закрепить абстрактное мышление. Ритм линий и красок на панно должен соответствовать ритму архитектуры. Здесь нет идеологических, тематических моментов, говорящих о социальном назначении здания. Лабораторные изыскания над цветоформой позволяют достигнуть насыщенной, яркой красочности. Технологический эстетизм делает эти панно противоположными пролетарски-реалистическим, с их идеологической содержательностью и общественностью.

Самодовлеющее технологическое функциональное мышление, оторвав искусство от общественно-политической тематики, разрушило сюжетный станковизм и привело живопись к связи с архитектурой, включило живопись органическим элементом в стены здания. Таким же образом, как реализм сделал живопись частью литературы, частью книжной страницы, и моментом сознания, так конструктивизм сделал живопись частью строения, дополнением его тектонических форм. Отсюда монументальность и декоративность конструктивизма, его способность раскрыть плоскость, подчеркнуть ритм архитектурного целого, живописно продолжить его конструктивную идею. А конструктивная идея мыслится абстрактно, тектонически, как соотношение пространственных форм и планов вне общественных функций здания, социального бытия, которое будет в нем протекать. Конструктивизм стремился своей живописью замкнуть архитектурное целое в систему объемных и цветовых форм, самодовлеющего, законченного значения. Связь с социальной жизнью, происходящей внутри здания, потребовала бы социального осмысления тем и введения живых действующих фигур, чего избегали конструктивисты. Но нет асоциального глаза и мышления; асоциальность произведений конструктивистов была в руках буржуазии орудием борьбы против эмпирического реализма, с одной стороны, и марксизма — с другой.

Литература

Только конструктивизм последовательно и радикально преодолел объективизм формально-логического рационализма в литературе, причинно-следственную последовательность движения мысли. Однолинейные ряды словарных слов может давать человек, находящийся вне действия, вспоминаящий его, описывающий его как объект; рассказ о действии, о переживании, а не действие давала реалистическая и даже натуралистическая литература, рассказ, уложенный в нормы спокойного речевого поведения. Рассказ имел вступление, введение в сюжет — описание места действия, центр — описание самого действия, его апогей и заключение — концовку, замыкающую описание. Каждая фраза

в отдельности имела замкнутый строй из подлежащего, сказуемого, дополнений, определений. Автор свои собственные переживания превращал в объект, укладывая их в логические, синтаксические последовательности, неизвестные ни конкретному движению психики, ни многосложности реального действия.

Конструктивисты стремятся ставить себя и читателя в центр действия. Последовательность развертывания сменяется замкнутой сферой действия и переживания, где сосуществуют, присутствуют в напряженных соотношениях все силы действия, все элементы психики. Здесь начало и конец — обязательные для объективистической литературы и разделенные рядом промежуточных звеньев — сходятся, сливаются, и все вместе становятся единовременными функциями единой системы. Соответственно этому слова и фразы утрачивают свою формально-логическую последовательность.

Классический и психологический синтаксис замыкали семантику слова пределами одной фразы. В ней слово получало свое законченное смысловое значение. Слова и фразы последовательно осмыслили друг друга и последовательно уходили, выпадали из речевого сознания. Слово имело ограниченное, как произношение, смысловое движение. У конструктивистов слово продолжает действовать и жить на протяжении всего стихотворения. Слово динамично, и сила его, способность к сочетаниям, сохраняется на протяжении всей словесной массы произведения. Произнесенное, отзвучавшее, оно остается активным рядом со звучащими, явно данными сочетаниями. Слово, как представление в психике, отесняется, но сохраняет свою действенность и прорывается при каждом удобном случае в поле сознания. Вокруг каждого слова возникает ряд тяготений; полисемантизм и заключается в сохранении многих смысловых течений слова и сочетания их и в продвижении по любой линии. Вместе с этим стремлением дать действие изнутри, ввести читателя в его гущу, слово утрачивает словарное, объективистическое бытие, вместе с этим нейтральное, книжное. Слово идеографическое, оторванное от действия, стало элементом действия, и его звук получил вещественный динамический характер — как само мышление.

Отбрасывая психологизм, конструктивисты изучают самые мускулы слова, его биомеханику и в этой мускульной энергии слова видят его сущность и связь с действием. Стихийный процесс обновления литературного языка, вызванный новыми производственными условиями, конструктивисты стали разрешать сознательно, выдвинув технологию речи, лабораторное изучение словесного материала. Материал устной речи — не единый, как книжный, сплошь идеографический материал, а сложный кон-

гломерат жеста, мимики, интонации и слова. Устная фраза, конструируясь из этих элементов, имеет особый синтаксис, отличный от синтаксиса письменной речи. Один материал дополняет и уясняет другой. Запись по линии одного речевого средства, запись одного словесного смысла устной фразы дает прерывную, неполную и часто непонятную мысль. Заумь часто и есть неточная или неверная запись осмысленной в интонации и жесте речи. Для записи устного разговора идеографическая письменность недостаточна и часто просто негодна — как негодна запись одной линии мелодий в полифонической музыке. Конструктивисты, стремясь к живой устной речи, с особой настойчивостью изучают моторно-звуковые свойства речи. Они изучают дополнительные тембровые смыслы, ощущая дикцию и интонацию как существенные факторы смысла. Смысл и звук слова сливаются воедино, в одно расширенное значение. Тембровые смыслы они изучают на чисто звуковом жесте. Их интерес к детской речи, к речи дикарей, к чисто биологической артикуляции, все фоноопыты, заумь, звукоподражание — лабораторная разработка звуковой динамики и звуковой выразительности слова.

«В современной русской литературе фонетика победила. Философствование и психоложение, например в духе Достоевского, сейчас не прививается, и если герои Достоевского и Толстого при каждом случае начинали умствовать о мировых загадках и загробной душе, то теперешние герои любят петь, кричать, горланить» (Крученых, *Заумный язык*)⁷³.

Заумь есть заформально-логический ум, сверхмеханистический смысл, который имеет в слове как узле, как пучке смыслов. Слово шире эмпирического словарного смысла. Оно несет в себе смысловые возможности той системы, в которую оно включается. Не только слово в целом, но и его части — слоги, префиксы, суффиксы, корни, части корня — несут на себе эти возможности. Конструктивисты последовательно осознали функциональную роль приставок и окончаний. И как импрессионисты берут для своих стихов мгновенное впечатление, комплекс чувственных ощущений, а символисты — подсознательные движения психики, так конструктивисты делают темой своих стихов функциональное сочетание слов и частей слов по фоническим и семантическим элементам. Рассечение слов, перевертывание слов (обратное движение), нагромождение согласных и гласных по интонационно-артикуляционным тяготениям образуют самостоятельные стихотворные произведения. Это — произведения, в которых слова пересекают, входят друг в друга, развертываются в фонические и семантические конструкции, технологический речетворческий

смысл которых противопоставляется лирическим моментам импрессионистов и символистов. Здесь, в этих функционалистических словопостроениях,

«заумный язык подает руку заумной живописи» (Кручених, *Вселенская война*).

Вместе с этим конструктивисты стремятся от книг к живому действию, к пониманию слова как элемента живого акта. Эти фоконструкции требуют исполнения, графически они немы. Конструктивисты стремятся к эстраде, к поэту-актеру, действующему перед зрителем. Они восстанавливают докнижные жанры — мистерии, поэмы, оды — так же, как вовлекают в литературу первобытную феодальную и простонародную речь, с ее утраченными внелогическими смыслами. Они называют себя примитивистами, так как исходят как бы от сырья, и в биомеханическом материале ищут и находят огромные неиспользованные богатства. Они кажутся варварами и первобытно грубыми тем, кто все оставшееся до сих пор вне гуманизма считает низменным, варварским и для культуры негодным. Они — формалисты, конструктивисты. Они — изобретатели, лабораторные мастера, обогащающие, совершенствующие выразительные средства речи. Они понимают недостаточность идеографической записи и ищут новых обозначений или усложнением филологических значков, или введением музыкальных средств обозначения темпа движения и характера речи. Они восстают на знаки препинания, которые являются самым резким проявлением причинно-следственного механистического понимания речи; знаки препинания разрывают функциональные связи слов, разнося их по замкнутым категориям, ограничивают движение мысли своими приемами механической упорядоченности. Без знаков препинания слова набегают друг на друга, образуют множество внелогических смыслов; одно слово служит одновременно нескольким рядам смыслов. Но вместе с отрицанием эмпиризма, вместе с функционалистическим мышлением, они не знают тем, ограниченных местом и временем; темы всегда пересекают, пронизывают друг друга, охватывают землю в целом, человечество, космос. Вместе с отрицанием психологического индивидуализма и пониманием человека-коллектива, человека-массы, объединенных одним интеллектом, охваченных единой эмоцией, развернутые темы их необходимо превращаются в поэмы, говорящие о жизни народов, о движении масс. Здесь они встречаются с феодальной литературой, также знавшей движение племен, битвы народов и индивидов как воплощенных сил феодального мира.

Серьезными и высокими темами для этих развернутых произведений являются: инженерия, энергетика, победа человека над космическими силами, власть инженерного интеллекта, управляющего вселенной, сама первозданная природа и человек в его стихийных биологических инстинктах, подчиненных организующей мысли. Комическим является все лишнее и биологической силы, и интеллекта, эмпирическое, подчиненное, зависимое бытие. Здесь возрождается до-гуманистически феодальное противопоставление волевого, властного, биологически сильного и красивого — уродливому, косному, беспомощному. Так возрождаются биологические маски, где человек, лишенный психики, превращен в чисто механическое слепое существо с автоматическими движениями. Человек утрачивает внутреннее содержание, весь сводится к телесным рефлексам, не управляемым интеллектом.

Хлебников

Крупнейшим представителем русского конструктивизма, или кубо-футуризма, является Велимир Хлебников, «основатель будетлян». Он не только охватил в своих стихах и прозе разные формы функционального речетворчества, но и объединил теоретическими принципами отдельные лабораторные опыты и построил монументальные литературные произведения. Слово для него — не механический знак эмпирического представления, а система динамических элементов, артикулированных тембров. Каждый звук речи по своему тембру имеет определенные движение и направление и может служить обозначением ритмических форм, контуров тела.

Бобеоби пелись губы
Вээоми пелись взоры
Пиээо пелись брови
Лиэээй пелся облик
Гзи-гзи-гээо пелась цепь
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Вне протяжения, но в движении, во времени, носителями которого являются речевые тембры. Звучания природы, пенье птиц, объективистическая запись которых была простым звукоподражанием, становится у Хлебникова средством выражения внутренней сущности, жизненного движения птичек, лесных существ и богов. Звуко-тембры — жесты движения, а следовательно сущности и следовательно — речи.

«Пеночка с самой вершины ели надувая серебряное горлышко пить пэттвичан, Пить Пэт твичан.

Пить Пэттвичан.

Овсяночка — спокойная на вершине орешника: кри-ти-ти-ти-ти-к-цы-цы-цы-сесы.

Дубровник ввер-ввер-виру свек-свек-свек. Вэр-вэр виру, сэк-сэк-сэк. Вьнрек Творти, едигреди».

Являясь движением, звуко-тембры переходят друг в друга, требуют определенных ритмов в своей смене и разворачиваются в эмпирически заумные, но функционально осмысленные словесные действия.

Понимание звука как движения с определенным направлением приводит Хлебникова к теории падежей как направления движения слова, теории внутреннего склонения слов, которое делает различные словарные слова только различными падежами одного слова.

«Так бобр и бабр, означая безобидного грызуна и страшного хищника, и образованные винительным и родительным падежами общей основы “бо”, самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним, как добычей, а бабра следует бояться, так как сам человек здесь может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения. В одном слове предписывается, чтобы действие боя было направлено на зверя (вин. куда?) в другом слове указывается, что действие боя исходит из зверя (род. откуда?)». (*Учитель и ученик*, стр. 1)⁷⁴.

Таким же образом слова, обозначающие лес и лысый, бог и бег, бок и бык, вол и вал, вес и высь, сети и сытый, являются разными падежами одного корня.

«Обратность смыслов вызвана изменением по падежам основы... Весьма близко звучащие слова должны в силу изменения соответствующей гласной иметь далекие значения» (Т а м же, стр. 3).

Замкнутые логически, словарные слова получают связь и единство в движении гласных. Язык, как сумма слов, становится системой пересекающих друг друга рядов. Вместе с движением основ получают жизнь и суффиксы; как функциональный элемент слова, они — носители смысла и могут переходить, переключаться от слова к слову, образовывать стыки смысловых планов. Это звуковое единство и семантическая противоположность основ становятся темой стиха, основой функционалистических, формальных стихопостроений:

Мы чаруемся и чураемся,
Там чаруясь, здесь чураясь.
То чурахарь, то чарахарь,
Здесь чуриль, там чариль.

Семантика корней осложняется суффиксами, отсеченными от других слов (чурахарь — пахарь), и образует смещение и движение семантических планов, смысловых фактур. Ограниченное количество суффиксов, допустимых по механистическому словарю у каждого слова, сменяется свободным их движением, сочетанием с любой основой. Эти рассечения и сочетания слов являются основой стихотворных произведений. Таково построение из корня «мог»: могатырь (богатырь), могун (лгун, крикун), моглец (наглец, подлец), могащ (силач), могушенок (лягушенок), могоята и т. д. Связанные синтаксически, они образуют законченные произведения, которые лишены логического движения мысли, но имеют непрерывное движение формальных планов, пересекающих друг друга, набегających, переходящих друг в друга, образующих замкнутую систему форм вокруг корневой формы.

Таково *Заключение смехом*:

О, рассмейтесь, смехачи,
О, засмейтесь, смехачи.
Что смеются смехами, что смеяются смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно.
О рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей.
О, исмейся рассмеяльно смех надсмейных смеячей.
Смейево, смейево.
Усмей, осмей, смешики, смешики.
Смеюнчики, смеюнчики
О, рассмейтесь, смехачи.
О, засмейтесь, смехачи.

Суффиксы, разнося основу в различные семантические планы, связываются, в свою очередь, этой основой, упорное повторение которой придает стихотворению характер заклинания, которое, по Хлебникову, возможно как внушение ритмо-тембром определенного психического движения. Ритмико-интонационное движение сплавляет разнородные семантические планы в целое и кажущееся последовательным развертывание. Концовка, повторяя зачин, замыкает стихотворение, превращает его в закрытую систему движения.

Слова в фразе могут менять отдельные звуки, заимствовать у соседних, отдавать им свои, не утрачивая своего основного смысла, но получая дополнительные.

Пел петер [ветер] в степи...
И бьюга водопада об утесы.
И бихарь седого потока...

Слова могут утрачивать отдельные звуки и, оставаясь незаконченными, получить неустойчивое тяготение к различным словам, получить многозначный связующий смысл.

Зазовь
Зазовь манности [ту- или об-]тайн.
Зазовь обманной печали
Зазовь уманной устали.

Здесь, в стихотворении *Сутемки*, *Сувечер*, эти полисемантические тяготения служат лирическому движению тающих и возникающих вечерних настроений, но, в отличие от произведений символистов, с которыми здесь есть стык, стихотворение имеет психоинтеллектуалистический, а не религиозно-мистический характер (ср. вечерние стихи Блока); у Хлебникова намечается здесь экспрессионистическая, сюрреалистическая линия.

Во многих стихотворениях отдельные фонемы становятся ведущими, магистральными, пронизывая все строки, прилагаясь к различным словам, осмысляя их, цементируя основной темой. Таким же образом в поэмах один образ или идея становятся магистральными, возникая в разных аспектах во всех поворотных частях поэм (см. конница — конь — конина в *Ночи в окопах*).

В произнесенной фразе лежит не только смысл последовательного сочетания слов, но и всех призвуков, присмыслов, которые фонетически и семантически ее сопровождают; последние только отбрасываются эмпирическим сознанием и речью. Слово, охваченное мыслью, имеет множество движений; комплекс слов, смыслов, нужных для фразы, возникает сразу, раньше чем язык ее произнесет, — так же, как слово существует в сознании все сразу, а не в последовательности образующих его звуков (оттого в слове звуки выскакивают раньше положенного места, во фразе — слова раньше синтаксического места). Получаются смещения, «перевертени», которые формально-логическое мышление исправляет как досадные заскоки, но которые конструктивистическое мышление берет как орудие борьбы с причинно-следственным ходом речи, как утверждение функционального ее строя. Речь есть система с функциональной зависимостью элементов. Отсюда перевертени, обратимость слова и фразы, возможность прямого и обратного чтения, как основа смыслосложения.

Кони, топот, инок
Но не речь, а черен он
Идем молод, долом меди
Чин зван мечем навзнич
Голод чем меч долог.

Принципы этого рече-стихо-творчества лежат в основе поэмы и прозы Хлебникова.

Так, в поэме *Разин* все ее сто пятьдесят строк читаются одинаково вперед и назад, т. е. вторая половина строки представляет собой перевернутое повторение первой половины:

Сетуй утес .
Утро чорту.
Мы низари летели Разиным.

В этом перевертне звуковые повторы становятся семантическим средством, раскрытием смыслов слова в прямом и обратном движении. Смысл для Хлебникова, как и время, перемещаем вперед и назад, и слово раскрывает полностью свое значение, если оно берется во всех возможных направлениях движения.

Для построения поэмы и отдельных ее глав он берет основные узловые для данной темы слова, фразы и их развертыванием, прямым и обратным, строит поэму. Так, для первой части поэмы — *Путь*: Летели, шепот, течет, потоп, топор, ропот, раб, бар, бар, раб; раб, нежь жен бар; холоп-сполох-переполох и т. д. Во второй части — *Бой*: гон, ног, рев, вер, лук, скул, ура, жару... меч, мучь и т. д. Ритм этих замкнутых конструктивных строк, их чередование дает им живое интонационное движение выкриков, окриков, призывов, напевов волжской вольницы. Все революционное движение превращено в надсоциальную стихию, подчиненную космической закономерности, математике Лобачевского, как и самое построение строк, с их прямым и обратным движением. Это поясняет эпиграф, вторая строка которого является перевертнем первой.

А Разин со знаменем Лобачевского логов
Во головах свеча, боль; мене ман, звони заря.

Ограничивая в построении произведения количество гласных и согласных, он удваивает их фонетические смысловые сочетания и дает им конструктивную цельность. Поэма, движение словесных смыслов подчиняются той же конструктивной закономерности, что движение истории, которая в свою очередь подчинена космическим, математическим законам. Теория литературы ста-

новится продолжением энергетической, волновой теории мира. Функционалистически понимаемая история, культура и язык являются основой его поэм.

История, время имеет законы, как движение энергии; знание этих законов дает возможность управлять временем.

«Открыв законы времени, я ощутил такое чувство, что в руках у меня мышеловка, в которой испуганным зверьком дрожит древний рок» (*Доски судьбы*)⁷⁵.

В основе истории лежит ритмическое волнообразное движение, подобное движениям лучей света, электричества. Ритм этих движений — это ритм лучевой волны определенной длины, это ритм возвратов, повторений, подчиненных законам космических лучей, и походит на законы сохранения энергии. Отдельные люди, народы, человечество подчинены этим законам. Таким образом история,

«наука о земном, делается продолжением науки о небесном» (*Учитель и ученик*).

Явления истории волнообразно, ритмически повторяются. История есть замкнутый процесс, в котором не только по прошлому можно предсказать будущее, но будущее действует на прошлое, как функция замкнутой системы. В этой теории возвратов и управляемости времени Хлебников возрождает на основе теории относительности пифагорейское понимание числа, астрологию, феодальное понимание времени и пространства, управляемого богами-владыками.

«Древние населяли богами небо. Древние говорили, что боги управляют событиями. Ясно, что эти небеса совпадают с действием возведения в степень чисел времени и что жильцы этих небес, показатели степени, и есть боги древних» (Т а м же).

Стихийный материализм теории относительности, пришедшей к конечной вселенной, но не к птолемеевской системе, здесь превращен в стихийный идеализм конечной истории, т. е. эсхатологии, теории возврата, рождений и конца народов. Эти ритмические волны, эта эсхатология и стали основой поэм. Хлебников делает из открытий Эйнштейна такую же поэзию неба, как делал Бруно из открытий Коперника. Но если Бруно революционно штурмовал феодальную астрологию, то Хлебников к ней реакционно возвращается, находит в ней больше истины, чем в механи-

стической космогонии Ньютона, находит в ней попытки строить, управлять временем.

«Учение о добре и зле, Аримане и Ормузде, грядущем возмездии, это были желания говорить о времени, не имея меры, некоторого аршина, ведром, как краска. Итак, лицо времени писалось словами на старых холстах Корана, Ведды Доброй вести и других учений. Здесь, в чистых законах времени, тоже великое лицо набрасывается кистью числа и таким образом применен другой подход к делу предшественников. На полотно ложится не слово, а точное число в качестве художественного маяка, живописующего лицо времени. Таким образом, в древнем занятии времямаза произошел некоторый сдвиг. Откинув огулы слов, времямаз держит в руках точный аршин».

«Те, кто захотели пренебречь чистыми законами времени и в то же время правильно судить, походили бы на древних самодержцев, бичующих море за то, что оно разбило их суда» (*Отрывки из Досок судьбы*, стр. 4).

Таким образом, Хлебников из эпохи разложения капитализма протягивает руку к феодальным воззрениям, как протягивают художники руки к феодальной иконографии, лишённой перспективы, но объёмной и архитектурной. Интеллект заменяет место авторитарного бога, но, как последний, он властвует над временем.

Поэмы Хлебникова вслед за его теорией тянутся к докапиталистической литературе — к *Слову о полку Игореве*, где люди и природа, битвы и явления-знамения идут вместе. Космогония становится поэтической и поэзия космогонической.

Такова *Гибель Атлантиды*. Жрец, носитель звездных знаний, разума, держатель звездных уставов, зная грядущую гибель ее, убивает рабыню любви — страсть — и этим вызывает катастрофу.

Не так ли разум умерщвляет,
Сверша властительный закон,
Побеги страсти молодой?
Ты умирая обещала
Взойти на страстный небосклон
Возмездья красного звездой.

Жрец-разум и рабыня-любовь — оба равны.

Две священной единицы
Мы враждующие части
Две враждующие дроби
В взорах розные зеницы.
Две, как мир, старинных власти,
Берем жезл и правим обе.

Но жрец-разум стремится властвовать над любовью и несет гибель материку, зная неизбежность ее.

Наукой гордые потомки
Забьли кладбищей обломки
И пусть нам поступь четверенек
Давно забыта и чужда
Но я законов неба пленник
Я самому себе изменник
Отсюда смута и вражда.

Тема гибели страны, эсхатология как космический закон, является основой поэмы. Борьба интеллекта и эмоции здесь, несмотря на гибель, есть победа интеллекта, свершающего законы мира.

Походы мрачные пехот,
Копьем убийство короля
Послушны числам, как заход,
Дождь звезд и синие поля.
Года войны, ковры чуме
Сложил и вычел я в уме.

Так сама энергетическая теория истории является теорией литературной композиции, философские фрагменты являются элементами поэмы.

Война, в понимании Хлебникова, как катастрофическое явление культуры, война — как нашествие, разорение, гибель, война — как суд, как кара, как расправа — оказывается одним из существенных сюжетов этих эсхатологических поэм. До революции Хлебников и принимает войну как грозную силу мира и оправдывает ее, оправдывает империалистически-шовинистически, желая России быть карающей, судящей, быть орудием судьбы, а другим народам — жертвой, покоренными (*Были воды слишком сини, Боевая славян, Посолонь на немь, Ночь в Галиции*). Война — стихия мира, и только расслабленная интеллигенция, — писатели Толстой, Андреев, Вересаев —

«порицают военный подвиг, а войну понимают как бесцельную бойню. А народная песня приветствует войну» (*Учитель и ученик*, стр. 13).

Октябрь для него — новая волна энергетической истории после империалистической войны. Такова поэма *Ночь в окопе*.

Ленин выступает, как жрец в *Атлантиде*, владыкой рока, но уже не гибельного, а строительного, срывающего заставу к алому чертогу, куда он поставил ногу.

И пусть земля покорней труппа
Моим доверится рукам.
Я род людей сложу, как части
Давно задуманного целого.
Рать алая. Твоя игра. Нечисты масти
У вымирающего белого.

Но победа — только волна истории:

Цветы нужны, чтобы скрасить гробы
А гроб напомнит: мы — цветы,
недолговечны как они.

(В *Атлантиде* жрец «к гробам бросил мост цветов»
Лицо Ленина —

«Лицо сибирского Востока. Громадный лоб, измученный заботой», —

встает как образ рока, «как образ новый, время, твой», рядом с образами древних каменных богинь. Так обесмысливается революция, отрицается поступательное движение истории.

Борьба красных и белых получает космический характер; эта извечная борьба славян и кочевников, гражданская война и феодальные стычки — оказываются волнами истории на тех же полях-степях.

Семейство каменных пустынных
просторы поля сторожило.

И рядом с их суровым известняком стоит могуче и жестоко лицо Ленина. Вскрытие мощей с женской перчаткой функционально переключается с раскрытыми курганами языческой Рогнеды, хранящими девические кости. Танк ползет, как ящер допотопный.

«И вновь пустыня точно встарь».

И конница скифов, кочевников и конина в лавках Москвы переключаются. Конь, красной конницы и кочевников, как каменные богини-бабы, соединяет первобытное и современное, скачет сквозь века.

А конь скакал...
Как желт
Зубов оскал.

Так же смещаются, образуя единство, планы пространства — северного и южных морей. Слезы, что льются в Москве, оживают в Каспии; Черное море, полное снегов Москвы, тянется обратно к Москве. Время и пространство России — единая замкнутая система, где «доски каменные богинь» хранят рок, а Ленин — «немышь, а мышеловка» исторических судеб. Поиски лучеволновых энергетических законов истории приводят к мистике, к восстановлению власти космических сил над человеком, отрицанию того самого интеллекта, который поиски предпринимает.

Для Хлебникова не только история, но и язык существует не как процесс неповторимых этапов, а как система, где каждый этап является функцией, планом языковой системы. Исторические и диалектологические образования — только носители особых смыслов, взаимно дополняющих и расширяющих друг друга. Конкретная история языка и есть тот материал, из которого Хлебников строит свои поэмы, посредством которого он смещает планы времени и смыслов и осуществляет свои теории истории. Первобытность, древние слова, славянщина, церковнославянщина для него не стремление назад от современности, а включение прошлого в современность, понимание современности и языкового процесса, приведшего к нему, как системы речевой культуры, в которой могут быть сопряжены отдаленнейшие смысловые планы, где возможно движение по различным планам. Отсюда особое построение сюжета, понимание времени стиха и поэмы у Хлебникова.

«Повесть строится из слов как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым богом, особой верой и уставом»... «Строевая единица, камень сверхповести, — повесть первого порядка. Она вытесана из разноцветных глыб слова, разного строения. Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из рассказов есть сверхповесть» (*Зангези*, стр. 1)⁷⁶.

Так из тембров звуков, семантических конструкций, исторических диалектов строит Хлебников свои произведения, цементируя их функциональным идеализмом, теорией истории, идущей от мира Эйнштейна и Римана.

Он восстает против эмпирического слова, но не во имя мистической интуиции, как это делали символисты, а во имя точности математического интеллекта.

«В словесном мышлении нет налицо основного условия измерения — постоянства измеряющей единицы, и софисты Протагор и Горгий — пер-

вые мужественные кормчие, указавшие опасности плаванья по волнам слова. Каждое имя есть только приближенное измерение, сравнение нескольких величин, какие-то знаки равенства» (*Время — мера мира*, стр. 12)⁷⁷.

Но из этого не следует, что слово надо упразднить, — его неопределенность следует опереть на математические постоянные.

«Будучи устарелым орудием мысли, слово все же останется для искусств, так как оно пригодно для измерения человека через постоянные мира. Но большая часть книг написана потому, что хотят словом думать о том, о чем можно думать числами» (Т а м же).

Так функционалистическая теория пространства и времени становится основой поэтики.

Хлебников с победой революции принимает Октябрь, но как победу инженерного, функционалистического интеллекта; мир у него вступает в согласие и лад, изгнав торговцев, разрушив замки мирового торгова (*Ладомир*).

И пусть пространство Лобачевского
Летит с знамен ночного Невского.
Это шествуют творяне,
Заменившие Д на Т,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте.
Это Разина мятеж,
Долетев до неба Невского,
Увлекает и чертеж,
И пространство Лобачевского.
Пусть Лобачевского кривые
Украсят города
Дугою над рабочей выей
Всемирного труда.
И будет молния рыдать,
Что вечно носится слугой.

Революция сливает историю человечества с космосом, становится доказательством законов, которые, казалось Хлебникову, нашел он в теории волнового движения человечества как вида космических лучей.

Проза Хлебникова строится или на том же словотворчестве, или на смещении и сочетании исторических планов, прошлого с настоящим или будущим, по законам волнового циклового движения человечества, которое

«в столетиях располагается удобно, как в качалке. Не так ли сознание соединяет времена вместе, как кресла и стулья гостиной» (Ка).

Время, постигнутое так же предметно и реально, как пространство, время, в котором персонажи перемещаются как в пространстве, время, данное целиком, все сразу, как пространство, поддающееся построению, формированию, — является основой его сюжетов.

Так Ка странствует по эрам истории, и всюду его возвраты, несмотря на различные условия, внутренне подобны, соответствуют друг другу как повторения одного ряда. Поэтому по одному явлению можно определить целую эпоху и вскрыть в частных действиях закономерность истории, расширить случайные эпизоды доисторического события, на единичном образе показать силы и формы исторических повторов.

«Я умею угол великих событий, отделенных временем в несколько лет, видеть в маленьких чертежах сегодняшнего дня» (*Перед войной*).

В отличие от мистических символистов, метод соответствий которых был уводом в потустороннее, у идеалистического функционалиста Хлебникова подобия относятся к истории, к закономерностям времени с его волнообразным движением.

Энергетика, заполняющая и движущая культуру токами электричества и света, окончательно сливает лучеволновое движение человечества и вселенной. Предсказания будущего — утопии — Хлебников строит на этих технических достижениях духовной культуры, а не материального производства жизни.

Отсюда его «*Кол из будущего*». Здесь фантастические воздушные и стеклянные города, воздвигаемые государством-зодчим.

Конструктивный социализм превращается в эсхатологию, в ожидание возрождения, преобразования человечества через инженерию; это дает и *Радио будущего*, которое будет передавать не только речь и музыку, цвето-картины, но и запахи, вкусы, т. е. ощущения всех органов чувств и, охватывая земной шар, объединит человечество в его умственном и психическом бытии.

«Радио решило задачу, которую не решил храм, — задачу приобщения к единой душе человечества, к единой, ежесуточной духовной волне».

Человечество становится всемогущим божеством мира, властвующим над пространством, временем и тяготением. Идеализм Хлебникова — в утопиях будущего встречается с эсхатологией

символистов, однако его воскресшим божеством является не по-тусторонний дух, а энергетика.

Музыка

Только у конструктивистов тембр, как звуковой материал, и ритм, как его формирующий элемент, независимо от внутренних переживаний и интонационных движений, отгесняют температуру и тон, целиком опираясь на тембровое, материальное значение звука. Как и в живописи, здесь можно различить футуризм, стремящийся передать усложненное, полиритмическое движение, и кубизм, строящий звуковые конструкции из тембров и ритмов.

Футуристы не извне, изобразительно, а изнутри — смещением, набеганием, пересечением, разноголосицей ритмических линий — передают движение городов, улиц. Они порывают со старой музыкальной культурой, с ее психологизмом и акустицизмом, и погружаются в звуковую атмосферу мирового города. Труд и страсть родили песни, примитивный труд и наивная страсть — наивную, примитивную песню. Среди молчаливых полей и лесов она ясно звучала и далеко разносилась. Рожок пастуха, свирель и голос были в тишине природы достаточно громкими и выразительными средствами. Но в многоручной, грохочущей, оглушительной атмосфере города самые большие оркестры, составленные из старых, изобретенных для тишины и комнаты инструментов — смычковых, деревянных, духовых, — бледны и невыразительны; нужны оркестры, которые могли бы

«выражать душу толпы, больших промышленных предприятий, поездов, трансатлантических пароходов, броненосцев, автомобилей, аэропланов, поэмы прославления машины и побед электричества» (Маринетти, *Манифест футуристов*, стр. 139)⁷⁸.

Многосложный труд, титанический пафос борьбы и страсти должны создать сложную динамическую музыку. Нужно ввести новые инструменты, передающие звуки и шумы мировых городов. Современные оркестры бесконечно бедны звуковыми, тембровыми, шумовыми средствами.

«Музыкальный звук слишком ограничен по отношению к разнообразию и качеству своих тембров. Самые сложные оркестры можно свести к четырем или пяти категориям инструментов, различаемых по тембру звуков: смычковые струнные инструменты, духовые, деревянные, ударные инструменты. Музыка топчется в этом тесном кругу, тщетно пытаясь создать разнообразие тембров. Нужно во что бы то ни стало вырваться из этого ограниченного круга звуков и завоевать бесконечное разнообразие

звуков-шумов... Мы находим бесконечно больше удовольствия в комбинировании шумов трамваев, автомобилей, экипажей, кричащей толпы, чем в слушании, например, «Героической симфонии» или «Пасторальной» (Маринетти, *Манифест футуристов*, стр. 210).

Здесь, в этом комбинировании тембров для передачи движения, намечается переход к тембровым конструкциям, от футуризма к кубизму и их синтезу.

Таким же образом как в кубистической живописи выступило на передний план сочетание цвето-форм, так здесь комбинация тембро-ритмов становится основой музыки. Интонационно-динамическое начало, служившее выражению эмоций и психических движений, окрашивавшее собой даже танец и внешнее действие, отступает на задний план. Музыкальное произведение, как тембро-конструкция, своей вещественностью выше психологической выразительности мелодико-гармонической музыки. Не одни тоноритмы могут делать музыку. Музыка обеднили мелодически и гармонически, втиснув ее в двенадцатиступенную гамму, выбросив все промежуточные звуки. Народная музыка знает и треть тона и четверть, и только испорченное темперацией ухо может уложить народное пение в существующую звуковую систему (тон, полутон).

Здесь создаются не только новые тембры, неизвестные старому мануфактурному оркестру, но возможности переходов от тембра к тембру, как в старой музыке от тона к тону. Разобщенность тембров, замкнутость их в себе сменяется возможностью тембровых модуляций, тембровых мелодий. В этой усложненной музыкальной системе, где разрушены механические, эмпирические формы звукового движения, по-новому строится само звуковое пространство; мажорные и минорные тональности, сменившие множество ладов феодальной музыки, укладывающие всякую музыкальную мысль, в её мелодическом и гармоническом движении, в один определенный звукоряд, подчиняющие музыкальное движение акустическому объективистическому соотношению элементов, — отбрасываются, как перспектива в живописи, и уступают место политональности и тембро-ритмической полифонии. Гармония тонических созвучий уступает место гармонии тембров, движению множества самостоятельных голосов, пересекающих друг друга, сплетающихся и набегающих друг на друга. Музыка из последовательного развертывания одной мелодии на определенном звуковом фоне становится системой одновременных движений. Слушатель находится не вне музыки, как сторонний музыкальному действию объективный наблюдатель, а как бы в центре ее. Определенные тональные, гармонические, метрические планы разрываются, становятся множественными, политональными, полиритмическими.

Музыку обеднили, втиснув ее в кратные ритмы, и хотя музыка всегда переступала их, опираясь на смены темпа, освобождаясь через динамику от абсолютных рамок такта, но только через уничтожение единого определенного метра музыка получает возможность свободно течь — как звуки в самой жизни. Стали нужны новые инструменты, которые могла строить только техника; она уже обратила внимание на эту сторону, и ею сделаны значительные шаги в этом направлении. Новые звуковые системы разрушают условно согласованный темперационный строй двенадцатиступенной гаммы. Четвертьтонная и третьтонная системы, к которым легко приспособить смычковые инструменты, уже имеют свою литературу. Выдвигается вперед, становясь основным элементом, оттесняя мелодию и гармонию, вслед за тембром ритм. Первобытная музыка была ритмической по преимуществу; она отмечала движения тела, а не движения душевных переживаний, четкого ритма не имеющих. Первобытная музыка была двигательной, моторной, как еще до сих пор военная музыка или танцевальная. Она назначалась не для созерцательного уха и не для души, а для мускулов. Динамизм и апсихологизм конструктивизма также требуют восстановления власти тембра и динамического ритма в музыке. Подобно тому, как конструктивистическая живопись, борясь против станковизма, стремилась к стенописи, утверждала живопись как органический элемент архитектуры, так музыка стремится быть органической частью действия, функциональным элементом телесного акта. Отсюда — ее стремление к первобытной музыке и жанрам синкретического действия, в особенности комического, скоморошьего, где низменное телесное выступало всего более резко и свободно. Это тяготение вниз, к телесности и материальности, прочь от духовного и высокого, было вместе с тем утверждением технологической и биологической, а не идейно-психологической основы музыки. Отсюда возрастание физиологической роли музыки (музыки во время еды, например).

В кабаре, ресторанах, кафе, которые деловой буржуа сделал местом отдыха, еды и развлечения, и посещает чаще, чем театр и концертные залы, давно уже введены уменьшенные, но шумные и ритмизованные оркестры с большим количеством ударных и духовых инструментов (джазбанд). Новая музыка и пошла по линии двигательной-ритмической, сблизилась с барами и первобытной музыкой: музыкальные формы дикарей, джаз-банд стали существенными элементами этой музыки. Музыка перестала быть самодовлеющим звуковым произведением: она — функция телесных движений, она живой элемент целого действия, а ритм и есть тот цемент, который связывает телесное движение со звуком.

Но у конструктивистов эстрада и театр не имеют идеологического, общественного характера. Это или машинные ритмы, или биомеханические акты, примитивные движения мускульного, физкультурного порядка. Это утверждение механического и биологического есть отрицание психоидеологического, эмоционального содержания, отрицание, которое переходит в реакционную борьбу с революционностью реалистического искусства.

Стравинский

Стравинский сочетал в себе линии футуризма и кубизма. Он начинает с преодоления импрессионистического колоризма путем превращения тембро-тонических, тембро-гармонических звучаний в тембро-ритмические, превращения прозрачных красочных мерцаний оркестра в густую динамическую, напряженную поступь (*Фейерверк*, *Жар-Птица*). Именно в опоре на ритм и тембр музыка получает свою материальность, вещественность, становится средством мускульного звукового действия, а не звукового созерцания. Отсюда и тематика Стравинского. Отрицая акустический эстетизм и психологическую интонацию, он берет пародийное, комическое действие основой своих музыкальных произведений, всегда связанных со сценой и эстрадой-зрелищем. Здесь примитивное движение, упрощенное мускульное действие, маски и шутовство исключают мотивирующую психологическую интонацию и правильные высокие формы. Балаганные представления и вместе с ними народные песни и танцы в стихийном разгуле, в их функциональной связи музыки и действия становятся его материалом. И именно разгул и веселье, физическое, скоморошье действие, а не характерные и печальные народнические элементы извлекает он из народной музыки.

Таков его *Петрушка*, где балаганное представление дано вместе с фоном — ярмарочной сутолокой. В праздничный разноголосый гул, шум, вскрики сплетающихся, теснящихся, пересекающих друг друга голосов вставлена пляска кукол, с энергическим ритмом механических движений, пантомима любви и ревности Петрушки с упрощенными ломаными кукольными жестами и движениями, и гротескный, пародийный на восточную томность, танец арапа. И снова масленичное гулянье, сюита плясовых номеров (кормилиц, мужика с медведем и купца с цыганками), каждый со своей фактурой и ритмом, где танцевальный ритм пересекают, врываясь, смещая его, ритмы побочных, но характерных движений пляшущих фигур. Гармоническая глубина разорвана тембровыми движениями разнообразных мотивов. Самый такт стал из организующе-акустического акцентным узлом разнонаправленных линий ритма.

В *Весне священной* Стравинский стремится подняться к первобытной литургии, обрядовому действию, где биологическое и космическое слиты и нет еще разделения на высокое и низкое, трагическое и комическое; физические акты, плясы и пантомимы имеют такой же священный характер, как взывания, молитвы, заклинания. Отсюда огромный размах вещи, ее стихийная сила и монументальность. Свирели, щебеты, песни, пляски являются здесь не средствами пасторали и сельского пейзажа, а элементами родового весеннего земледельческого праздника, воскресенья природы и любовных действий, с плясами, гаданиями, умыканиями, хороводами, шествиями. Массивные, грузные материальные плясы и действия, разрежаясь, переходят к прозрачным, высоким звучаниям духовных действий, действий праотцов. Эта смена тембров и регистров создает гораздо более, чем простое нарастание и ослабление силы звука, впечатление затихания и приостановки, задержки действия.

Но эти прозрачные, затихающие тембровые звучания, говорящие о духовном, молитвенном, лирическом, образуют внутреннее противоречие с плясовым, биологическим, пародийным. Самая изысканность и прозрачность звучаний получает значение фактурного, конструктивистического плана в силу контраста с массивными, материальными тембро-ритмическими звучаниями. Так выступает в *Соловье* — «лирической сказке в трех актах» — пение живого соловья на фоне пародий. Рядом с утрированными угловатыми маршами и бездушно-механическим пением искусственного соловья — песня живого полна лирической задушевности и меланхолии, как дыхание чисто-духовной надматериальной жизни. То, что синтезировалось в монументальной *Весне священной*, здесь противостоит как два плана, гротеск и лирика, танец и созерцательность, которая получает мистические оттенки. В дальнейшем у него два начала разделяются: телесное, плясовое, отходит к комическому жанру (*Свадебка*, *Байка про Лису*, *Сказка о беглом солдате и черте*, *Мавра*), лирическое и духовное — к мистерии (*Царь Эдип*).

Как Хлебников, Стравинский не знает машинно-производственных, энергетико-механических тем, но он выключил реалистическое и психологическое, эмпирическое и субъективно-интонационное из своей музыки; отсюда его тяготение к позднефеодальным музыкальным действиям: пародии и мистерии, оратории. Но эта музыкальная история переработана на тембро-ритмической основе; отсюда огромная роль комических представлений. Здесь отсутствуют лиризм и психологизм, индивидуальная драматическая характеристика; внешнедвигательная характеристика, грубыми схемами выполненная, образует музыкальную те-

му. У Стравинского в музыке зазвучала веселая насмешка, шутка, площадные мотивы: фальшь делается средством выражения. Нестерпимая для акустико-гармонически настроенного уха, она, подобно грамматическим искажениям устной речи в литературе, делается моментом фактурным. Игра фактурами, безыдейные темброконструкции кажутся «футуристически разнужданным звуковым столпотворением». Но в действительности она служит телесному движению и жесту.

Тембровая фактура резких, грубых мазков групп оркестра, политональная гармония укладываются Стравинским в подчеркнутые ритмические такты, лежащие как бы не в звуковой ткани, а в действии, на которое музыкальная ткань одета. Он дает звуковой мускул вместо звуковой души. Это — звуковая заумь тембритмов — несет моторно-динамическую выразительность и смысл. Музыка Стравинского связана с танцевальной пластикой, пантомимой и диктуется движениями сцены. Свои народные мотивы и нарочито перевернутые темы он мотивирует пантомимой; музыканты — не просто исполнители музыки, но и актеры, играющие роль балаганных музыкантов. Синтетическое искусство Стравинского сознательно сделано под народный синкретизм, музыкальную хореографию, идущую по линии внешнего действия. Ритм — чрезвычайно подвижный, с непрерывно меняющимися тактами, синкопированный, изломанный, то тяжелый, грузный, то подхлестывающий, прыгающий. Здесь он широко использует не только народную песню и танец, но и классическую интермедию и комическую оперу. Если в народной песне он, оттесняя характерное, местное, акцентирует ее моторно-ритмический узор, то и в классической музыке основным для него является ритмический скелет, который он одевает, материализует массивными и красочными тембровыми звучаниями (*Пульчинелла Перголесе*).

В высоком стиле оратории написан *Эдип*. Здесь все строго, серьезно-монументально и статуарно. Стравинский как бы восстанавливает общинные культовые действия и темой берет греческую трагедию Софокла о роке, преследующем Эдипа, убившего отца, женившегося на матери и навлекшего несчастья на себя и народ. Здесь имеется повествователь, как бы чтец текста, объясняющий, связывающий эпизоды, имеются сольные арии и хор, выражающий страх, жалость. Стравинский поднимается здесь и к музыкальному языку общинного действия, языку, лишенному индивидуально-субъективных всплесков, мгновенных движений, но массивному в своей плавности и суровости, в широком диапазоне, долгим и сильным дыханием интонационных фраз. Самые эмоции имеют обобщенный, сдержанный, пластически определенный характер. Такой же обобщенный характер стоячих траги-

ческих масок имеют главные персонажи: Тирезий, царь Эдип, царица Иокаста. Это и придает стройность и архитектурность произведению. Но в то же время — это уход от стихийно-биологического, телесно-материального живого действия к идеальным эмоциям, как бы общечеловеческим, а в действительности — религиозно-культовым.

Возрождение монументальных эпических форм сопровождается возрождением церковных форм, культовой общинности. Отсюда и возможен путь к *Симфонии псалмов* на темы католических грегорианских хоралов.

Экспрессионизм и сюрреализм (психический функционализм)

Конструктивизм не интересовался гносеологией: его занимало познание энергетических законов космоса. Импрессионизм занимался гносеологией, но отбросил законы объективного мира; сама гносеология была сведена к ощущениям и их движениям: внутренний психический мир человека отступил и растворился в ощущениях, как и внешний мир. Экспрессионизм также ставит гносеологические проблемы, но исходит от внутреннего мира, от психики, властвующей и над ощущениями, и над объективным миром. Конструктивизм сводил весь мир к энергетико-механическим, физико-геометрическим категориям; импрессионизм отрицал какие бы то ни было категории; экспрессионизм ищет категории основных эмоций, основных психических начал, лежащих в основе всякого представления, движущих, формирующих все содержание сознания. Всякое представление предполагает самопроизвольный психический поток, биоэмоциональное движение, в волнах которого плавают, отливаются эмпирические ощущения. У импрессионистов пассивный, многократный своей механической повторностью опыт формирует комплексы ощущений; у экспрессионистов активная творческая воля конструирует представления. Пассивный, зыбкий атом сознания импрессионистов — ощущение — получает динамику, волевою устремленностью психического потока; мерцающая точка становится интенсивной линией внутреннего «я», а через него — и космоса. Основным в человеке является не его сознание, интеллект, оперирующий схематизированными мертвыми формулами, а вечно живые эмоции, инстинкты, которые связывают человека с изначальной безусловной основой бытия, творческой энергией мира.

Борясь против интеллектуализма, рационализма, экспрессионизм утверждает интуитивное познание, познание первичными

психическими силами силы мира, минуя вторичный разум, выступает против зависимости индивида от объективных общеобязательных общественных норм сознания и в то же время утверждает зависимость индивидуальной психики от космических основ жизни, коренных начал органического бытия. Вместе с субъективизмом утверждается унаимизм, учение о коллективной душе, носительнице всех частных индивидуальных эмоций и психических движений. Выявить свою внутреннюю сущность — значит вскрыть и коренные начала бытия.

Это и есть путь экспрессионизма: начав с разрушения объективистических представлений субъективными эмоциями, экспрессионизм стремится к вскрытию коренных начал психики, основных сил органического бытия. Как в психологизме, проблема сознания — это проблема борьбы психики с эмпирическими и логическими нормами сознания и мышления; однако независимость и самостийность индивида превращаются здесь в зависимость от коренных начал, а однолинейность, последовательность и каузальность мышления превращаются здесь в полипсихизм и функционализм.

Интеллект начинает ощущаться как малая часть психических сил, а психические силы — как часть космических сил; разум легко срывается, обнаруживая клубящийся хаос изначальных инстинктов, влечений, эмоций. Однородное сознание и время — фикция эмпирического разума, пытающегося уложить в свои рационалистические схемы иррациональную конкретную длительность бытия. Наше «я» множественно и живет чисто психической жизнью, в которой логические процессы — только подчиненные элементы. В нем одновременно существуют различные состояния и моменты. Понятие и образ — это механическое выделение из множественности психики отдельных условных схематизированных комплексов. Погружаясь в этот изначальный конкретный поток бытия, преодолевая схемы сознания, мы соприкасаемся с нашим подлинным «я» и с изначальной основой живого органического бытия и в творческом акте «даем реванш природе, укрощенной общественностью» (Бергсон)⁷⁹.

В каждый момент бытия в человеке присутствует весь путь его сознания; так называемые былые состояния сознания — это перемещенные в подсознание, но активно живущие там элементы психики, могущие прорваться и снова стать настоящим. Но и находясь на периферии психики, в подсознании, эти элементы воздействуют на сознание, направляют и окрашивают его в свои тона. Так процесс психики превращается в систему ширящегося охвата, где прошлое и настоящее — взаимодействующие функции различной интенсивности. Представления, которые, как полагала

эмпирическая психология, были отображением внешних объектов, в действительности являются функциями системы сознания, которое активно деформирует, реконструирует всякое внешнее явление, включая его в себя. Сознание — напряженная активная система психических сил, а не однородный, всегда равный себе, с неизменными способностями познания, категориями разума процесс. Маленький раздражитель, попадая в возбужденную психику, получает силу этого возбуждения, становится огромной силой, и, наоборот: количественно сильные раздражители отбрасываются психикой как слабые. Мир получает цельность именно в этой интенсивности, непрерывности психики.

Пространственный мир, видимость, целиком подчинен психике, и, как источник внешних раздражителей, разнороден, множествен. Время — это не внешние механические объективные движения, а внутренний психический процесс, конкретная длительность самой психики, которая есть функция коренных сил бытия.

Так экспрессионизм утверждает индивидуальную активность, автономность субъективной психики, ее право и власть над эмпирической действительностью благодаря ее связи с изначальными силами космоса и человечества. Опираясь на технологический функционализм, экспрессионизм противопоставляет себя всеобщности его теоретических положений, его инженерному универсальному интеллекту, в котором сознание продолжает законы физической природы. Экспрессионизм противопоставляет себя и диалектическому материализму с его теорией зависимости индивидуального сознания от общественного, от общественного способа производства материальной жизни. Именно мелкая буржуазия, теснимая монополистическим капитализмом и пролетарской революцией, общественно беспомощная, выдвигает экспрессионизм как орудие утверждения своего разобщенного индивидуалистического бытия. Мечась в борьбе двух диктатур, склоняясь то на одну, то на другую сторону в зависимости от ситуации борьбы, обреченные в этой борьбе экспрессионисты выдвигают пессимизм — теорию заката и обреченности, отрицания цивилизации, приведшей их к гибели.

Кризисы капиталистической культуры находят в их неустойчивой психике быстрый отклик. Они являются барометром кризиса господствующего класса и ранними выразителями надвигающегося конца, дающего себя чувствовать во всех областях жизни, где рядом с победным конструктивизмом раздаются голоса пессимистической обреченности.

Утверждая психический функционализм, зависимость мышления от иррациональных биологических и подсознательных сил, экспрессионисты утверждают невозможность, бессилие общест-

венного мышления организовать общество, оправдывают анархию, распад, как действие сверхинтеллектуальных сил человеческой природы. Связывая сознание с подсознательным, мышление — с биоэмоциональной жизнью человека, они открывают новую черточку действительности и познания, но, закрепляя ее как коренное, абсолютное начало познания, они приходят к агностицизму, фатализму, уходят от действительности к надреальному и служат капиталистическому сознанию. Если конструктивизм возводит в абсолют прогрессивные элементы монополистического капитализма, то экспрессионизм намечает упадочные, кризисные его элементы. Отсюда и философия истории, доказывающая не энергетическое, волнообразное движение истории, а роковую обреченность ее.

Интеллект, культура, переживающие кризис перед вторжением биологических и варварских сил, и предчувствие этого кризиса образуют эту философию истории. Вместо аисторизма, победного технологизма возникает учение о культурной душе, самопроизвольно и стихийно возникающей и рождающей те или иные культурные формы и отмирающей вместе с ними. Между гносеологией, утверждающей зависимость мышления от биоэмоциональных начал, и фаталистической философией истории — прямая связь. Кажущиеся бесспорными победы над миром — только иллюзорная видимость, мираж прогресса. Возврат к первобытности — единственное спасение человечества. Эта роковая обреченность дряхлеющих высоких цивилизаций и неизбежная смена их новыми молодыми варварскими культурами составляют основу учения о смысле и прогрессе культуры.

Параллельно конструктивистической рефлексологии возникает психоанализ с его стремлением осознать подсознательное, уловить внутренний механизм стимулов к действию, показать зависимость интеллекта от начальных биологических, эндогенных причин. Но как у символистов попытка назвать подсознательное не уводит их от сознания, а расширяет его границы, так здесь, у экспрессионистов, психоанализ дает власть интеллекту над биологическими движениями. Психоанализ не только расширяет охват сознания, но в теснейшей связи с функционалистическим мировоззрением изучает борьбу отдельных его элементов, борьбу одновременно разнонаправленных линий сознания, изучает сознание как арену борющихся стимулов и побуждений, не как состояние, а как систему функций. Рассматривая сознание, источники этих сил не в социальной среде, которая тормозит одно и выдвигает другое, толкает, задерживает, направляет личность по линии общественных потребностей класса, психоанализ ищет их в биологических стимулах организма и в особенности в половой

и секреторной деятельности, темные позывы которых борются с сознанием, таятся под ним, искажают и прорывают его. Психоданализ утверждает прирожденное противоречие эротических влечений и общественных норм сексуальной жизни и интеллекта и ведущим считает именно пол, отдает подсознательному всю власть над индивидом.

В искусствоведении экспрессионизм выдвинул тот же метод. Психоданализ видит в произведении выражение ущемленных аффектов, подавленных эротических желаний и символически осуществленных; психоданализ стремится свести возникновение и движение тем и образов к скрытым аффектам, ищущим проявления, сублимирующим, модулирующим из одного плана психики и сознания в другой. Психоданализ — наиболее психологический из методов, выдвинутых функционализмом; объектом анализа остается внутренний человек, но он расчленен на ряд психических внеличных стихийных планов.

Вслед за наукой и искусство разрабатывает темы борьбы высокого интеллекта со стихийными силами, темы распада и кризиса интеллекта, темы разорванного, полипсихического сознания, темы деформации представлений и идей; темы лирических движений в их смещениях и пересечениях, темы властных, патетических эмоций. Экспрессионизм по субъективистическому существу своему — стиль немонументальный, камерный.

Признаки стиля

Экспрессионизм — повышенная, сгущенная выразительность обостренных фраз, ритмов и линий; темы ударных моментов, крупных планов с резко очерченными контурами; деформация внешнего мира как деформация представлений эмоциями.

Полипсихизм. — Внутренний человек становится системой сложных борющихся психических сил; мир, разбитый в гранях этой многопланной психики, сознание, охваченное основными эмоциями, — темы этого стиля; отсюда его политематизм, скрещивающиеся, пересекающие друг друга временные темы; отсюда полихронизм, параллельный пространственной многопланности конструктивизма.

Агностицизм. — Темы непознанного, лежащего вне интеллекта как сверхлические силы или как воплощение философских абстракций; сочетание схематизированных представлений, охваченных коренными эмоциями; борьба и кризис интеллекта внутри себя и в столкновении с миром — основная тема этого стиля.

Внутренним противоречием экспрессионизма является сочетание интеллектуализма и агностицизма, теоретизирующей мыс-

ли и неизвестных стихийных космических и биологических сил. Выход здесь либо в сторону диалектического реализма, либо в сторону мистицизма и полного отказа от интеллекта — то именно, что переживают мелкобуржуазные демократические группы, раздвоенные между пролетариатом и буржуазией.

Литература

Экспрессионизм так относится к конструктивизму, как символизм к классицизму: вместо материальной конструкции — психическое движение. Темы мускульного биологизма, здоровой и простой плоти, имеющей свои технологические свойства и подчиняющейся технологическому интеллекту, заменились темами темных, притаившихся биологических сил, грозящих интеллекту; заменились темами психизмов, диктующих интеллекту свою волю. В отличие от психологических переживаний, вступающих в сознание уже логически осмысленными, эти психизмы противопостоят интеллекту как непонятная, часто враждебная стихия. (И здесь, помимо многопланности и схематизма, — огромная разница между психологизмом и экспрессионизмом.) В отличие от физиологических ощущений импрессионистов, разрозненных и мерцающих, лишенных направленности и воли, эти психизмы полны настойчивой и властной устремленности, борются между собой и с интеллектом. Резко вычерченные биологические эмоции втягивают в себя представления внешнего мира, деформируют их, отрывают от обычного места в сознании. Тематика экспрессионистов и представляет собой это сочетание напряженных психизмов с внешними представлениями.

Обращенная к темной стороне бытия, к «ночной стороне мира», эта тематика резко отличается от тематики символистов, с ее предощущениями, предчувствиями и с ее молитвенной покорностью. Строй подсознания соответствует строю сознания. Символизм представляет собою распад динамических образов романтизма и созерцательных — рококо и остается в подсознании пассивно-созерцательным. Экспрессионизм представляет собой агрессивные черты активного технологического интеллекта и остается в подсознании волевым и функционалистичным. Психический волюнтаризм и религиозная созерцательность разделяют экспрессионистов и символистов.

Отсюда четкая вычерченность тем экспрессионистов. Они, как символисты, знают мышление по аналогии. Но эта аналогия представлений — по семантической основе, по движущей их силе, а не по формальному подобию. Отсюда, из функционалистических аналогий в накладывании и сопоставлении различных пла-

нов — политематизм экспрессионистов. Метафора у символистов — средство дематериализации, разрушения логического смысла; метафоры у них переходят от смысла к смыслу, уводя от реального плана. У экспрессионистов метафора не уводит от начальной темы, но присоединяет к ней другие и ведет их параллельно. Метафоры и сравнения служат не усилению зрительной наглядности или впечатляющей силы, но являются дополнительными психическими и смысловыми линиями, элементами разных времен психики. Здесь возможны стилистические приемы, которые по своей сложности и полифонии далеко превосходят утонченность символистов. Субъективно-лирические темы от интимных психических состояний, мгновенных разрезов психики, поднимаются до философско-исторических тем, где вся духовная культура дается в охвате и жизни субъективного сознания. Великие имена, произведения, их персонажи выступают как функции индивидуального сознания, носящего их, вмещающего их.

Вместе с этими лирическими и лирико-историческими темами выступают моральные проблемы — отношения индивида к миру и обществу, проблема индивидуального бытия в коллективе. Утверждающий себя в противовес конструктивизму и марксизму, экспрессионизм уклоняется то к морально-политическим идеям, дает сатиру на капитализм, то к морально-религиозным идеям и пессимизму. Но в обеих линиях основной остается борьба стихийного и рационального сознания и подсознания, культуры и варварства. Отсюда в поисках смысла истории, природы, бытия — философская содержательность, идейная насыщенность экспрессионистической литературы рядом с импрессионизмом. Новеллы и рассказы решают мировые проблемы, «проклятые вопросы» бытия, становятся духовными мистериями, и при всей их сжатости дают не мгновенное ощущение, а узел тем, напряженный клубок идей.

Лирическое стихотворение является пучком психических состояний, сплетающихся, пересекающих друг друга интенсивных представлений. Фонетические элементы слова подчинены семантическим, психическим. Акустическое благозвучие импрессионистов и тембр конструкции конструктивистов уступают место психической выразительности. Речь — это орудие выражения внутреннего, субъективного, а не объективного орудие коллективного интеллекта.

Леонид Андреев

Кризис народничества, реализма и психологизма, выдвинувший «Мир искусства» с его символизмом и импрессионизмом, дал и линию экспрессионизма, которая особенно резко наметилась в реак-

цию после 1905 года, его представителем стал Андреев. В борьбе с эмпиризмом, с бытоотображением, в поисках общего и закономерного в психике и жизни индивида, он выдвигает интеллект и эмоции, с их стремлениями и борьбой, как главных героев человеческой жизни. Вместо субъективного психологизма, где переживание и мысль являются внутренним свойством индивида, Андреев выдвигает надличный интеллект и эмоции как роковые силы, властвующие над эмпирическими чувствами и мыслями человека.

«Жизнь стала психологичнее, если можно так выразиться; в ряд с первичными страстями и вечными героями драмы, любовью и голодом, встал новый герой — интеллект. Не голод, не любовь, не честолюбие — мысль, человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе, — вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть — кому первенство в драме» (*Письма о театре*)⁸⁰.

Мысль сама в себе, в своей самодовлеющей жизни, независимая от индивидуальных чувств и воли, независимая от единичной конкретной обстановки, мысль на границах неразрешимых проблем — основная тема его произведений. Интеллект, как нематериальная и могущественная сила в мире, борется с первобытными иррациональными силами и часто терпит поражение. Интеллект оказывается бессильным и зависимым от непознанных и непознаваемых космических темных сил. Борьба и поражения интеллекта становятся в центре внимания Андреева. Так, он восстанавливает спиритуалистическую сюжетику, возрождает мистерии, философско-моральные представления о жизни и смерти, о судьбе, повести о роковом предопределении, обреченности. Начав с натуралистических вещей, где биологические инстинкты теснят разумную волю, он переходит к вещам, где биология только часть могущественных сил бытия, теснящих интеллект. Отталкиваясь от реалистических сценок и от мистической подсознательности и сумеречных томлений символистов, Андреев сам, как Метерлинк, «мысли свои одевает в штаны и заставляет бегать по сцене»; но прямолинейно вычерченные им схемы интеллекта далеки от туманной неопределенности, предчувствий и прозрений, потусторонних планов бытия символистов. Вместо сверхчувственного — основные биологические инстинкты борются с сознанием. Борьба двух сил — могучего, оковывающего интеллект и темной стихийной природы — тема его произведений. «Дикое, темное, как голос самой черной земли» (*Тьма*), облечено в шаблонную культурную форму, и существуют не биологические люди, а ходячие схемы лиц и поступков: чиновники, рабочие, профессора, инженеры, обыватели, сходные как фабрикаты одной фирмы.

Но свободное, стихийное начало бунтует и срывает схему-маску, и получается первобытный примитив — голый человек на голой земле. В культуре, с ее механическим однообразием, тоскует голос звериных инстинктов (*Проклятие зверя*).

Кризис сознания, смещение его от столкновения с биологическим, подсознательным, бессилие мысли перед основными инстинктами и не поддающейся интеллекту природой стоит в центре его произведений. Тонкую пленку сознания срывают подспудные голоса (*Тьма* — срыв сознания революционера в столкновении с примитивной моральной идеей проститутки: «как ты смеешь быть хорошим, когда я плохая»; *Бездна* — срыв привитых культурных отношений перед голосом пола: гимназист вслед за хулиганами насилует гимназистку). Мысль гибко оправдывает факты, беспомощная сама в себе: «доктор Керженцев думает, что он притворяется сумасшедшим, но он действительно сумасшедший» (*Мысль*). Угодливо оправдывая бытие, мысль уродливо оковывает мир формулой решетки, строит теоретический план бытия по поразившему ее тюремному плану (*Мои записки*).

Так познание мира, теоретические построения разума — только оправдание болезненного эмпирического опыта, защитная реакция против мучительных форм бытия, перед которым смешны и беспомощны все формулы сознания, рожденного тюремным земным бытием. Черные маски подсознания захлестывают разум Лоренца, дерзнувшего открыть им двери познания. Баллада Эдгара По об омраченном, некогда светлом замке, в которой слиты, как в безумном сознании Эшера, два плана бытия, стала здесь общей схемой интеллекта и подсознания, включившего схемы отдельных мыслей и чувств, элементарных сил психики, то узнаваемых, схватываемых сознанием, то неузнаваемых, безобразных; символистическая тема стала резко начерченным планом одинокого и колеблющегося интеллекта перед сонмом ночных голосов подсознания, — стала экспрессионистической.

Исходя из общего и целого, которое принимается как космическо-психическое, Андреев дает частное только как функцию этого целого, как одно из проявлений его. Сюжет — это философская проблема и образ как одно из движений к ее разрешению. Отсюда схематизм — игнорирование всего частного, единичного в образе как случайного, побочного, могущего включить его в другую систему. У Андреева нет индивидуальностей; его герои — воплощенные основные начала и основные инстинкты. Это — графические чертежи мысли (*Мысль*), науки (*Анатема*), веры (*Василий Фивейский*), *Жизни Человека*, *Голода*. В своей четкой упрощенности люди сведены к одной основной функции; отсюда их кажущаяся примитивность. Эти схемы полны динамизма и напряженных

стремлений, это — не покоящиеся аллегории вечных статических истин, но актуальные схемы сил в борьбе и поисках. Вместе с восстановлением масок, масок — идей, он восстанавливает и морально-философские представления — мистерии, которые имеют у него упрощенный лубочный, балаганный характер. Отсутствие деталей, резкая очерченность схем относятся и к отдельным эпизодам произведений. В произведении имеется или один только эпизод с одним столкновением-срывом, или ряд эпизодов, где каждый — обостренный момент борьбы, схема катастрофы (*Василий Фивейский* — гибель сына, запой жены, рождение уродца, пожар, сумасшествие. *Жизнь Человека* — рождение, юность, зрелость, смерть). Андреев не знает большой формы, — так сгущает он и схематизирует действие.

Самый язык его также не знает оттенков, нюансирующих эпитетов, но резко и сгущенно ведет смысл; у Андреева нет живого, разговорного языка, у него напряженный в своей приподнятости язык патетической декламации, абстрактно-эмоциональной риторики. Так в *Жизни Человека* говорит «Некто в сером» — носитель судьбы человека — ведущий актер мистерии:

«Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед Вами жизнь Человека с ее темным началом и темным концом. Доселе небывший, таинственно схороненный в безграничности времен, неизвестный никем, он таинственно нарушит затвор небытия и криком возвестит о начале своей короткой жизни. В ночи небытия вспыхнул светильник, зажженный неведомой рукой, — это жизнь Человека. Смотрите на пламя его — это жизнь Человека.

Родившись, он примет образ и имя человека и во всем станет подобен другим людям, уже живущим на земле. Их жестокая судьба станет его, и его жестокая судьба станет судьбой всех людей».

Эта мрачная риторика легко переходит в гимн — «Гимн машине» в *Царе-Голоде*:

«Кто сильнее всех в мире, кто страшнее всех в мире — машина; кто всех прекраснее, богаче и мудрее — машина; что такое земля — машина; что такое небо — машина; что такое человек — машина, машина. (*Трижды, мрачно соглашаясь, ударяет молот.*) Ты, стоящая над миром, ты,ладычица тел, помыслов и душ наших, ты, славная, бессмертная, премудрая машина, — пошادي нас. Не убивай нас — не калечь, не мучь так ужасно...»

Такой же патетико-риторический характер имеет речь отдельных лиц:

«Царь-Голод. Посмотри на мое лицо, разве не страшно оно. Взгляни в мои глаза — ты увидишь в темноте, как горят они огнем кровавого бунта: время настало, старик. Земля голодна, она полна стонами. Она грезит бунтом. Ударь же в свой колокол, старик, раздери до ушей его медную глотку. Пусть не будет спящих!»

Такова же абстрактно-эмоциональная речь безличных действующих лиц, говорящих общие места о данном положении. Разговор родственниц во время родов Человека о том, как мать кричит, как ей больно:

«Вы знаете эту боль, точно разрываются внутренности.

Мы все рожали.

Как будто это не она. Я не узнаю голоса нашей приятельницы. Он такой мягкий и нежный.

А это скорее похоже на вой зверя. Чувствуется ночь в этом крике.

Чувствуется бесконечный темный лес, и безнадежность, и страх».

Таким же путем он передает массу:

«Мы задавлены машиной, мы сами — части машин.

Я — молот.

Я — шелестящий ремень.

Я — рычаг».

Или:

«Мы работаем для других.

Все для других.

Мы льем пушки.

Мы куем звонкое железо.

Мы приготавливаем порох.

Создаем заводы.

Города.

Все для других.

Братья, мы куем собственные цепи».

Эти отдельные выкрики нарастающей эмоциональности распределяются между безличными голосами, как будто кто-то один возбужденно говорит.

У Андреева нет эволюционного движения сюжета; надличный интеллект, прямолинейный и четкий, знает трагические столкновения с темными стихиями мира, знает катастрофы, срывы, напряженные переломы, но не знает переходов, развития. Онагля-

женные философские идеи-схемы делают легким переход от рассказа к драме. Абстрактные проблемы, воплощенные маски, говорят, действуют, борются как конкретные, чувственные силы. Превращая авторскую речь в ремарки, автор переделывает свой рассказ в пьесу (*Мысль*). В пьесах ремарки — не указания для актера или режиссера, а средство усиления эмоциональной выразительности. *Океан* — первая картина — чисто экспрессионистский пейзаж:

«На океан ложатся мгlistые февральские сумерки. Недавно был снег, но растаял, и теплый воздух тяжел и влажен... В той стороне, где должно садиться солнце, происходит бесшумное разрушение неведомого города неведомой страны: в огне и дыму рушатся здания, пышные дворцы с башнями; целые горы расседаются бесшумно и клонятся медленно, падают долго, но ни крика, ни стонов, ни грохота падения не доносится на землю; чудовищная игра теней совершается бесшумно, и безгласно приемлет ее, отражая слабо, к чему-то готовый, чего-то ждущий великий простор океана».

Андреев бьется в проблемах интеллекта и темных сил, как бился Достоевский в проблемах психологизма и религии. Интеллект и культура, противопоставленные природе, замкнутые и гибнущие, — темы мелкобуржуазных, демократических слоев, растерянных между империализмом монополистической буржуазии и социализмом пролетариата, утрачивающих в борьбе за диктатуру пролетариата и буржуазии свой гуманизм, свой рационализм, но не могущих принять целиком ни одну из сторон. Социальная беспомощность и беспочвенность переносятся на общество и культуру. Реакция 1905—1909 годов особенно четко выявила эти умонастроения и усилила и сгустила пессимизм и мрачную страстность вещей Андреева. Ужас перед срывом сознания, неверие в революцию и пролетариат, ожидание катастрофы, утрата связи с миром и переход к мистицизму заставили Андреева и империалистическую войну толковать как игру сатаны, воплотившегося в миллионера, искушающего мораль и любовь человечества, обнаруживающего всюду гниль и пустоту. Пародия на изгоняемых королей, духовных лиц, банкиров дополняется безнадежным пессимизмом и мистицизмом. Пролетарскую революцию он встретил непримиримо враждебно, как восстание стихий, которых он всю жизнь боялся, которые угрожали его социальному бытию. Философская проблематика, судьбы истории и интеллекта, которые Андреев избрал своей тематикой, оказались ограниченными и примитивными в своей опоре на спиритуализм, на религиозно-мистические идеи.

Пастернак

Пастернак пришел к психическому функционализму, преодолевая импрессионизм и символизм. Он отбросил эстетизм первого и мистицизм второго, опираясь на литературу конструктивистов, но пошел по линии камерной лирики, психофилософской тематики.

При слиянии объекта с субъектом у конструктивистов внутренний мир поглощается внешним; у Пастернака, наоборот, преобладает внутренний мир; психическое подчиняет себе объективный мир. Не отдельные образы, как у Андреева, вырастают в космические аллегории, но каждый образ, являясь функцией космической системы, — сама система функций. Каждая эмоция является не изолированным движением, подчиняющим и деформирующим мир, но одной из линий мироощущения. Взаимопроникнутость образов и эмоций, объекта и субъекта и создает философскую лирику Пастернака. Уже в отдельно взятом образе мир лишен оптической объективности и рационалистической обособленности явлений:

Это тени вам щупали пульс. Это, вышедши
За плетень, вы полям подставляли лицо...
Рушится степь со ступенек к звезде...
Навстречу курьерскому карьером мчатся
Рощи и пригороды...
Кланяясь флагам над полной голов мостовой,
Волочились балконы...

Так кино дает движение фона в сторону, противоположную движению фигур, и оба движения вместе. Образы природы тоже включены один в другой.

(Лето)
Тянулось в жажде к хоботкам,
И бабочкам, и пятнам,
Обоим память оботкав
Медовым, майным, мятным
Ветер, за руки схватив,
Дерева
Гонит лестницей с квартир
По дрова.

Но эти образы — невыделимые элементы целой темы. Сами по себе они мало понятны. Образ часто строится из материала целой темы с локальными эпитетами и семантикой.

И брешет пес, и бьет в луну
Цепной кудлатой колотушкой.

(Деревенский сторож, цепная собака в лунную ночь).

И кукурузные стволы
Сопят и ищутся завшивев.

(Т. е. старая сухая кукуруза с длинной бородкой и спящий старик крестьянин).

Так переплетаются вместе образы и движение. У Пастернака нет единого времени, в котором последовательно и рядом протягиваются психические моменты субъекта, нет единого пространства, в котором лежат предметы объективного мира. Пространственный предметный образ пересекает мысль, а мысль деформирует и ведет образ. Нет пространственной связи образов и нет последовательности идей. Образы живут временем и пространством самого стиха в напряженной психической системе, и каждый стремится на передний план и теснит другой. Один образ бесконечно расширяется, становится доминирующим, вырастает в космическое философское мироощущение.

Такова *Деревенская мельница*, с более философским обобщением:

Меловые обвалы пространства обмалывают
И судьбы и сердца и дни.

Или:

Тогда ночной фиалкой пахнет все
Лета и лица, каждый случай...

с более импрессионистическим обобщением.

Его метафоры пренебрегают дуализмом пространства и времени и рассечением мира на различные планы восприятия — слух, зрение, обоняние. В них нет ничего чисто зрительного, статического, застывшего, не могущего переключиться в другой план. Психическая настроенность сочетает и ведет все метафоры, которые вне эмоционального плана несовместимы. Вместе с каждой новой метафорой продолжают жить предшествующие и намечены последующие, и все они образуют напряженную психическую атмосферу неожиданно вызывающих и сменяющих друг друга образов. Ткань лирических тем Пастернака составляет образы-функции, каждая с большим полем напряжения, непрерывно переключающаяся в новые смысловые системы и поэтому ведущая несколько линий одновременно. Пастернак дает как бы конкретную множественность психики. На протяжении стихотворе-

ния всплывают и отступают несколько семантических линий, связанных единым словесным узлом. Моносемантический, статический образ классицизма и реализма отступает перед функциональным полисемантическим образом или системой пересекающих друг друга образов.

Таково его *Определение поэзии*.

Это — круто налившийся свист,
Это — шелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок.

Здесь — два пересеченных образа: 1) свист, шелканье, ночь, соловьев поединок, 2) сдавленные льдинки, ночь леденящая лист. Это поединок двух семантических рядов, в слове «ночь» перекрещивающих весеннее и предзимнее. Так и во второй строфе перекликаются: сладкий заглохший горох, лопатки, грядки и слезы вселенной, звуки Фигаро, низвергающиеся градом, т. е. в переводе на формально-логическую семантику — мечтательность и мировая скорбь и беспечная жизнерадостность Моцарта, но они нераздельно слиты и механистическому переводу не даются.

Таким образом, стихи имеют как бы не только строчное горизонтальное чтение, но и вертикальное. Смысл слова в контексте не смежных слов, но всего произведения или строфы. Каждый образ звучит полновесно в целом произведении, но непонятен в выделенной фразе. Для тех, кто мыслит фразами и последовательностью образов, Пастернак кажется непонятным или субъективным импрессионистом; они видят отдельные куски темы, но не схватывают целого. Но импрессионизм пользуется смещением смысла, чтобы дать чисто чувственное мерцающее, никуда не ведущее впечатление; функционализм у импрессионистов не продвигает тему, а оставляет ее вибрировать, семантически и акустически трепетать в новом сочетании. У Пастернака каждое включение в новую систему связи есть линейное продвижение темы. Отсюда его огромная содержательность, философская глубина, а не внешний эстетизм. Но здесь же и резкое отличие от символистов, преодолевающих логический смысл, чтобы погрузиться в диффузный мир мистики религиозного бреда. Пастернак интеллектуален в резком линейном проведении своих лирико-философских тем. Движение тем, их переплетение идет как по семантической, так и фонетической связи слов:

Мир семенит в месмеризме...
И рожь горела в воспалении

И в роже пух и бредил бог...
И с каждой пристяжной
Падал престиж [царский].
Это был мор. Это был мораторий
Страшных судов...

Но семантическое смещение и проведение тем безусловно преобладает. Он как будто не желает терять ни одного смысла слов и нагружает их несколькими смысловыми тяготениями. Классическая и романтическая поэзия отбрасывала обертоновые смыслы слов. Символисты противопоставляли обертоновые смыслы основным, как сверхчувственные — логическим. Пастернак делает равноценными все возможные смыслы, основные и обертоновые, и ведет фразу, отправляясь то от одного, то от другого оттенка смысла. Отсюда переключение из одного смыслового плана в другой. Мир замкнутых смыслов перестал существовать; смыслы перекрывают друг друга; текут одновременно и рядом, нет замкнутых углов сознания и нет замкнутой лексики. Отсюда борьба с механистическим расщеплением сознания на формальные категории за функциональную взаимозависимость представлений и их словесного выражения.

Рассвет был сер, как спор в кустах,
Как говор арестантов.
Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клекот...

Здесь в опоре на узловые слова возможно проведение сразу нескольких тем. Отсюда и особая композиция стихотворения. Классическая лирика статична, так как строится дедуктивно: тема дается сразу и в дальнейшем — только детализируется; романтическая лирика динамична, так как развертывает тему последовательным одномерным нарастанием смысла. Пастернак дает одновременно несколько рядов движения. Это стихотворения без зачина и концовки. Они начинаются как бы с середины и обрываются там, где можно ждать продолжения, и все же они представляют напряженное замкнутое целое, где нельзя упустить или передвинуть фразу, не рассыпав целого. Время чтения не совпадает с движением мысли, как в романтической лирике, и не движется относительно неподвижной темы, как в классицизме. Метафоры развертываются, пересекают друг друга, включаясь друг в друга. Слово употребляется не потому, что в данной фразе оно уместно, а потому, что оно нужно и в середине, и в конце произведения; начало, середина и конец здесь переплетены. Этот катастрофиче-

ский разрыв с обычной литературой и создает трудность чтения, но, раз усвоенный, он делает плоской одномерную лирику, как геометрия Лобачевского-Римана — геометрию Эвклида; Пастернак редко ведет две темы простой параллелью.

(Сейчас там ночь) За душный твой затылок
(И спать легли) Под царства плеч твоих
(И тушат свет) Я утром возвратил их.

Обычно он применяет узловые слова, позволяющие поворачивать и переключать темы. Так, во вступлении к *1905 году* — октябрь ведет три линии смысла: октябрь природы, ведущий зиму, октябрь, ведущий революцию, октябрь в прозе — конец слякотной прозы.

В нашу прозу с ее безобразием
С октября забредает зима

Все три темы идут параллельно и смысл каждой строки в тройном прохождении темы. Доминирует тема революции в общественной жизни и литературе.

Еще спутан и свеж первопуток
Еще чуток и жуток как весть.
В неземной новизне этих суток
Революция, вся ты, как есть.

И далее:

И в блуждании хлопьев кутежных
Тот же гордый уклончивый жест,
Как собой недовольный художник
Отстраняешься ты от торжеств.

И заключительное:

Ты бежишь не одних толстосумов —
Все ничтожное мерзко тебе.

Это презрение к мещанству в жизни и халтуре в литературе делает вступление идеологическим манифестом; это переключение идеалистической романтики, презрения к «общелягушечьей икре», называемой паюсной, в революционное презрение к ограниченной и тупой буржуазности.

Таким же образом разворачивается *Тема с вариациями*. Тема — Пушкин и море; Пушкин — плоскогубый хамит, сын пустыни; Пушкин, пустыня и сфинкс; Пушкин и детский смех углами скул пустыни; Пушкин-поэт и николаевское время:

«И наша дичь — в осатанении льющееся пиво с усом... как из лохани — шум и чад, но на сфинксовых губах соленый вкус туманностей и тихий смех пустыни».

Вариации последовательно проводят одну из тем о Пушкине.
Оригинальная:

Что было наследием кафров?
Что дал царскосельский лицей?
.....
Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха —
Два дня в двух мирах, два ландшафта
Две древние драмы с двух сцен.

Подражательная — «Пушкин — Петр»: На берегу пустынных волн стоял он дум великих полн; Пушкин-кафр задумывает свой роман, который «вставал из мглы» («яснеет даль романа сквозь магический кристалл», — Пушкин).

Третья вариация — ночь написания *Пророка* Пушкиным. В сознании Пушкина говорят сфинкс, и голубая улыбка пустыни, и шквал моря. Он пишет при свечах, ночью, на севере. Восточный образ пророка в сознании Пушкина создает симультанизм севера и юга.

Четвертая вариация — «Цыгане». Тот же Восток: таборы, как халдейские кровли; цыгане, как ассирийцы и т. д.

Темы Пастернака всегда реалистичны. Это объективные факты мировой культуры, современности и истории, войны, революции, философии и искусства. Эти темы сплетаются в высоко интеллектуальном сознании, стоящем на вершинах культуры, урбаниста-интеллекта. Мировой день, в котором действуют революция и стачки, гуманистические мечты, археологические и технологические открытия, аэропланы и мумии, юбилеи Данте и Эдисона, Шекспира и Маркони, философия Маркса и Когена, Ленина и Рильке, города Москва и Рим, Нью-Йорк и Марбург — все это стало содержанием психики и темой лирики. Пастернак требует для своего понимания той же широты сознания, того же культурного охвата. Демон, Мефистофель, Дездемона, Скрябин, Бальзак, Пушкин, их речи, и образы, и музыка должны быть известны читателю как обыденные факты современного сознания, которые

пояснять не надо, которые сами несут свой смысл и полны силы тяготения к другим смыслам.

Лаконизм всегда предполагает осведомленность слушателя в обстоятельствах дела и ненужность пояснений. Лаконизм Пастернака предполагает естественной широкою осведомленностью во всей духовной европейской культуре. Кто не знает, что Вертер (*Страдания молодого Вертера*) — дневник влюбленного самоубийцы, никогда не поймет стихотворения *Рояль дрожащий пену с губ облизнет*, где развернута тема музыки — исповеди, дневника и гибельного отчаяния. Кто не знает, что Шекспир и актер, и поэт, и автор *Гамлета* с привидением отца, тот не поймет стихотворения *Шекспир*. Кто не знает основательно *Демона* Лермонтова и Врубеля, не поймет *Памяти Демона*, где видение-кошмар («Не рыдал, не сплетал оголенных, исхлестанных, в шрамах») соединяется с темами эпилога *Демона* Лермонтова («Уцелела плита за оградой грузинского храма»). Кто не знает *Джунглей* Киплинга, не поймет *Тоски*, написанной к этой книге. Кто не знает Пушкина-арапа, его «*К морю*», «*Пророчка*», «*Цыган*», «*Медного всадника*», картины Репина — Айвазовского «*Пушкин у моря*», не поймет *Тему с вариациями*.

Таким образом, стиль Пастернака предполагает не только функциональное мышление, полипсихизм, но и высокий интелектуализм, мировой культурный и духовный кругозор. Его камерность ничего не имеет общего с салонной и эстетской интимностью, мистикой и солипсизмом. Его лирическая интонация фразы с коротким, но напряженным дыханием относится к философской мысли, охватывающей современный мир. Отсюда часто и разговорный строй.

Он знает... — нельзя;
Прошли времена и безграмотно.....
О, стыд, ты в тягость мне...
Что за смысл в этом пойле?....
Крупный разговор. Еще не запирали.
Вдруг как: Моментально вон отсюда.

И «грубые», не «лирические» слова: «глисты», «вши», «смерды», «вонь», и «неграмотные» обороты: «что бишь», «постой», «имел я нынче съесть в предмете»; и восклицания и вопросы, живая связь с различными сторонами действительности, со всем словарем, без рубрик красивого и уродливого, и при этом всегда высокий психический и философский ход темы.

Сама революция принята как высококультурный переворот, ведущий к новым мирам: *Весенний дождь*, *К Октябрьской годовщине*, *Кремль в буран*, *Матрос в Москве* и другие.

Это не розы, не рты, не ропот
Толп, — это здесь перед театром прибор
Заколебавшейся ночи Европы,
Гордой на наших асфальтах собой

(т. е. Керенским и русской буржуазией, проводящей политику Антанты). Но заколебавшаяся ночь Европы разрывается и рушится в Октябре. Москва, как гигантский бриг, разрезывает волны и облака, смешав в одно морской низ с самым высшим: с звездами — дно (*Матрос в Москве* — темы: матрос — Москва, матрос — бриг, бриг — революция). Революция не разрушила ни политематизма, ни интеллектуализма Пастернака, но повернула тематику и ввела новое содержание в лирико-философскую настроенность. Само отношение поэта к революции осмысливается в форме той же философской лирики.

Мне стыдно и день ото дня стыдней,
Что в век таких теней
Высокая одна болезнь
Еще зовется песнь.
Уместно ль песнью звать содом,
Усвоенный с трудом
Землей, бросавшейся от книг
На пики и на штык.

Но революция не отбрасывает книг и знаний. Она ведет к высшей организации культуры, и Пастернак оказывается способным повернуться от идеалистической философской лирики к темам революции. Пастернак доказал способность философской лирики экспрессионистов давать темы культурной революции в ее высоких интеллектуальных пластах. От мрачного экспрессионизма *Дурного сна о мировой войне*, поданной как кошмарное видение небесного постника, к *Октябрьской годовщине*, с ее утверждением, — путь Пастернака к пролетарской современности: «Мы первая любовь земли».

Вместе с поворотом от лирических переживаний к темам историко-революционным сложный политематизм уступает место более односложному движению темы, более простым синтаксическим линиям с долгим и ровным дыханием. Таким переходом является поэма *1905-й год*, представляющая собой не развернутую историю событий, а систему лирических планов, где частные впечатления переплетаются с историческими фактами, где пейзажи природы пересекают пейзажи истории. Каждая глава — особая грань, самостоятельный эпизод, превращающийся — благодаря

тому, что «образ сечет образ» и «предмет входит в предмет», — в лирико-философскую тему; это смешение масштабов пространства и времени, узких личных впечатлений и огромных социологических обобщений, эта спутанность субъективного и объективного, близости и дали, отсутствие ведущих, движущих сил целого и создают экспрессионистский характер поэмы. Но сюда врезаются реалистические темы: переход России феодально-крепостной в Россию капиталистическую, нарастание революции, характеристики интеллигенции, крестьян, рабочих, с разных сторон действующих в революции. Каждый слой дан лаконично-обобщенно со своей семантикой, своим движением метафор. Таковы в *Мужиках и фабричных* крестьянские и рабочие восстания:

И громадами зарев
Командует море бород,
И уродует страсть,
И орудуют конные части.
И бушует:
Вставай,
Подымайся,
Рабочий народ.

Проза Пастернака построена по тем же принципам, что и стихи, но, свободная от лирической интонации, от стихотворных строк, она шире развертывает свои полисемантические фразы. Таково *Детство Люверс*. Мир дан в плане детской психики, но не в разорванных алогических ощущениях, а сплошным потоком, где выплывают и теснят друг друга лишённые реальных масштабов пространственные и временные образы. То короткие акты вырастают в длительные переживания, то значительные акты сжимаются в секунды. Это конкретная длительность психики, не считающейся с абстрактным временем; это время самих переживаний, а не дней и часов. *Детство Люверс* — это история развития, а не ряд внешних событий, это рост души и внутреннего мира и конкретное время души со своим измерением долготы и протяженности, мест и дней. Чужой сад и улица, лежащие рядом, в сознании отдалены и не связаны между собой. Таков момент рождения вечера среди дров, секунда, вырастающая в большое, длительное переживание. Литературные и жизненные образы переплетаются в детской психике. Терек прыгает, как лев, проектируется на облака, сочетается с денщиком. Бредовые состояния на границе сознания и мысли, благодаря этому конкретному течению психики, имеют характер не мистический, а болезненно-патологический.

«Чувство слабости сказывалось во всем. Чувство слабости, например, передавалось на свой риск и страх по какой-то странной своей геометрии. От нее слегка кружило и поташнивало. Начав, например, с какого-нибудь эпизода на одеяле, чувство слабости принималось наслаивать на него ряды постепенно росших пустот, скоро становившихся невероятными в стремлении сумерек принять форму площади, лежащей в основании этого помешательства пространства. Или, отделяясь от узора на обоях, оно полосу к полосе прогоняло перед девочкой ширины, плавно, как на масле, сменявшие друг друга и тоже, как эти ощущения, истомлявшие правильным постепенным приростом в размерах».

Эта проекция больной психики на мир имеет объективный характер; мир и сознание сплетаются в неразрывную ткань, диффузные образы детской психики, переключающиеся и приобретающие невероятные сплетения и в здоровом состоянии, имеют эту власть над вещами.

Пастернак не только не схематизирует, но дает множественность психики в пересечениях внутреннего и внешнего. Его портрет — не замкнутый комплекс признаков и не вытянутая эволюционная линия, а конкретное движение многопланной психики, не поддающейся никакому однолинейному измерению. Так он дает автобиографию в *Охранной грамоте*: личный мир перерезан внешними воздействиями, на внешнее проектируются внутренние движения, и вся система имеет свои собственные время и измерение.

Здесь новые пути психологизма, преодолевающие рационалистический психологизм Достоевского; здесь новые средства передачи внутреннего человека, человека интеллектуальной жизни; здесь возможность сочетаний философских мировоззрительных проблем с конкретным показом. Здесь пути философской прозы, соответствующие путям философской лирики.

Живопись

Экспрессионизм порвал с натурализмом, импрессионизмом и внешней изобразительностью и цветосветописью. Он подчинил зрение внутренним импульсам возбужденной волевой психики. Не пассивно видимое, а активно воспринимаемое начал он рисовать. Экспрессионизм сгущает и выделяет, утрирует одни черты, опускает и игнорирует другие, подобно тому как ориентирующееся в мире сознание выделяет и подчеркивает актуальные свойства вещей независимо от их зрительной значимости. Экспрессионизм деформирует внешний мир, стремясь к максимальной выразительности. Перспектива, глубина, видимая пропорциональность форм

перестали быть обязательными. Грани тела становятся поверхностями движения, пространство тела — системой динамических планов, где вместо рационалистических геометрических категорий конструктивизма — иррациональное, эмоциональное драматическое движение. Экспрессионизм конкретизирует состояние взорванного сознания. Это — сознание, охваченное урбанистической культурой, мир — напряженное видение динамических образов. Здесь не может быть независимых пространственных планов и фигур. Все формы актуальны и функциональны, каждая фигура — частная тема, и ни одна не существует индивидуально, а лишь в сложном сплетении с другими; вместе они образуют политематические картины. Это — многопланное сознание, воплощенное зрительно. Верх и низ, передние и задние фигуры — планы и углы сознания, а не объективного пространства. Картина имеет временной характер системы психических движений.

Путь экспрессионизма и шел от передачи эмоционального преобразования видимости, от фиксации акта психики к передаче закономерностей, основных сил психики, а следовательно и космоса, от временных актов — к замкнутым системам времени, где конец и начало сосуществуют.

Это течение получило название сюрреализма. Деформация видимости уступает место свободному сочетанию свободных, не подчиненных объективности, форм. Картина — не выражение возбужденного сознания, а выявление структурных начал психики, ее внутреннего неподвижного напряжения. Это как бы видение внутрь, в самые основы психики, комбинация элементов, образующих подпочву сознания. Текучая, взволнованная предметность уступает место тектоническим образам, которые скрыты эмпирической видимостью, но составляют сущность явлений. Таким же образом, как конструктивизм преодолел объективную динамику футуризма, так сюрреализм преодолевает психическую динамику экспрессионизма.

Здесь же возникает близость конструктивизма и сюрреализма — возможность их синтеза. Если в конструктивизме основным жанром был натюрморт, то в экспрессионизме — портрет и пейзаж. В портретах — уродливые карикатуры голых инстинктов, жадности, тупости, отчаяния или истерические гримасы ужаса и отвращения. В пейзажах — природа и город, полные мрачного напряжения, катастроф и разрушения. При чрезвычайной близости к карикатуре, при обилии пародий на буржуазную культуру, экспрессионисты не знают той твердой, реальной почвы, с которой открываются пути в будущее. Экспрессионизм, усиливший идеологические средства живописи, создавший возможности нового лубка и книжной иллюстрации, живописного фельетона,

раздвоился, дав: в сторону пролетариата — политический гротеск и в сторону буржуазии — мистическую и метафизическую природу, темы надличного сознания, темы психической природы, в отличие от мертвой природы конструктивистов. Организованность этой психической природы и одухотворение конструктивистического натюрморта и сблизило оба эти направления.

Ван Гог. — Мейднер. — Филонов

Художник, который преодолел натурализм и импрессионизм, дал изображение интенсивной динамики и психического устремления, — был Ван Гог. Для него поверхность — не граница тела, а план движения. Тела как бы разрывают свое эмпирическое бытие, и их поверхности полны этого напряженного стремления превратиться в поток. Ван Гога интересует не индивидуальный облик предметов и не момент их видимости, а скрытые в них динамические силы, извечные стихии, благодаря которым они имеют свое частное временное бытие. Предметы теряют у него свою ограниченную индивидуальность. Все формы как бы плавают, текут, устремляются в общее движение. Почва ползет грядами, деревья тянутся костром к небу, солнце и звезды струятся расплавленными кругами. Ван Гог дает не механическое движение, а внутреннее движение роста, разлива тел. Он дает тела как бы через микроскоп времени — их рост, как безудержное стремительное глазом схватываемое развертывание, дает всякую форму в ее жизненном становлении, в сгущенном времени, в заложенных в ней стремлениях измениться. Тела утратили свою тяжесть, косность, твердость, чисто-пространственное бытие, стали сгустками космического потока — времени. Поэтому пространство картины у него — динамический организм, проявление развертывающейся силы, в которой растворены предметы. Вскрывая скрытое движение, он наполняет его своей психической энергией, делает устремленную, плавающую форму выражением эмоционального содержания.

Отсюда и цвет у него — выявление скрытой силы движения, мрачной или радостной, скованной или победной. Импрессионистическая техника чистых цветов стала у него средством передачи динамического напряжения. Точки и мелкие мазки получили интенсивно разнообразное направление, теснят друг друга, притягивают, отклоняют; фактура стала средством передачи движения грани тела и самого тела, всего динамического пространства картины. Таким же образом его рисунки представляют хаотический бег линий, обрывающихся, подхватывающих друг друга и взаимно образующих интенсивный поток целого. Контур перестают быть мертвой границей поверхности и становятся рядом струй, течений.

Примером динамической фактуры и цвета, служащих внутренней выразительности, неизвестной импрессионистам, могут быть его портреты.

Лицо человека — проявление определенных стихий, черты деформируются соответственно этой динамической сущности. Обстановка, фон разворачиваются из той же основной внутренней силы.

Таков его *Автопортрет* с болезненно напряженным, как бы впившимся во что-то, страдальческим лицом. Каждый план — волосы, лоб, брови, щеки, подбородок — имеет свое направление движения. Кисть лепит не только форму, но и устремление этой формы. Эти разнообразно направленные планы усиливают психическую выразительность мимики, взгляда, как бы обуревают лицо напряженными, противоречивыми влечениями, придают ему беспокойный, мрачно возбужденный характер. Вместе с этим опущены эмпирические детали, акцентированы формы, несущие выражение, — глаза и брови.

Этому же служит у Ван Гога цвет, который диктуется характером, а не натуралистической расцветкой. В письме к брату он пишет об этом понимании цвета, противоположном импрессионистическому. Я

«опять возвращаюсь к тому, что мне казалось истинным в деревне до знакомства с импрессионистами... Вместо точной передачи того, что я вижу перед собой, я распоряжаюсь красками самовольно. Я хочу прежде всего достигнуть сильного выражения» («Золотое руно», 1908, № 7-9, стр. XVI).

Таково же применение цвета и фактуры в пейзаже. Природа охвачена космическими токами, все формы неудержимо стремятся, струятся, удлиняются, ширятся. Природа — не момент освещения, настроения, а ландшафт стихий, всполохов изначальных сил. Кипарисы, как языки пламени, в интенсивной тяге вскинулись вверх, лижут небо. Свет не растворяет предметов, а сам сгущается в материальные волны вокруг звезд и луны. Само небо полно токов и вихрей.

В случайном и незначительном куске природы Ван Гог вскрывает динамические первоосновы бытия, творческую стихию, властвующую над тяжестью и косностью эмпирического и единичного. Отсюда эмоционально-философское, напряженно-драматическое содержание его картин.

Таково *Ночное кафе*, где обычная обстановка кафе с биллиардным столом, столиками у стен с редкими посетителями, скукающим официантом — становится лихорадочным видением благодаря возбужденной интенсивности цвета и света, желтыми кругами сгущающегося вокруг ламп, излучающегося от красных стен, зе-

леного стола, зеленовато-желтого пола. Свет и тени в своей красочности деформируют предметы, делают их своим всполохом. И они излучают свет, контрастируя, усиливая, вызывая друг друга. Ночное кафе получает надэмпирический обобщенно-символический смысл. Это превращение единичного в функцию общего, вскрытие внутренней динамики, коренных начал всякого явления через светоцветовые потоки — придает вещам Ван Гога характер экстатических экспрессивных видений.

В военной и послевоенной Германии, где огромное напряжение империалистической бойни кончилось крахом империи и кризисом буржуазии, экспрессионизм среди мелкой буржуазии получил особенно интенсивное распространение. Но динамизм и волюнтаризм приобрели здесь мрачный морально-философский характер. Коренные эмоции индивида восходят к общечеловеческой душе, к биоэмоциональным движениям человеческого рода, соприкасающегося с космосом. Подчиняя внешний мир своим чувствам, формируя его по своему внутреннему видению, индивид решает проблемы бытия коллективного субъекта — человечества. Отсюда каждая частная тема является не только выражением эмоций индивида, но и общечеловеческих эмоций, частью которых индивид является. Но этот коллективный субъект — проекция мелкобуржуазной демократической психики — религиозно-философский, мрачно-экстатический. И мир, деформируемый его эмоциями, — мир мрачных устремлений, душевных потрясений.

Так, в пейзаже Герзона *Церковь на горе* земля, склоны горы, постройка, небо устремлены, тяжело ползут кверху, к шпилю церкви, вонзающемуся в сумрачный зенит. Церковь и природа кругом передают молитвенный порыв к небу; материальные формы как бы охвачены этим безрадостным зовом, направляются им и выражают его.

Такую же деформацию внешнего человеческого образа внутренним психическим содержанием дает Мейднер в *Сектантке*. Выпуклый лоб, огромные расширенные глаза с зрачками, ушедшими под брови, срезанные щеки и подбородок — все подчеркивает мрачную психопатическую поглощенность неподвижной идеей. Скошенные линии и планы лица устремлены к невидящим иконописным глазам. Угловатые плечи, напряженная шея, руки с извилистыми пальцами — все подчеркивает образ одержимости, маниакальной депрессивной психики.

Современная человеческая, т. е. индивидуалистическая демократическая душа кажется захваченной гигантскими городами. Многоэтажные дома, фабрики, заводы обнимают и заполняют мозг своей лихорадочной мощью. Избородженное складками и морщинами лицо с высоким лбом и напряженными глазами

вдавлено в мрачные изломанные многоэтажные здания города, которые держат и гнетут эту голову.

Я и город — это психика урбанистического интеллекта, воплощенная в деформированном эмпирическом портрете и зданиях. Пространство здесь — соотношение представлений. Фон врзался в портрет, портрет пересекает дома, иллюзионистическая перспектива уступила место психическому функционализму. Портрет — не момент жизни лица, а основная эмоция, тонус его жизни, раскрытие основ, почвы его психического бытия.

Четкая линия искаженного контура и деформирующее освещение служат средством экспрессионизма. В психологизме освещение углубляет пространственный мир временем, в экспрессионизме освещение искажает мир, как искажает эмоция объективное видение. Выступают черты предметов и линий, поражающих сознание. Экспрессионизм столкнулся с первобытной, доперспективной живописью, с народным лубком, с резким рисунком и грубой размалевкой без перспективы, с искажениями, происшедшими не от неумения, а от назначения рисунка передать надэмпирическое содержание сознания. И часть экспрессионистов сознательно рисует под примитивы, первобытное и детское, борясь с живописью объективистического созерцания и рационалистической психологии. Часто предметность мира совсем уничтожается: линии и краски направляются по требованию актуального сознания в полном разрыве с видимым. Линии извиваются, ползут, взлетают, надламываются, сверкают. Краски горят и тухнут, тяжелеют и тают. Формы внешнего мира — только подсобные средства. Отсюда один шаг до беспредметной динамики линий, красок, к живописной музыке Кандинского с неопределенными, как музыка, композициями. Пятна, линии, цветовые зоны, не соответствующие никакой реальности, передают взволнованное сознание.

«Абсолютную краску в самом радикальном смысле мы находим у Кандинского. У этого выдающегося художника краска уже не служит ничему предметному.

«Красное само излучается: способно распространяться, извергаясь; переходя в розовое, мелодически расплываясь язычками или становясь багряным, — кристаллизоваться; делаясь оранжевым в экстазе, — сочетаться с желтым. Мы видим при этом больше, чем музыку краски, — ее дыхание: органическую жизнь ее самой. Краска исходит из души. У Кандинского синий, красный, фиолетовый цвета развиты эпическим темпераментом» (Де й бл е р, *От импрессионизма к экспрессионизму*, стр. 31)⁸¹.

В отличие от этой линии экспрессионистических вещей с их голым иррациональным эмоционализмом и динамизмом, возмо-

жен путь к анализу состояний сознания, к показу содержания интеллекта, к структурным психическим системам. Не эмоции сливают мир и сознание, деформируют и плавят предметы, а интеллект анализирует и конструирует свой мир из элементов эмпирических форм. Не внезапный интуитивный порыв и преходящее возбуждение индивидуальной психики, а коренные, неизменные устойчивые начала бытия, как их постигает надэмпирический интеллект, фиксирует живопись. Вместе с тем изгибающиеся, текучие линии, расплывающиеся пятна, которые своими сгущениями и разрежениями формировали живописные образы, становятся твердыми, четкими. Картина конструируется из четких элементов в организованные системы.

Примером такой интеллектуалистической, аналитической живописи могут быть картины Филонова. Они полны того же мрачного напряжения, тех же космических метафизических проблем, но строго организованы, сконструированы, не как мгновенные видения, а как сущности явлений. Так, на сопоставлении *Победителя города* Филонова с мейднеровской *Я и город* выступает организованность, конструктивность, интеллектуальность Филонова. И та и другая головы полны мрачной экспрессии, но у Филонова господствует трагическая сила в крепко моделированном пластическом лице с подчеркнутыми вертикальными складками над переносицей. Само пространство кругом состоит не из теснящихся, давящих громад домов, но образовано из домов, как из каменных форм, подчиненных центральной форме — лицу.

Филонов не знает воздушного пространства, дали: у него все заполнено аналитическими элементами, и каждый элемент несет на себе функцию определенного смысла. Отсюда огромная содержательность, интеллектуальная напряженность его картин. Аналитически взятые формы, цвет, вещи, лишенные их эмпирических покровов, обнаженные интеллектом от случайных и поверхностных черт, от ограниченности эмпирического бытия, пересекают друг друга, дифференцируются и интегрируются, разлагаются и соединяются в необычные многосмысловые темы, полисемантические формы. Картина в целом дает напряженный интегрированный образ многих элементов, как они складываются в интеллекте в результате долгих анализов и синтезов. Эмоционализм остается внутренней окраской, тонусом этого преображенного интеллектом мира. Самая скованность форм и разворотов пространства служит этой внутренней напряженности, передаче интенсивных зарядов энергии, психической и интеллектуальной, которой полны каждый элемент и картина в целом. Статика несет и как бы сдерживает в себе потенциальную динамику. Его темы, всегда философские, имеют историко-социальный или космический характер.

Пир королей дает идиологов-королей как кумиров в скованных позах (семантика феодализма) в трупной красновато-лиловой расцветке (семантика разложения, загнивания).

«Мертвецы величаво и важно едят овощи, озаренные подобно лучу месяца бешенством скорби» (Х л е б н и к о в, *Ка*).

Рабы в скрюченных позах: один покорный, услужливый, другой мрачно непокорный, печальный, сидят на полу. *Пир королей* — ритуал мертвецов-королей, архаических, как деревянные идолы, и вместе с ними ставших трупами.

Рабочих он дает с массивными глыбистыми телами, окруженных глыбами, которые их давят, ложатся им на спины. Отсюда невероятная ширина спин, стволоподобные руки, тяжелая умноженная мускулатура, упористые ноги. Тела рабочих втиснуты в каменные тяжести сводов и стен, которые они же кладут. Они строят здания культуры и несут на себе ее тяжесть. Но углубляя анализ, разлагая элементы тел на атомы, Филонов приходит к абстрактным формулам — к интеграции бесконечно малых элементов, образующих человека, город, космос. Формулы эти — синтез не просто эмпирических элементов, а тех, которые образуют общность данного явления с системой; это формула сил, концентрирующихся в данном явлении.

Так, *Формула весны*, формула мировых расцветов включает в себя все вёсны земли. Весна всегда есть на земном шаре, но она переходит с севера на юг и с юга на север. Эта вечная весна и развертывается в ярком цветении красочных клеток. Формула весны, таким образом, есть философия весны. Здесь Филонов достигает как бы психического супрематизма, беспредметности, в которой дается аналитически динамика интеллектуализированных представлений о мире.

Но интеллект Филонова представляет собой не научно-теоретическую концепцию мира, а систему интуитивных идей, абстрагированных психических представлений, стоящих на грани сознательного и подсознательного. Отсюда надреальность его аналитических сущностей явлений и метафизичность его мировоззрения. Отсюда же, при утверждении активности интеллекта, примата его над миром вещей — мрачная напряженность тем, трагическая скованность, бесперспективность концепций Филонова.

Музыка

В отличие от конструктивизма, который стремился посредством тембро-ритмических сочетаний вернуть музыке ее матери-

альный телесно-моторный характер, экспрессионизм разрабатывает интонационную и гармоническую стороны музыки для выражения психических движений. Преодолеть эмпиризм для экспрессиониста — значит выйти за грани чувственного опыта не в энергетико-технологический мир, как у конструктивистов, и не в социальный диалектико-материалистический мир марксистов, а в психологический и метафизический. Однако надличные страсти и эмоции, полипсихизм его тем потребовали такой же перестройки всей музыкальной системы, как у конструктивистов. Мелодия разрывается, получает короткое дыхание, но — в отличие от импрессионизма — огромную напряженность. Малые интервалы сменяются большими, интервальные скачки — топтанием на месте, стремительный бег — задержками, судорожные акценты — замираниями. Тема не имеет законченных границ и форм, ее пересекают другие такие же короткие импульсивные темы. Целое — не ряд последований тем, сумма интонационно-мелодических фраз, а система, в которой каждая тема в отдельности лишена самостоятельного значения.

Экспрессионизм уничтожает разделение на диссонанс и консонанс, отрицает их качественное различие и допускает по требованию выразительности любое сочетание звуков, отбросив разрешение как требование благозвучной красоты. Гармонический фон становится чрезвычайно подвижным и изменчивым; он как бы из себя выталкивает на передний план мелодические образования и поглощает их, но не является пассивным сопровождением одной ведущей темы. Последовательность заменена одновременностью; горизонтальное и последовательное движение дополняется вертикальным рядом напряженно движущихся одновременных тем; усложняется ритм; частые перебои и перемены ритма, наконец, полиритмизм, одновременное сочетание различных ритмов, образуют движение этой музыки. Так разрушается статическая гармоническая глубина, создается система перекрещивающихся мелодических тем. Это — функционалистический полифонизм, в отличие от моторно-пластического контрапунктического.

Тональность, необходимость движения в одном определенном мажорном или минорном ладе, упраздняется. Это — политональность (если каждый голос имеет свою особую тональность, свой лад), или атональность (если голоса движутся вообще независимо от какого бы то ни было лада). Все формальные элементы музыки являются закрепленными формальной логикой, заостенелыми схемами, связывающими живое движение эмоций и психических импульсов. Минорные и мажорные трезвучия, подчиняющие себе всякое эмоциональное движение, приводят к повторениям, к сходным обезличенным развертываниям. Музыка должна разве-

ществить, взорвать эти осевшие неподвижные формы; она должна использовать все двенадцать полутонов хроматической гаммы. Двенадцатиступенная музыка дает бесконечную свободу тонического и гармонического движения. Атональная, рядом с семиступенной музыкой, имеет свои тональные функции, хотя и неограниченные по сравнению с мажором и минором.

Бесконечно утончена тембровая фактура инструмента, но не статическое мерцание тембров, а интенсивные тембровые линии подчеркивают сложную динамику звуков. Тембры применяются не в массивной материальности, а в тонкой нюансировке; тембр слит не с ударными акцентами, а с интонационными, мелодическими. Отсюда маленькие ансамбли камерных инструментов с бесконечно разработанными регистровыми тембрами.

Полифонизм, политематизм дают сложный поток музыки динамического, многопланного сознания.

Шенберг

Виднейшим музыкальным экспрессионистом является Шенберг. Начав с вагнеровских приемов *Тристана и Изольды*, Шенберг теоретически и практически отказывается от тональных и мелодико-гармонических композиций. Он утверждает, что тональность — формальный момент, который утратил свой конструктивный смысл и накладывается внешне на произведение, а не вытекает из внутренней потребности музыкального выражения. Любой тон может стать основным тоном, и каждое трезвучие — основным трезвучием. Движение голосов и их сочетание должны совершаться в соответствии с чувством и смыслом, а не с предвзятым ладом. Музыка должна подчиниться новому мироощущению, должна быть экономным и сгущенным средством выражения. Сложное, многопланное сознание должно взять аккорд как систему одновременных голосов, из которых каждый говорит существенное. Гомофоническая, мелодико-гармоническая музыка давала выражение психической доминанте, одному тону переживаний, отесняя другие в общий фон; отсюда ее мелодия и подчиненная ей гармония.

Лиризм, получивший интенсивный эмоциональный и драматический характер, лиризм основных страстей, философских космических чувствований является его тематикой. Он стремится подняться над эмпирическими, случайными переживаниями, ищет коренных обобщающих психологических движений, эмоциональных потрясений, обнажающих внутреннюю сущность душевного мира человека. Отсюда его отказ от монументальных оркестровых звучаний и стремление к камерной музыке, камерной

симфонии, квартету, где интенсивная выразительность создается тонкой нюансировкой, сложной качественной дифференциацией тембров, акцентов и ритмов. Так он достигает дематериализации, развеществления и психологизации звука. Акценты имеют интонационный, а не ударный характер, тембр служит интонации, динамике, а не ритму.

«Не дело дирижера стремиться выдвигать на передний план кажущиеся ему тематически значительными голоса и отодвигать назад незавершенные звукосочетания. Там, где голос должен выделиться среди других, он соответственно инструментован, и его звучания не могут быть заглушаемы» (цит. по Messiaen, *Die Moderne Musik*, S. 137).

Шенберг дает ряд одновременных, с изменчивым значением линий движения, дает полифонизм как политематизм. Фон становится системой коротких динамических линий, не тяготеющих ни к какому определенному центру. Гармонические сочетания вытекают из сплетения функционально связанных голосов, и требование акустической красоты не может изменять их течения. Допускается любое сочетание тонов двенадцатиступенной, темперированной хроматической гаммы, и Шенберг применяет многоэтажные аккорды, включающие почти все двенадцать тонов. Гармония — результат одновременных движений множества выразительных голосов, а не конструктивный прием. Каждый тон идет своим путем, каждый музыкальный момент — несколько линий сознания. Отдельные мелодические темы отдельных голосов даются сжато и лаконично. Это — не длительные монологи раскрывающихся душевных состояний, не безвольные обрывки тем, но сгустки — узлы душевных движений. Отсюда такая сконцентрированная выразительность этой музыки.

Самостоятельность голосов усиливается индивидуализацией инструментов: каждый солирует свое. Это — музыка небольших камерных оркестров и небольшой формы (квартет, камерная симфония, песня). Оркестр из пятнадцати инструментов — это пятнадцать одновременно идущих музыкальных мыслей. Это — психологизированный оркестр, сведенный к минимуму инструментов с максимальной выразительностью каждого. Тембр, как и голос, как звуко-краска, является самостоятельной единицей и выразительным лицом.

Лишенная внешних конструктивных рамок, эта музыка опирается часто на текст; цельность небольших пьес достигается повторением одной какой-либо темы или сочетаний в ритмических и тональных вариациях. Шенберг берет тексты импрессионистов (*Песни Гурпы* Якобсена) и символистов (*Пелеас и Мелизанда*, *Побе-*

ги сердца Метерлинка, *Висячие сады* Стефана Георге), но его музыка придает им четкие контуры.

Голос дробит свои интонации и тембры, становится говорящим, но музыка и слово не сливаются, не идут параллельно, а несут свои самостоятельные смыслы, взаимно раскрывают, дополняют друг друга. Голос выступает не только как инструмент, способный на бесконечные выразительные интонационные движения, но как говорящий инструмент, вплетающий свой говор в голоса оркестра. Инструментальная музыка перестает быть подчиненным фоном вокального пения; голосовая речь — только одна из линий многоголосной музыкальной речи. Отсюда переход к монодрамам, где сложные интеллектуальные переживания, взрывы противоречивых иррациональных чувств делают слово частным элементом музыкального действия. Драматическое действие поддерживается движением звуков и света.

В монодраме *Счастливая рука* смену эмоций должна передать не только музыка, но и вспышки зеленого, красного, фиолетового лучей. Звуковая и цветовая атмосфера дополняют, пересекают друг друга. Материальное живое действие, телесные жесты и мимика, как и слово, растворяются в имматериальной психически напряженной в судорожные вспышки цветозвуковой атмосфере. Это как бы психическая жизнь, освобожденная от материальных связей в минуты крайнего напряжения.

Монодрама *Ожидание*, по замыслу автора, — момент крайнего возбуждения, вспышки всех чувств: нежность, ужас, отчаяние, любовь, разом охватывающие душу женщины, когда она на месте свидания находит своего возлюбленного мертвым.

Но от этого судорожно экспрессивного, эмоционального полифонического музыкального языка Шенберг переходит в последний период к более интеллектуальным темам, где эмоции начинают сплавляться в уравнивающиеся формы, подчиняться тектоническим принципам. От надличных эмоций он поворачивает к надличному метафизическому интеллекту.

Социалистический реализм (диалектический материализм)

Движущей силой истории, носителем дальнейшего развития человечества, начиная с эпохи промышленного и монополистического капитализма, является индустриальный пролетариат. Рожденный вместе с промышленным капитализмом, с его крупномашинным, фабрично-заводским производством, лишенный собственности, эксплуатируемый, приученный к коллективному

труду и организованный им, пролетариат явился антагонистом капиталистической системы, ее могильщиком и творцом нового социалистического мира.

Буржуазия, борясь против феодализма, радикально отрицая феодальные отношения, сохранила собственность и эксплуатацию классом класса, т. е. боролась за новые формы собственности и эксплуатации. Только пролетариат последовательно борется против всякой эксплуатации и собственности. Он один смог создать последовательно материалистическое, монистическое мировоззрение, не знающее идеологических противоречий с миром односторонне закреплённых форм сознания, враждебных развитию мышления. Наоборот, его исторической задачей является устранение классовых противоречий из общественной жизни и мышления, уничтожение капиталистических форм хозяйства и сознания.

Технология и энергетика — для него средства производства материальной жизни, и он их связывает с организацией общества, соответствующей этому материальному базису. Наступление на слепые силы природы он сочетает с наступлением на стихийные силы антагонистического общества. Технологическую инженерию он подчиняет социальной инженерии, которая стремится у него к той же плановости в борьбе и строительстве, что и в производстве. Его мировоззрение — не только диалектическое понимание мира, видение вещей в связях и опосредствованиях, но и практика диалектическая — гибкая тактика борьбы и наступления. Инженер и стратег культуры, он презирает идеализм, книжность, оторванную от практики, и рационалистический, механистический эмпиризм, способный только объяснять мир.

Маркс, теоретик индустриального пролетариата, выразил этот новый мироподход следующим образом:

«Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том чтобы изменить его».

Сила этого положения заключается в том, что оно требует практической исторической науки: знать общественные отношения, чтобы их перестроить, организовать, стихийность превратить в закономерность. И так же, как инженерия смогла управлять физическим миром, установив законы его движущих сил, так марксизм установил законы движущих сил капитализма и истории в целом, чтобы перестроить человечество.

Первое теоретико-идеологическое выступление пролетариата — *Коммунистический манифест* — и было научно обоснованной революционной теорией общественного развития. Это — не декларация прав человека и гражданина с ее фразеологией, а научный

анализ производительных сил и производственных отношений, их противоречий, научный анализ классовой борьбы и научное обоснование социалистической революции. Здесь был установлен основной принцип системы истории человечества, в отличие от физической и биологической системы: общественный способ производства материальной жизни. Не биологические законы позитивизма и не энергетические законы конструктивизма управляют историей, а общественный труд, общественная технология, противоречия развивающихся производительных сил и закрепляемых господствующими классами производственных отношений. Общественный труд, втягивая в свою орбиту материал и продукты природы, дает им новую жизнь, новые законы существования. Сам человек в общественном труде вступает в новые отношения с миром. Человек и природа в культуре подпадают под власть новых законов, отличных от физических и биологических, под власть законов истории общества.

История человечества, являясь продолжением истории природы, имеет, как особая система, свои закономерности. Таким же образом отдельные способы общественного производства материальной жизни, вырастая друг из друга, продолжая друг друга, являются своеобразными системами с особыми закономерностями, включая, однако, прогрессивные элементы предшествующей стадии как свой частный элемент. Все вместе образуют единую развертывающуюся систему истории, в отношении которой отдельные стадии формации — только звенья; в них отдаются, действуют все силы системы, хотя и в формах, подчиненных ведущим силам этой формации. Поэтому ни одну формацию нельзя рассматривать самое в себе, вне всей системы истории, и в каждой формации можно вскрыть носителей развития предшествующей и последующей стадии. Капитализм содержит в себе измененные элементы феодализма (дворянина-помещика) и неразвернутые — социализма (пролетариат); каждая новая формация не нацело отрицает предшествующую, а только силы, тормозящие дальнейшее общественное развитие. Пролетариат взрывает капиталистические общественные отношения производства, а не основы техники, инженерии и науки, которые он критически перерабатывает. Внутренним противоречием каждой формации является ее стремление стать законченной, абсолютной системой, стремление закрепить, подчинить своему способу общественного производства носителей предшествующего и дальнейшего развития.

История человечества не есть прямая развития и роста производительных сил, а ряд моментов развития, закрепленных, превращенных, ради интересов господствующих классов, в абсолютные, совершенные структуры. Единая линия развития разры-

вается на враждебные формации. Каждая новая формация включает не эмпирические факты прошлого, не единичные дела и имена, а прогрессивные движущие силы, превращая их из абсолютных, раздутых, в подчиненные, частные элементы. Отсюда — единство истории и противоречивость, анархичность ее движения в досоциалистический период.

«Лишь сознательная организация общественного производства, в котором происходит планомерное производство и потребление, может поднять людей над прочими животными в общественном отношении так, как их подняло производство вообще в специфическом смысле. Благодаря общественному развитию подобная организация становится с каждым днем все возможнее. От нее будет датировать новая историческая эпоха, в которой люди, а вместе с ними — все отрасли их деятельности, и в частности естествознание, сделают такие успехи, что все совершенное до того покажется только слабой тенью» (Энгельс, *Диалектика природы*, стр. 121. Инст. Маркса и Энгельса, 1931 г.).

Так, в противовес эволюционному позитивизму и аисторизму конструктивизма, пролетариат утверждает революционный практический историзм, единство и противоречивость, непрерывность и прерывность развития человеческой истории как особой системы сил мира.

Не анархическое радикальное отрицание предшествующих стадий, а научно-историческое утверждение их прогрессивных элементов и вытекающей отсюда борьбы с реакционными элементами, с противоречивой системой, их объединяющей, является основой диалектического материализма.

«Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее, можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» (Ленин, *Задачи Союза Молодежи*, Соч., т. XXV, изд. III, стр. 387)⁸².

Мы имеем дело не только с продукцией последних поколений капиталистического общества, но и с историей как общественной системой в целом. Мы находимся внутри истории и не можем ее рассматривать извне. Меняя путь истории на данном отрезке, мы меняем всю орбиту ее движения; опираясь на закономерности, лежащие в истории, в то же время меняем всю систему истории, поворачиваем ее действующие силы в новую фазу.

«Для практического материалиста, т. е. для коммуниста, дело идет о том, чтобы революционизировать существующий мир, чтобы практически обратиться против вещей, как он застает их, и изменить их» (Маркс и Энгельс, *Немецкая идеология*. Архив, т. I, стр. 217)⁸³.

«Нашим нынешним квази-марксистам, любящим цитировать Маркса всуе, чтобы брать только оценку прошлого у него, а не уметь творить будущее, — совсем непонятна, даже чужда в принципе такая постановка вопроса» (Ленин, *Предисловие. Письма Маркса к Кугельману*, стр. XXIV, Инст. Маркса и Энгельса. Госиздат, 1928 г.).

Социалистическая революция в противоположность капиталистической совершается на основе точной научной теории.

Социалистическая реконструкция культуры, мышления и сознания в целом совершается на основе тех же принципов, что и реконструкция всего хозяйства. Ставя и решая новые задачи социалистического наступления, диалектико-материалистическое мышление охватывает все отрасли идеологии, все уголки сознания и подчиняет их единой планомерно развертываемой системе. Люди начинают господствовать над процессом производства, а не процесс производства над людьми. Объективизм и индивидуализм утрачивают свою почву и оттесняются как капиталистические элементы сознания. Исчезает дуализм истории и природы. История не противоположна природе, но представляет собой систему, включенную в систему мира; при этом история имеет свои закономерности, отличные от закономерностей природы, как имеет их всякая особая система движения. Законы истории — это диалектические законы развития производительных сил, производственных отношений и классовой борьбы; законы природы — это диалектические законы движения материи и энергии. Система истории человечества, как включенная в систему истории вселенной, является частным случаем мирового процесса.

Гносеология явилась прямым продолжением этого революционно-материалистического понимания истории и мира. В целостности мира как системы движения исчезает, вместе с разрушением дуализма природы и истории, дуализм времени и пространства, субъекта и объекта. Законы мышления — продолжение и развитие законов движения мира через общественный труд.

Буржуазные теории познания были индивидуалистическими и объективистическими. Индивидуальные способности познания — органы чувств — оставались единственной и неизменной предпосылкой знания о внешнем мире. Но чувственность есть категория историческая и классовая в своей неотрывности от мышления и поведения, от общественной ориентации человека в мире. Познание имеет исторический характер; всякая форма познания

есть момент истории познания; чувственность есть подчиненный элемент этой формы познания. Всякий акт познания есть общественный акт и исторический.

В процессе общественного труда человек овладевает природой, познает ее не как видимость, а как сущность, и вырабатывает формы познания этой сущности. И подобно тому как общественный труд развивался не прямолинейно, так и познание развивалось не путем прямого углубления, расширения человеческих способностей, но путем закрепления отдельных моментов, сторон познания и превращения их в абсолют в интересах господствующего класса. Закрепить форму сознания, способ мышления — значит весь живой процесс мышления пытаться удержать и превращать в абсолют.

«Познание человека не есть (resp. не идет по) прямая линия, а кривая линия, бесконечно приближающаяся к ряду кругов, к спирали. Любой отрывок, обломок, кусочек этой кривой линии может быть превращен (односторонне превращен) в самостоятельную, целую, прямую линию, которая (если за деревьями не видеть леса) ведет тогда в болото, в поповщину (где ее *закрепляет* классовый интерес господствующих классов). Прямолинейность и односторонность, деревянность и окостенелость, субъективизм и субъективная слепота — вот гносеологические корни идеализма. А у поповщины (философского идеализма), конечно, есть *гносеологические* корни, она не беспочвенна: она есть *пустоцвет*, бесспорно, но пустоцвет, растущий на живом дереве живого, плодотворного, истинного, могучего, всесильного, объективного, абсолютного человеческого познания» (Л е н и н, *К вопросу о диалектике*. Сочинения, т. XIII, стр. 304).

История познания и мышления оказывается включенной в диалектическое познание. Так уничтожается противоположность индивидуального и общественного познания, чувственности и сознания, субъекта и объекта, мышления и действия, истории и современности.

Каждая форма познания, являясь моментом истории познания, в то же время есть одна из способностей, сторон человеческого познания, необходимо присутствующая во всех следующих стадиях. Не эмпирические факты истории мышления, не единичные акты мышления, а самые способы познания, вызванные к жизни общественным трудом, ставшие носителями развития, входят в историю познания и диалектическое мышление. Процесс истории мышления становится системой. Его последовательные моменты превращаются в грани диалектической системы, в частные элементы, подчиненные функции диалектической системы мышления. Различные исторические моменты познания взаимно проникают друг друга, обуславливают и пересекают друг друга.

Но мышление есть не только словесное, речевое поведение общественного человека, как полагала буржуазия. Связывая мышление с поведением, с действием, диалектический материализм рассматривает мышление как совокупность всех общественных языковых актов, не только в словесной, но живописной и музыкальной форме. Искусство есть речь и — как речь — средство мышления. Общественное мышление оперирует всеми языковыми средствами общества. Искусство — одно из средств мышления и познания, неотрывное от философии и науки. Специфический язык каждого искусства есть одна из граней, функций целостного общественного языка. Каждое искусство дополняет своим языком невыразимое на языке другого, и может быть понятно только в связи с ним, и только в совокупности, все вместе, образуют они идеологическую систему.

Разобщенность искусств — результат буржуазного профессионализма; своеобразие искусств не означает их действительной независимости; раздробленность — проявление анархического капиталистического сознания, форма идеологического производства. Сама неравномерность развития искусств, расцвет одних и отставание других, отсутствие прямого параллелизма в различных отраслях идеологии — является доказательством противоречивого единства классовой системы сознания, а не автономности развития отдельных искусств. В зависимости от ситуации классовой борьбы одно искусство становится ведущим, носителем дальнейшего развития, а другие служат консервативным целям. Но ни одно из искусств не миновало ни одной стадии развития истории мышления, но выразило их своими специфическими средствами, хотя бы с опозданием и задержками. Рассматриваемое не эмпирически, хронологически, а как функция исторической системы, искусство имеет, как философия, все вершинные моменты и закреплённые формы истории мышления, истории общественной идеологии.

Стиль и есть закреплённый в речевых средствах различных искусств способ мышления, момент истории мышления и частная функция пролетарской художественной культуры. Художественная культура класса состоит не из одного им вновь создаваемого стиля, но из системы стилей исторически данных и определенных местом класса в истории общественного развития. Идеологическая направленность системы художественной культуры определяется особой организацией составляющих ее функций, их подчинением как частных функций ведущей линии системы, общественно-политическим задачам класса. Унаследовать произведения и стили искусства и значит актуально включить их в новую организацию художественной культуры. Поэтому художественные культуры различных классов имеют общие элементы,

но роль их, в зависимости от системы, в которой они функционируют, совершенно различна. Система художественной культуры, в силу этой сложности и противоречивости образующих ее элементов, чрезвычайно неустойчива и представляет собой бесперывную борьбу за гегемонию классового стиля против стилевых элементов других классов. Художественная культура пролетариата является высшей организацией лучших достижений мировой культуры, подчиняющей все свои элементы диалектико-материалистическому мировоззрению и задачам своей диктатуры.

Принцип, организующий разнородные элементы в единую идеологическую систему, есть принцип мировоззрения класса, принцип его стиля, который и стремится стать и становится гегемоном всей художественной культуры. Таким образом, художественная культура пролетариата является реконструкцией всех исторических стилей, всех речевых средств человечества, подчиненных задачам социалистического наступления. Только здесь синтез искусств становится планомерным и научно-исторически обоснованным. Диктатура пролетариата есть гегемония его мышления, борьба против сил и традиций старого общества, его способа мышления, его художественной культуры, за дальнейшее развитие прогрессивных сил человечества.

Марксизм включил в себя высшие формы познания буржуазии эпохи промышленного капитализма — механистический материализм и диалектический идеализм и именно революционные их элементы; развиваясь вместе с производительными силами человечества, он в ленинизм включил прогрессивные достижения монополистического капитализма — революционные элементы новейшего естествознания (ср. *Анти-Дюринг* и *Материализм и эмпириокритицизм*) и перешел в развернутое социалистическое наступление на загнивающий капитализм, на темные силы, задерживающие, искажающие, губящие дальнейшее развитие человечества.

Таким же образом искусство, начав с синтеза революционных элементов романтизма и эмпирического реализма в эпоху монополистического капитализма, включает прогрессивные элементы натурализма и функционализма, перерабатывая критически всю историю художественной культуры. История пролетарского искусства и есть борьба с диалектическим и функционалистическим идеализмом и механистическим и позитивистическим материализмом за диалектико-материалистическое мировоззрение.

«Главный недостаток всего предшествовавшего материализма — до фейербаховского включительно — заключается в том, что предмет, действительность, чувственность рассматриваются только в форме о б ъ е к т а или в форме с о з е р ц а н и я , а не как чувственно-человеческая дея-

тельность, не в форме практики, не субъективно. Поэтому действенная сторона в противоположность материализму развивалась идеализмом, но только абстрактно, так как последний, естественно, не знает действительной чувственной деятельности как таковой» (*Тезисы о Фейербахе*, Архив Маркса и Энгельса, т. III, стр. 200).

История пролетарского искусства как мышления и есть путь борьбы с созерцательностью, объективизмом материалистических стилей и абстрактностью идеалистических стилей. Оба течения чужды и враждебны художественной идеологии пролетариата, и внутренняя борьба с ними ни на минуту не прекращалась. Эта борьба шла одновременно с применением их как орудий борьбы и выражалась не только в привлечении живых представителей этих течений для политических целей пролетариата и попытках подчинить их определенным идеологическим задачам, но и в усвоении и включении целого ряда элементов этого искусства в становящийся новый стиль.

В этом преодолении и переработке, главным образом, двух противоположных течений был исторический путь пролетарского искусства, которое родилось не из отвлеченно взятой марксистской теории, но которое посредством этой теории переработало исторически данные стили художественной культуры. Пролетарское искусство надо рассматривать не как сумму изолированных литературных, живописных, музыкальных произведений, а как систему, в которой отдельные отрасли более или менее продвинулись по пути диалектического мышления и только взятые все вместе, в своих стремлениях к ведущему и направляющему их марксистско-ленинскому миропониманию, получают определенность и цельность, осмысляются как путь социалистического искусства в определенных культурно-исторических условиях.

Здесь еще начало пути, здесь непреодоленные истоки чуждых стилей; пролетарское искусство борется, реконструирует, изнутри взрывает старое искусство, а не извне противопоставляет ему законченное свое творчество. Разрушение закрепленных норм буржуазных стилей, переключение их прогрессивных элементов и подчинение их революционному, критически-практическому социалистическому мировоззрению и есть история пролетарского искусства. Здесь искусство постепенно освобождается от сюжетных схем, от образов-масок, идущих от феодального общества, от внелогических, традиционных представлений, метафор, которые являются естественным средством сохранения в деформированном, карикатурном виде религиозных воззрений. Сами реалистические сюжеты были более воплощением метафизических сущностей в конкретных явлениях, чем рациональным обобщением единич-

ных наблюдений. Идеалистические сюжеты откровенно выступали с небесными религиозно-феодальными темами. Только диалектический материализм, свободный от метафизических схем, беря жизнь в ее движении, стимулирует ее своей мыслью, своим искусством и развертывает темы социалистического наступления.

Движущей силой сюжета, связи его элементов становится историко-материалистическое мировоззрение. Вечные метафизические идеи классицизма, диалектический мировой дух романтизма, механистическая материя реализма, эволюционистическая материя натурализма, панэнергетизм конструктивизма, панпсихизм экспрессионизма — все эти однобокие раздутые черточки познания мира, лежавшие в основе сюжетов всех этих стилей, критически перерабатываются, очищаются, становятся частными элементами диалектико-материалистического сюжета.

Тематикой нового стиля являются не изолированные чувственно-видимые формы, а диалектически осмысленная сущность, не отдельные вещи и люди, а процесс движения вещей и людей. Каждая форма — звено общественного процесса, функция социальной системы. Форма существует именно как функция, а не как механический элемент общественного бытия; она осмысливается по своей роли и значению в целом, живет и движется его жизнью и интенсивностью. Отсюда невозможность изолированных, замкнутых форм; в любом частном явлении отдается напряжение и движение целого. Любой видимый кусок действительности влечет за собой ряды связей и опирается в основные движущие силы общественной жизни, а современная общественная жизнь — это социалистическая революция, наступление социализма и разложение капитализма. Отсюда гигантский размах тематики, ее монументальный культурно-исторический охват, пафос и напряженность.

Патетическое и монументальное барокко, с его мировым духом, бледнеет, отступает перед грандиозной исторической силой нового искусства, как эра выступления капитализма перед эрой выступления социализма. Ибо это не индивидуалистическая борьба и пафос, ярость, скорбь и воля абстрактного человека-героя, но страдания, воля и энтузиазм миллионов в реальной борьбе и строительстве. Люди и орудия, труд и эмоции слиты в едином устремлении. Здесь каждый шаг и каждый акт пропитаны героизмом последней решительной схватки, и в этом движении видит их диалектический глаз художника. Вокруг одного нанизаны ему противоречащие, сопротивляющиеся силы и группируются союзные. Сам он полон противоречивых тяготений и движений. Мелкий уголок превращен в арену напряженных отношений и связей. Здесь не может быть единого момента времени, единой точки пространства, эмпирического искусства, ибо должно быть пока-

зано движение противоречий, которых не знает объективистическое искусство. Здесь множество моментов времени и фокусов пространства. Здесь нет противопоставления субъекта объекту, ибо мышление активно диктует глазу связи и отношения образов. Пространство и время в искусстве стали конкретными протяженностью и длительностью социальных отношений и опосредствований, и в этом диалектическом мире, а не созерцательно-материалистическом, глаз художника видит людей, вещи, здесь разворачиваются его темы, художник находится внутри темы, а не вне ее, он сам — ее частная сила.

Это историческое и общественное движение конкретных действий и функций, со своими связями и отношениями, глубоко противоположно абстрактно-материалистическому технологическому миру конструктивистов, которые, исключив чувственные элементы, превратили его из предметного в беспредметный. Здесь чувственные элементы составляют органическую составную часть материального социального мира, но, главное, отдельные элементы функционируют не под влиянием внутренних метафизических сил, а направляются реальной социальной силой, общественным трудом и борьбой.

Историко-материалистическое освещение явлений, показ жизни вещей в связях конкретного исторического момента, в социальной борьбе и движении — задача нового искусства. И так же, как барокко и романтизм, внося свет в картину, абстрактную динамику, эмоцию в литературу и музыку, внесли идеальное, духовное, т. е. высокое, небесное, время в искусство, так социалистический реализм, внося конкретные социальные связи, внес в искусство реальное социально-историческое время. Человек является активным элементом, функцией исторического процесса и меняется с этим процессом. Человек и вещь не имеют более замкнутого ограниченного бытия. Их место и время — это элементы исторического процесса, момент движения целой общественной системы.

Мышление определяет выбор и композицию темы и само определяется социалистическим наступлением. Идеалистическая дедукция, для которой реальная видимость является несовершенным вспомогательным средством для воплощения общей идеи, классическая дедукция, которая шла от общего к частному путем детализации, заполнения темы предопределенными образами, так же чужда диалектическому художнику, как эмпирическая индукция, наблюдающая и копирующая натуру по ее видимым признакам. Диалектик не противопоставляет мышления бытию и не знает бытия вне движения. Теоретическое мышление и практический чувственный опыт являются неразрывными элементами общественной практики художника. Если всякий образ является функ-

цией целого, то из этого не следует, что для художника-диалектика равно пригодна любая часть социальной жизни.

В соответствии с мышлением он должен выделить ведущие функции, звеновые части, в данный момент наиболее политически активные. Отсюда историчность, общественность и неотрывность художника-диалектика от текущих задач политической борьбы. Образ был термином объективистической, эмпирической теории искусства, рассматривавшей произведение как механическую сумму самостоятельных слагаемых. Эти целостные замкнутые слагаемые, имеющие формально-логический и эмпирический характер искусства, и назывались образами. Образ есть результат механистического рассечения некогда единого сюжета, рационалистическая мотивировка сюжетного действия.

Дообъективистическое искусство знало образ действия, сюжет как неразделимое целое; смысл частей, действующих элементов, определяется сюжетом, а не законченной независимой обрисовкой элементов, ибо в магическом реализме не было пассивных и пассивно-созерцаемых объектов, а были действующие и воздействующие магические тела, т. е. неотрывные от сюжетного действия.

Само понятие магического образа говорило о сюжетном, действенном характере каждого объекта, о связи его с определенными силами и событиями. Объективистическое искусство, в соответствии с механистическим материалистическим мировоззрением, создало эмпирические, независимые объекты и образы и превратило единый сюжет-образ в механическую сумму эмпирических образов. Видимость вещи и ее действие разорвались. Мир магических сил и связей стал суммой видимых физических тел, которые могут приходить только в механические столкновения, но всегда сохраняют свои неизменные сущности. Таким образом, метафизичность культового сюжета сохранилась в трактовке образа как независимой сущности, несущей в себе причины своего действия.

Марксизм отрицает и магический, и объективистический образ, отрицает независимое, изолированное бытие и таинственные религиозные связи вещей, утверждая в противовес им диалектическое единство мира и закономерную действенную связь вещей. В марксизме образ не только не имеет изолированного бытия, но, будучи частной функцией системы, является в свою очередь совокупностью, системой противоречивых и изменчивых элементов: образ есть действие, сюжетное действие, включающееся в более широкие сюжетные системы, до охвата всей общественно-исторической жизни в целом.

Из того, что мир неразрывен, что нет изолированных вещей, не следует, что новое искусство не знает образов, а знает только абстрактные отношения и связи. Наоборот, новое искусство, от-

рица объективистический образ, создает диалектический образ в социальных связях, а следовательно — образ из нового комплекса признаков, новым методом; не одним чувственным наблюдением природы и не геометрическим абстрагированием, а диалектическим изучением общественного процесса, в котором действует образ как звено. Берутся реальные признаки явления, говорящие о его общественной функции, но не обязательно расположенные в одном чувственном поле зрения, в одном моменте времени. Чувственный элемент образа, который несет на себе основную функцию, основное опосредствование, является и основой образа. Целый ряд эмпирических деталей явления опускается, но подчеркиваются элементы, несущие на себе в данных условиях основные значения; комбинируются признаки, доступные глазу с различных точек зрения. Диалектический образ и должен быть полисемантическим, пучком смыслов. Если реалист фиксировал признаки ограниченного предмета, то в новом образе фиксируются вещи в их связях.

Отношение общего и частного есть отношение причины и действия, системы и функции. Частное является органическим элементом целого, несущим в себе связи и направленность целого, но оно не повторяет формально целого, не является одним из механических воспроизведений его. Даже находясь в противоречии с целым, частное несет в себе единство с ним. Общность рода и вида у эмпириков разрушала реальные связи и опосредствования объекта, разлагала систему на сумму объектов. Родовая и видовая сущность подавляла диалектическое бытие объекта, его движение в изменчивой системе. Но

«не только явления преходящи, подвижны, текучи, отделены лишь условными гранями, но и сущности вещей» («Ленинский сборник», XII, стр. 183)⁸⁴.

Неподвижная, замкнутая в себе сущность есть метафизическое понятие, и эмпиризм занимался его выявлением; отсюда его связь с религиозным мышлением. Образ диалектика не может иметь той законченности и замкнутости в ограниченном пространстве и времени, какой отличается образ механиста; он не может быть однозначным, механистически-определенным: он полисемантический, но четко дан в опосредствованиях и множестве функций. Отсюда насыщение образа смысловым содержанием; он несет в себе смысл целой системы, функцией которого он является.

Человеческий образ становится ведущей силой сюжета еще в антропоморфный период мышления. До этого дерево, зверь, как тотемы, являются ведущими. Феодалное общество знает портрет

как комплекс иерархических атрибутов социального ранга, но не как физические черты индивида. Портрет как образ абсолютного, независимого человека есть продукт капиталистического общества. Каждый стиль имеет свой метод подачи социально-положительного и социально-отрицательного образа в соответствии с идеологией класса и борьбой, которую он ведет. Положительный портрет утверждает в человеке те социальные качества, которые дают классу господство, отрицательный — вредные, мешающие ему. В социалистическом реализме портрет — не образ героя, носителя рока, посланника неба, и не бытовой эмпирический образ, а лицо пролетариев, носителей революционной воли масс, реальных творцов реальной материальной истории. Портрет не может более трактовать лицо как идеальную маску высокой трагедии, ни как характерный образ бытовой комедии, а как реально-исторический драматический образ.

Здесь прежде всего Ленин, чье конкретное лицо, без схем и аллегорий, стало лицом революции, чей обыденный жест отмечает повороты истории в новую фазу. Портрет Ленина, портреты вождей, сочетающие эмпирический образ с историческим, поднимающие эмпирический облик на всемирно-историческую высоту, учат художников искать в единичном и конкретном общее, историческое, искать в реальном то ведущее сочетание черт, движение и выражение, которое делает эмпирическое лицо — надэмпирическим. Но эти черты, эти выражения имеются также на лицах передовых бойцов, ударников наступления и строительства. И если ошибочно исходить из этого общего, абстрагированного от частного, так как это превращает портрет в стоячую маску идеалистической трагедии, то ошибочно игнорировать это общее, историческое, этих лиц и давать как частное эмпирическое, так как это превращает эти лица в характерные фигуры бытовой комедии или сентиментальной драмы.

Социалистическое соревнование в труде, ударничество выдвигает и культивирует энергичную, активную личность, передовика своего участка наступления, изобретательного, находчивого, гибкого комбинатора и стратега своей конкретной стройки и борьбы. Но это не самодовлеющая индивидуальность с замкнутыми в ней особыми качествами профессионала, мелкого производителя. Новая личность свободна от ограничений индивидуализма (ибо индивидуализм есть отграничение, обособление), она и не оторвана от земли, не нисходит героически с неба, она — система лучших качеств всех трудящихся своей специальности, связанная с определенной индивидуальностью. В ударнике сосредоточиваются качества товарищей, он не отграничен, не замкнут; их поступки, мысли и чувства переходят в него и от него к ним; он —

часть целого, но концентрированная, устремленная. Он — ведущее звено цепи и неотрывен, неотделим от нее, как ударные, удачные поступки и мысли отдельного человека — от его собственных рядовых, обычных дел и поступков.

На первых шагах в пролетарском портрете дается обобщенное единство положительных социальных качеств, которые опираются на идеализованные положительные классовые качества. Хорошо развитая ориентация в мире, здоровые физические формы человеческого организма сочетаются с мужественной волей и энергичной интеллектуальной деятельностью. Но эта характеристика дается не изолированно, не портрет сам в себе, а в системе строительства и борьбы, в раскрытии его ведущей социальной роли. Так, портрет еще схематизирован, несет в себе элементы идеализма, является монументальной абстракцией мощи и героизма, стоячей маской победной силы и стойкости.

Для социалистического искусства нужно было наново создать положительный портрет. Здесь нужен не сгущенный абстрактный образ, т. е. исторически-идеалистический, а раскрытие подлинных соотношений социальной борьбы, т. е. исторически-материалистический. Нужен был не законченный образ-схема, а конкретный образ живых противоречивых общественных отношений.

И это — положительный, победный образ, если он носитель социалистического сознания, разрушитель темных сил общества, капиталистических отношений. Он — отрицательный, если он носитель темных сил и традиций досоциалистического общества. В сложной борьбе нового мира со старым каждый образ — система противоречивых сил. Не небесные и земные, духовные и материальные, а социалистические и капиталистические признаки отличают высокое от низкого, положительное от отрицательного; серьезное и комическое по-новому предстали в пролетарском искусстве. Комическое — это отрицаемые, побеждаемые капиталистические пережитки, представители косного буржуазного и мещанского мира, слепые силы уходящего общества, чуждые и враждебные диалектическому мышлению, следовательно, лишенные подлинного сознания и понимания явлений. Комическое — это объекты истории, уносимые, увлекаемые без воли, без разума течением вещей. Героическое — это субъект истории, направляющий и движущий связи вещей. И так же, как в героическом портрете, комический портрет, отправляющийся из биологической маски уродливого человека, становится узлом связей, отношений комического действия, сюжета. Сюжет как историческое противоречивое диалектическое действие, разворачиваемое классовой борьбой и вырастающее из общественного производства материальной жизни, является основой пролетарского искусства. Ми-

ровой быт в его сознательном и стихийном движении к социализму, человечество в катастрофических столкновениях и незаметных сдвигах, личность в ее перерождениях, трудовых и интеллектуальных, все в неустанном движении к социалистической культуре — такова тематика пролетарского искусства.

Искусство пролетариата — не только мастерство советских профессионалов, но и массовое, самодеятельное: искусство массовых празднеств, шествий, театральных действий, в которых пропадает граница между зрелищными и исполнительскими моментами. Таким же образом, как теория и практика производства сделались неразделимым актом, так и наслаждение искусством стало невозможно без деятельного участия в нем. Пролетариат не может иметь идеалистической и индивидуалистической эстетики, делящей вещи и людей на возвышенное и низменное, прекрасное и утилитарное, духовное и экономическое, исходя из принципа: внепрактическое выше практического, бесцельное выше утилитарного. У пролетариата искусство не отделено от его строительства и борьбы. И темы искусства — не будни ремесленного быта, домашней замкнутости существования, индивидуального труда и индивидуального отдыха — это будни коллективного труда и борьбы, это будни общественного бытия, более напряженного и героического, чем все общинные образы, публичные празднества и официальные государственные торжества буржуазного мира.

Литература

История пролетарской литературы есть история преодоления эмпиризма и позитивизма, с одной стороны, и идеализма-футуризма-конструктивизма — с другой. Вместе с этим идет переработка литературных жанров этих стилей, романа и повести, с одной стороны, стихотворных поэм и мистерий — с другой. Исходя от разных линий наследия, продолжая их борьбу, отдельные течения пролетарской литературы идут к единому социалистическому реализму, являются противоречивыми гранями, функциями становящейся литературной культуры пролетариата. Воздействуя друг на друга, выравнивая друг друга, они едины в борьбе с идеалистическими и механистическими, с антисоциалистическими течениями в литературе. Идя от реализма и натурализма, пролетарская литература подчиняет бытовизм и биологизм классовой борьбе, превращает человека в социально движущийся, борющийся, изменяющийся в борьбе портрет, делает его линией общественного развития. Человек становится одной из противоречивых сил среды, сюжетом-действием классовой борьбы. Проза включает политэкономические, хозяйственные темы, марксист-

скую публицистику, диалектико-материалистические рассуждения. Вместе с расширением словаря в сторону хозяйственную, политическую, историческую язык этой прозы включает словарь классической литературы, словарь эмоций, ощущений, образов, лирических движений, делая его своим частным элементом. Темы романов получают сознательный социально-исторический характер: это момент истории становления и борьбы пролетариата, разложения капитализма, но истории, данной не объективистически, а активно со стороны движущих сил, ведущих тенденций, агитирующей, борющейся за эти тенденции.

Горький. Гладков. Панферов

Первым и крупнейшим русским писателем этого пути является Горький.

Рождение промышленного капитализма, разрушение патриархально-мещанского быта, выступление протестующих революционных по отношению к косной среде романтических личностей, сначала анархических босяцких, затем пролетарски-революционных, образует содержание произведений Горького. Личность — результат распада патриархально-феодального уклада и сама разрушающая мелкобуржуазный уклад, антиэмпирическая, является центральной темой. Ведущие линии романов Горького образует обычно целая жизнь, взятая от детства до старости, в ее развитии, в ее общественном оформлении. Физический и умственный путь сливается с общественным путем и социальной борьбой. Вращение личности в быт и быта в личность, их совместное движение дает Горький в своих романах.

Быт у него расслаивается на быт различных социальных групп: быт люмпен-пролетариев, рабочих, купцов, интеллигенции, быт всех тех социальных прослоек, с которыми соприкасаются промышленная демократия, выходцы из мелкобуржуазной и крестьянской среды в эпоху промышленного капитализма. Различные бытовые слои и фигуры враждуют между собой, вторгаются одна в другую, но ведущие линии образует прогрессивная, мятущаяся, ищущая личность. Произведение обычно разворачивается медленно, год за годом; не события, не переломы мировоззрения, а именно жизненный социальный, а не метафизически-абстрактный, как у Л. Андреева, путь человека, его удачи, поражения, его борьба и падения являются основой сюжета Горького. Абстрактная, героическая вначале, личность становится заурядной человеческой жизнью, социальным типом, классовой индивидуальностью. Психологический реализм разворачивает движение мысли, а бытовой реализм показывает неподвижные формы быта. В реализме

Горького сам быт и человек даются в движении, в противоречивом становлении.

Первая вещь о пролетариате *Мать* дает перерастание полуграмотного мастерового, заурядного фабричного парня в сознательного пролетария. Это рождение самосознания в темной невежественной жестокой среде раннего пролетариата при содействии социал-демократической интеллигенции дается в героической фигуре Павла и его матери. Темная, забитая зверем-мужем, она становится Матерью восстающего пролетариата. Не за сына, за весь рабочий класс скорбит она и горит гневом. Павел и мать приподняты над буднями рабочего быта, они зовут и указывают путь. Отсюда — сочетание социал-демократической публицистики и романтической революционной фразеологии в речах Павла и высоких патетических словах матери с бытовыми словечками и оборотами сенок рабочей среды. Так классовая идеология борется с эмпирическими самодовлеющими сценками и подчиняет их себе, включает их в революционное движение.

В изображении косного застойного быта, купеческого, мещанского, провинциального, быта уездных городков, слободок, в изображении личности, затираемой, съедаемой этой средой, Горький является продолжателем и реконструктором бытового реализма с его эмпирической ограниченностью и статичностью. В отличие от узких бытовых реалистов, он широко охватывает быт целого города на протяжении многих лет, следовательно, дает быт в движении, но движении медленном и тяжелом. Эти уездные городки, эти темные поселки, с их страданием, дикостью, косностью, Горький дает как момент русского исторического процесса, момент рождения промышленного капитализма. Фигуры и сцены марксистски, социологически дифференцированы, но не замкнуты механистически в себе. Эта подача города как общественно-производственной классово-противоречивой единицы является тем прогрессивным качеством, которое делает Горького крупнейшим мастером пролетарской литературы.

Личность Горький больше не воспекает, как в период романтических ранних повестей, не дает ее как эмоциональную героическую линию; личность у Горького — только социально-бытовая линия. В ней есть порывы, но цепкая глухая мелкобуржуазная среда оплетает ее и душит. И борьба за освобождение есть борьба за новый социальный уклад. Не в героической победе, но в упорной борьбе с мещанским бытом сила личности.

К этого рода произведениям относятся *Матвей Кожемякин*, *Городок Окуров* и, в особенности, *Дело Артамоновых*. Название романа определяет основную тему: дело Артамоновых — промышленное предприятие, текстильная фабрика, организованная Арта-

моновыми в приволжском городе Дремове. Роман начинается «года через два после воли», т. е. в 1863 г. и кончается Октябрьской революцией. На протяжении полу столетия проходит жизнь трех поколений купеческой семьи, три этапа развития русской буржуазии, ее выступление, расцвет и упадок. Роман открывается появлением в сонном уездном городке родоначальника этой семьи, разбогатевшего вольноотпущенника Ильи Артамонова. Это вторжение промышленного капитализма ощущается здесь как катастрофа:

«Так ничего особенного и не узнали об этом человеке, и было это неприятно, как будто постучался кто-то ночью в окно и скрылся, без слов, предупредив о грядущей беде».

Тема Артамоновых разворачивается как энергичная волевая деятельность, враждебная прозябающей стоячей жизни городка.

«Грачами слетелись плотники, каменщики, возводя там длинную кирпичную казарму и в стороне от нее, под Окой, двухэтажный большой дом из двенадцативершковых бревен, дом похожий на тюрьму. Вечерами жители Дремова, собравшись на берегу Ватаракши, грызли семена тыквы и подсолнуха, слушали храп и визг пил, шарканье рубанков, садкое тьяпанье острых топоров и насмешливо вспоминали о бесплодности построения вавилонской башни, а Помялов утешительно предвещал чужим людям всякие несчастья:

— Весной вода подтопит безобразные постройки эти. И пожар может быть: плотники курят табак, а везде стружка.

Чахоточный поп Василий вторил ему:

— На песце строят. Нагонят фабричных; пьянство начнется, воровство, распутство.

Огромный налитый жиром, раздутый во все стороны, мельник и трактирщик Лука Барский хриплым басом утешал:

— Людей больше — кормиться легче. Ничего, пускай работают люди».

Илья сильный физически, властный характером, покоряет себе уездных заправил, удачлив в делах и в личной жизни. Это сплошное победное шествие промышленного капитализма обрывается неожиданно: он падает жертвой своих машин. Илья надрывается при выгрузке машины и умирает. Его сыновья продолжают дело отца, но в разных направлениях, и соответственно этому намечают три социальных типа буржуа. Старший, Петр, всего консервативнее; стремительный рост дела его утомляет; он даже тоскует о тихой жизни деревни, но уносится против воли ходом фабричных дел все дальше от деревенских настроений.

«Фабрика все громче ворчала, дышала тревогами и заботами; жужжали сотни веретен, шептали станки, целый день, задыхаясь, пытели машины, над фабрикой непрерывно кружился озабоченный трудовой гул; приятно было сознавать себя хозяином всего этого, даже до удивления, до гордости приятно. Но порой и все чаще Артамоновым овладевала усталость, он вспоминал свои детские годы, деревню, спокойную, чистую речку Рать, широкие дали, простую жизнь мужиков. Тогда он чувствовал, что схватили и вертят невидимые, цепкие руки, целодневный шум, наполняя голову, не оставлял в ней места никаким иным мыслям, кроме тех, которые внушались делом, курчавый дым фабричной трубы темнил все вокруг унынием и скукой».

Второй сын, — Алексей — либеральный буржуа, общественный деятель, вводит культурные новшества в городке и на фабрике; не церковь строит, а скверы, библиотеки, больницы; проводит электричество на фабрике, метит в депутаты Государственной думы. Третий, горбун Никита, не у дел; искатель правды, неуживчивый и бездельничающий от большой совести, — частая богоискательная тема у Горького, разновидность босячества не без влияния Льва Толстого. Дети второго поколения уже учатся в гимназиях, университетах: одни — в технических, другие в гуманитарных учебных заведениях; одни готовятся продолжать «дело», другие отпадают от буржуазии, уходят к пролетариату, становятся большевиками. История этой семьи разворачивается вместе с жизнью городка; показано его превращение в промышленный фабрично-заводской город. Даны картины мещанского, купеческого и рабочего быта, введено множество фигур различных социальных слоев, но все подчинены ведущей промышленно-капиталистической линии.

Октябрьская революция опрокидывает всю эту медленную эволюцию, смещает отношения Артамоновых и рабочих. Семья гибнет, остается один Алексей, большевик, работающий «где-то» в столице. Но конец романа скомкан, недоделан; повествование о людях и событиях ведется обще. Пружины и механика революционных событий остаются вне романа. Извне налетела на фабрику революционная буря, смела хозяев и перетрясла городок. Преодолев народнический реализм, дав капиталистические производственные отношения как двигателя общественного развития, революционную борьбу пролетариата, Горький не дал еще дней и дел пролетарской революции и социалистического строительства пролетарского государства.

Он дал психику промыслового, полумануфактурного, полундустриального пролетариата, первые бурные прорывы классового пролетарского сознания, преодоление мелкобуржуазного индиви-

дуализма пролетарским коллективизмом. Он наметил первые шаги становления новой личности и метод ее изображения. Если его реализм не знает формально-логической ограниченности, то его романтизм не знает идеализма, небесной героики, а наоборот, полной земной материалистической, сначала биологической, затем социальной силы и устремленности. И его литературный путь — путь преодоления идеализма и эмпиризма и переход к диалектическому пониманию явлений. Здесь и литературный романтизм начала его творческого пути, как разрушение форм и жанров бытовой повести, здесь переход к социалистическому реализму в зрелый период.

В пролетарской прозе, превращающей свои образы, бытовые портреты в социальные функции пролетарской общественности, дающей историю социалистической борьбы и строительства, на по-октябрьский сюжет написан *Цемент*⁸⁵ Гладкова. Его тема — восстановление разрушенного гражданской войной завода и строительство нового быта. Здесь бытоотображение заменено упрощенными и сгущенными функциональными планами, вместо конкретного и единичного дано общее его значение, абстрагированное до схемы.

Глеб — идеальный пролетарий с неутомимой энергией и стальной волей в восстановлении завода. Даша — новая женщина, идущая к новой семейной морали. Клейст — инженер, спец, политически аморфный, служивший буржуазии и могущий служить пролетариату. Шрамм — бюрократ. Здесь живут вещи, как люди. Разрушенный завод:

«Потухшим миром уснул завод в бездельные дни. Нордосты изгрызли льдистые стекла, горные потоки оголили железные ребра бетонов, и кучи старой обработанной пыли на карнизах опять превратились в камни... Дверей нет — сорваны с петель. Паутина, затканная цементной пылью, треплется истлевшими тряпками. И оттуда, из тьмы необъятного брюха, выдыхается плесенный смрад и старая, отработанная пыль».

Работающий завод:

«Они (вращающиеся печи) с космическим свистом, пыхая доменным пламенем, ворочали свои раскаленные тела чудовищ, и под ними толпы людей, облитых огнем, были смешными крохотными муравьями. Чугунными лугами и кактусами над туловищами печей по бокам и сверху вязались в путанные узлы и спирали тучные трубы. И опять трансмиссии, ползущие по стенам и летающие по воздуху».

Машины, завод даны как живые механизмы — в муке и радости; у людей психологизм сокращен за счет резких, прямолиней-

ных действий. Дана рабочая масса в резко и сжато, в утрированно-намеченных общих чертах отдельных индивидов («товарищ Жук, который кроет», «Брынза-машинист»). И весь роман построен на действенных эпизодах, частью авантюрного порядка, на острых моментах, не вытекающих один из другого. Каждая глава — значительная сторона быта или значительный строительный момент (I. «Пустынный завод» — завод и рабочие; II. «Красная повязка» — новая женщина и семейный быт; III. «Партком» и т. д.). Отдельные действующие лица и эпизоды в своей обостренной сконцентрированности лишены внутреннего движения, но даны как готовые силы. Это мир функций, а не мир образов, мир сил, а не фигур. Языковой материал приподнято романтичен, патетичен, речь рабочих — сгущенно аффектирована, часто представляя собой скорее эмоциональный словесный жест, чем мысль:

«Терпи, громада... хорошая баня с паром — на пользу... А вот сейчас от стола мы поставим дело на попа. А ну, сирота и обида, гвоздуй: за какую твою работу повинна ты получить такие чоботы?

— Ты мне, горбатая шпана, не заливай мои очи... Работала не работала, получить и я горазда.

— Зык... не барахоль барабаном, а мозгуй черепком. Спрашиваю: за какую трудовую повинность хочишь получить киселя с молоком, с сахарной подсыпкой, а ну? Давай другой чобот. Тот тебе дали задарма, ошибкой... А свиней реквизируем за столовую шрапнель, какую ты повинна кушать сама на голодное брюхо... Доказуй. Докажешь — получай в оборот. Крой на попа.»

Язык густо окрашен местным диалектом. Авторские описания — иногда перечень, инвентарь:

«мостики, лестницы, галереи, трансмиссии, рычаги, трубы, провода, охапки мусорно-переплетающихся нагромождений».

Часто в своей патетичности они получают метрический строй, обычно трехсложный:

«И вместе с гудками ревели и грохотали несметные толпы. Плясали они здесь под вышкой, там на скалах, на склонах горы, огненными крыльями полыхали знамена, и оркестры звенели колоколами».

Авторские ремарки декламационны, как реплики действующих лиц. Речевой материал охвачен силами происходящих действий; он не бытоописательный, логически нейтральный, но сам своим звучанием и строем, своей фразой и фактурой является функцией

действия. Абстрактная мрачная патетика Леонида Андреева здесь, благодаря диалекту, получила материальный характер. Но обобщающий реализм Гладкова еще сильно окрашен экспрессионизмом и абстрактным функционализмом. Роман в целом — аллегория, схема: цемент — рабочий класс; восстановление завода — восстановление пролетарского государства. Гладков исходит из целого, из общего, а не из частного, исходит из общей тематической идеи и ей подчиняет отдельные образы и эпизоды, делает их функциями, сторонами синтетической темы; сюжет — не сумма фигур и актов, а взаимно-дополняющие друг друга качества, свойства сюжетной системы, но каждое качество — человек, действие внутри себя — упрощено, почти однокачественно.

Стремление преодолеть этот схематизм и однокачественность людей и дел, при сохранении философско-исторической сюжетной системы, дает следующий роман *Энергия*⁸⁶.

Переход от *Цемент* к *Энергии* — это переход от восстановительного периода к реконструктивному, от восстановления заводов и фабрик местного характера — к планомерной социалистической реконструкции страны, созданию узловых индустриальных центров, мощных гидростанций с комбинатами-гигантами. Могучая сила многоводных рек, веками свободно и стихийно протекавших мимо сел и городов, превращается через мощные электростанции в организованную, управляемую человеком электрическую энергию, питающую металлургические комбинаты и социалистическое земледелие. Это превращение стихийной энергии природы в силу социалистической культуры в то же время есть социалистическая перестройка общественных сил, переработка людей, их физических навыков, их мышления. И эту перестройку природы и людей совершает пролетариат и его ленинская партия. Она — ведущая сила, энергия, направляющая силы природы и общества. Так говорит начальник строительства Балеев замыкающемся в профессионализме инженеру Кряжичу:

«Мы не просто строим электростанцию. Мы возводим мощный опорный пункт для социализма. Поэтому наша работа приобретает значение не только чисто профессиональное, но и общественно-историческое».

Организованный социалистический труд — высшая форма энергии, подчиняющая себе все другие виды энергии, одушевляющая и преобразующая природу. Сами инженеры, техники, машины — только орудия пролетарского труда, и без него они мертвы и косны, как неорганическая природа.

«Труд отступил перед мертвыми гранитами, человек исчез, и машины, и краны, и деррики, и экскаваторы — задохнулись и окаменели... Он,

строитель, организатор созидания, ничтожен и покинут... А вдруг его власть над людьми и над всей системой этого созидания самообман? А вдруг все эти тысячи людей, начиная от начальников работ, от прорабов до каменоломов, подчиняются законам, которые живут помимо него, и сам он, не сознавая этого, является только одной из незаметных единиц, которая рабски, как ничтожная клеточка в организме, обречена выполнять ту волю, которая творится этими всемогущими законами жизни... Его инженеры, его технологи-спецы — только инертная сила: они приходят в движение только в процессах совершающихся работ, как колеса сложного механизма».

И только напор массового труда, только воля рабочих масс несет в себе законы движения, силу строительства. К этой созидательной всемогущей социалистической энергии относится название романа. Об этом говорят эпитафии первой книги: «Сила — определенный вид энергии» (Энгельс, *Диалектика природы*). «Что тут такое? — Человек творится» (Гёте, *Фауст*).

В романе множество индустриальных пейзажей гигантского строительства, преображающего лицо первобытных степей, заполняющего его пустынные кочевнические просторы невиданными железобетонными и машинными конструкциями, шумами и сутолокой массового труда, звуками сирен, паровозов и моторов, ослепительным блеском прожекторов и электрических ламп. Люди также меняют свое лицо, преобразуются. Крестьяне, с первобытными ручными способами труда, с неорганизованностью, с рабскими темпами, машинобоязнь — шаг за шагом втягиваются в гигантское строительство, приучаются индустриальными рабочими к машинам, к ударному труду, перевоспитываются в социалистический пролетариат.

«Вот он — организованный труд, согласованная воля рабочих масс. Их ум и инстинкт не терпят молчания пустоты. Они здесь так же умело, хозяйски четко и упрямо, выполняют свое дело, как и в своих цехах. Придут на их место сырые новые силы из деревень — надо также включить их в систему организованного труда, также воспитать их и перелить в них кровь пролетария», —

думает Мирон.

Инженеры, интеллигенты, больные индивидуализмом и гипертрофией личности, охваченные пафосом строительства, утрачивают свои острые углы, становятся преданными строителями пролетарской индустрии.

«Ну, так вот, вы видите по мне, что я все это показываю вам не по обязанности раба, а в силу этой моей профессиональной гордости. Нам еще

не приходилось строить таких грандиозных сооружений. Мы жили маленькими масштабами и в работе, и в жизни. Мы жили собою и сами по себе, а сейчас живем своей работой как историческим движением. Признаться, это переключение на огромные масштабы и качественно и количественно стоило больших потрясений».

И Кряжич думал усмехаясь:

«Я, кажется, начинаю гордиться собой и нашим бытием... Я, оказывается, ярый патриот диктатуры пролетариата...»

Комсомольцы и партийцы, своим энтузиазмом и дисциплиной ведущие других, получают боевой и производственный закал, поднимаются на неведомые им прежде общественно-исторические и культурно-технические высоты. Борьба со стихиями, с первобытным сопротивлением вод и гранитов переплетается с борьбой против враждебных патриархальных и капиталистических элементов; прорывы стихий сочетаются с прорывами вредительства. Но упорная воля укрощает и побеждает темные силы.

Основные персонажи, являясь только функциями этого героического строительства, однако уже сами сложные, многокачественные, меняющиеся личности. Таков Мирон, с его отношением к стройке, инженерам, Фене, жене, исчезнувшему сыну; таков Кряжич, с его отношением к своим техническим обязанностям, к рабочим, к вредителю Бубликову; таков бригадир Матвей, переключающийся от первобытно-патриархального труда на ударный, пролетарский. Только некоторые фигуры и эпизоды еще имеют обобщенный типизирующий характер: таков дед Микешин, «корявый дуб, который нельзя было пересадить на другую почву, его можно было только срубить и с большим трудом выкорчевать корни»; такова патетическая смерть Байкалова за работой, заражающая бодрой решимостью и энергией товарищей. Стремление к обобщениям сохранилось в некоторых диалогах, имеющих характер афоризмов, готовых теоретических формул. Но огромный драматический пафос победного наступления на стихии природы и общества, чувство истории, устремленной на новые пути вверх, в будущее, пронизывает роман.

Это обобщают и утверждают торжественные заключительные строки романа:

«На строительстве густо роились ослепительные огни, что-то необъятно вздыхало на плотине, и далеко, на том берегу, по-утреннему наперебой кричали паровозики. Далеким органом пели провода на столбах, точно замирал тихий торжественный аккорд какой-то непрослушанной оратории. На подъездных путях, недалеко за скалой перекликались мужские и женские голоса — должно быть стрелочники.

«...на верхний путь направляй... на верхний...

«Да знаю... на новый это... который к карьерам.

«Да, — думал Мирон, смотря в синий утренний сумрак, — да, на новый путь. Жизнь — всегда новый путь...»

Индустриализация и коллективизация сельского хозяйства, превращение мелкособственнических карликовых хозяйств в обширные организованные колхозы, переделка психики единичника с его крестьянским идиотизмом в социалистического, сознательного земледельческого рабочего, проводимые индустриальным пролетариатом и его партией, расширяют и углубляют, создают новую тематику пролетарской литературы. Здесь же идет переработка эмпирической, народнической и полународнической, литературы с ее эмпирическими методами изображения деревни.

Коллективизацию сельского хозяйства, организацию социалистического земледелия, сопровождающуюся коренной ломкой патриархально-натурального быта и труда — дают *Бруски* Панферова. Бытовые картинки не стоят отдельными этнографическими зарисовками, типами и положениями, но, полные движения, переплетаются в монументальное произведение о борьбе и строительстве нового общества в деревне.

Панферов по-новому дает человека. Это не замкнутый, завершённый, однокачественный субъект — это сложная противоречивая система основных элементов социальной психологии мелкого собственника, мелкого производителя и индустриального пролетария, коллективиста-организатора. Эти основные элементы в разных и неуравновешенных и движущихся сочетаниях образуют социальное лицо индивида. Поэтому между действующими лицами нет резких границ; им свойственны общие склонности и побуждения, общие черты поведения. Отдельные характеры — различные узлы тех же сил, что составляют деревню в целом. В различные моменты персонажи его то очень близки между собою, то резко расходятся в зависимости от того, какое звено их социального характера задето ситуацией. Эта неотрывность людей друг от друга и от внешних условий, это слияние субъектов между собой и с объективным миром делает возможной подачу деревни в ее противоречивом и неуклонном движении к коллективизации. Деревня — не затерянный самобытный уголок, противопоставленный городу, но в теснейшей связи с городом перестраивающий свое хозяйство, руководимый и направляемый пролетарским городом.

Герои — вожди этой реконструкции — ближе всего к пролетариату, наиболее активные и передовые силы деревни, но сами еще противоречивы. Степан Огнев, получивший в Красной армии

боевое упорство и дух коллективизма, не справился еще с собственнической, хозяйственнической идеологией — она у него переключается в артельную, общинную собственность и не может включиться в социалистическое государство. У него хватило силы организовать колхоз, объединить бедняков и передовых середняков, преодолеть в жестокой борьбе кулаков, невежество, собственническую жадность, но дальше своего села он пойти не смог. Кругозор остался тесным.

«И Степан незаметно для себя оттолкнулся от государства, чувствуя, осязая, что ему всего дороже Бруски, что здесь, на Брусках, в каждом колышке, в каждой ямочке — он, его»⁸⁷.

Ему не хватает пролетарского понимания труда и организованности. И он должен уступить место Ждаркину, который и начинает с включения Брусков в систему государственного производства.

Ждаркин сочетает в себе вначале боевой закал красноармейца с цепким упорством единоличного хозяйства, затем сюда включается пролетарский коллективизм и фабрично-заводская организованность. И он, бывший позади Огнева, смог пойти дальше и включить Бруски в общий план социалистического наступления. У Панферова нет ни эволюционистического психологизма, ни конструктивистического биологизма. Сдвиги характера революционны, а не эволюционны. Основные силы, перестраивающие хозяйство, перестраивают и людей. Некоторые характеры живут катастрофическими разрывами. Таков Яшка, то включающийся в авангард, преодолевающий кулаческое воспитание, то срывающийся вместе с отцовскими золотыми вниз. Биологические и естественные силы включены в хозяйственные отношения. Пол — могучая стихия, но не самостоятельная; она действует как одна из функций социальной жизни и в пору реконструкции быта становится фактором новых отношений мужчины и женщины и обоих — к детям. Природа также дана в ее стихийной мощи, безраздельно властвующая над пахарем-одиночкой, но обуздываемая и направляемая организованным коллективным трудом, что, в свою очередь, является победой коллективизации над единоличниками (засуха, град, являющиеся эпизодами-этапами борьбы вокруг Брусков).

Несмотря на то, что действие разворачивается в избе, в семье, на сходе, в поле, роман преодолевает бытовизм и бытоотображательство, показ сценок ради них самих. Все сцены — звенья системы, участки, на которых отдается напряжение социалистического наступления, участки, немислимые вне связи со всем фронтом. Отсюда широкий социологический горизонт романа.

Следующий шаг к социалистическому реализму делает Шолохов. Еще в *Тихом Доне*, где по-натуралистически биофизиологические стимулы играют огромную роль в поступках и отношениях людей, Шолохов показывает, как местный, веками налаженный патриархально-казацкий уклад круто взламывается империалистической войной, втягивается в решающие исторические события, как стихийная социальная рознь перерастает в классово-осознанную борьбу, а с Октября — в гражданскую войну и пролетарскую революцию.

В *Поднятой целине* Шолохов показывает колхозное строительство как развернутое социалистическое наступление в деревне. Направляющей и руководящей силой здесь является пролетариат, его партия и вождь. Местные конкретные события в Гремячем Логе получают надэмпирическую значимость, становятся историческими эпизодами трудного и великого общественного переворота, страницами новой истории, творимой пролетариатом.

«На север от Гремячего Лога, далеко-далеко за увалами сумеречных степных гребней, за логами и балками, за сплошьями лесов — столица Советского Союза. Над нею половодье электрических огней... А за ленинским мавзолеем, за кремлевской стеной, на вышнем холодном ветру, в озаренном небе трепещет и свивается полотнище красного флага... Коловертью кружит вышний ветер, поворачивает на минуту тяжело обвисающий флаг, и он снова взвивается, устремляясь то на запад, то на восток, пылает багровым полымем восстаний, зовет на борьбу... В Гремячем же Логу ночью стынет глухая тишина. Искрятся пустынные окрестные бугры, осыпанные лебяжьим пухом молодого снега... И только на зорьке, когда с севера, из-под тучи, овеяв снег холодными крылами, прилетит московский ветер, зазвучат в Гремячем Логу утренние голоса жизни» (глава XIX)⁸⁸.

«Могучий древний дух земли», стихийные силы деревни обуздываются и превращаются в силы социалистического строительства. За разноголосицей и сумятицей эмпирических дел и дней реальной деревни показана планомерная несгибаемая, бодрствующая воля пролетарской диктатуры.

Вместе с тем ни одно лицо, ни один акт деревенской жизни не являются монолитными, законченными. Все охвачены противоречивыми стремлениями, поворачиваются то одной, то другой стороной, чтобы утрястись, уложиться во всеувлекающем потоке или вырваться из него, затормозить его. Деревня и крестьяне давно уже оторваны от патриархального быта, над ними прошла и империалистическая, и гражданская войны; все они имеют революционный и контрреволюционный опыт. Для некоторых это

было переходом к тому только, чтобы стать независимыми хозяевами; других — война и революция навсегда оторвала от мелкого собственности, узких хозяйских инстинктов; они живут и дышат мировой революцией, забывая часто о своей реальной земле и деревне (Нагульнов). При всей условности границ, демаркационных линий между отдельными индивидами и прослойками, коренная классовая противоположность выкорчевываемого капитализма и наступающего социализма вычерчивается с первых же страниц, является основой произведения. Уже не механическое столкновение лиц, а сложное сплетение и движение социальных сил образует сюжет. Одно и то же постановление ЦК о сплошной коллективизации и ликвидации кулачества как класса, приводит в деревню белогвардейца Половцева и рабочего-путиловца Давыдова. Первый пытается мобилизовать все обреченные кулацкие силы и организовать контрреволюционное восстание, второй — организует бедняцко-средняцкие силы на коллективизацию сельского хозяйства. Вокруг них группируются силы деревни и разгорается борьба и ликвидация кулачества. Но и эти наиболее последовательные и выдержанные представители двух лагерей не являются готовыми схемами, стоячими масками белогвардейской подлости и большевистского героизма. Давыдов при правильной установке и хорошем классовом чутье нередко ошибается, колеблется, ощупью решает практические задачи. Наблюдения и впечатления не сразу складываются в ясные, осознанные до конца планы. Психофизиологические ощущения и импульсы окрашивают его мысли неожиданными эмоциями, отклоняют их от правильного пути, делают пристрастным, позволяют видеть одну сторону, не замечать других (отношение к Нагульнову, Островному, к Лушке).

Это наличие психофизиологических элементов в сознании, вторжение чувственных ощущений данной физиологической конституции, состояния здоровья в общественно-классовый способ мышления является у Шолохова одним из средств конкретного показа человека, его реальной связи со средой. Но ведущим является классовое сознание, биофизиологическое проявляется только через него и дает только окраску, повороты внимания и мысли. Таким образом преодолевается не только натурализм, но и рационалистическая отграниченность индивида от природы и общественной жизни.

Белоатаман Половцев показан не только злобствующим бандитом в речах и поступках, но и вторичных и противоречащих психофизиологических качествах (ест, как приморенный бык на лежке, любит кошек, способен на слезы; при убийстве Хопровой, при виде оголенного тела женщины с трудом подавляет половой позыв).

Эта сложность и многокачественность индивидуального характера делают каждое лицо более или менее способным на ту или иную роль, восприимчивым на те или иные воздействия и могут ввести в заблуждение тех, кто учитывает только одно качество. Так, кулак Яков Лукич становится одновременно правой рукой Половцева и Давыдова. Вредительские действия, стимулируемые Половцевым, сочетаются, вопреки собственной воле хозяйственника Островнова, с полезными мероприятиями по колхозу, стимулируемыми Давыдовым. Кулак двоится между вредительством и хозяйствованием.

Вместе с противоречивостью, мятущейся неустойчивостью отдельных характеров и группировок, эпизоды борьбы имеют напряженно драматический характер. Показывая ломку бытового, повседневного наступающими социалистическими отношениями, Шолохов сочетает трагическое с комическим, подчеркивает в жестоких бытовых эпизодах забавные мелочные сценки, сопоставляя их крохотные масштабы и логику с великим историческим переворотом деревни. Такова в эпизоде раскулачивания сцена с гусыней; в эпизоде с убоем скота — желудочные расстройства (в особенности деда Шукаря).

Решающим моментом борьбы двух лагерей является статья Сталина *Головокружение от успехов*, которая выравнивает перегибы, укрепляет генеральную линию партии, дезорганизует врагов, наносит им более решительный удар, чем все частные административные мероприятия местной власти (бегство Половцева, очистка колхозных рядов и т. д.).

Так, деревня не только дана как единое противоречивое целое, где ведущим является социалистическая мысль, перестраивающая хозяйство и сознание крестьян, но деревня со всей ее борьбой, страданиями и победами выступает как часть борьбы и побед пролетариата под руководством бдительного вождя, тов. Сталина.

Крестьянская литература переросла в индустриально-пролетарскую. Даже отдельные рабкоровские и селькоровские очерки о колхозах не являются уже замкнутыми зарисовками, имеющими местный характер, но элементами всей системы социалистического хозяйства, участками фронта пролетарского наступления. Темы земледельческого производства становятся в ряд с темами фабрично-заводской промышленности.

Маяковский. Сельвинский

Другую линию пролетарской литературы, идущую от футуризма, конструктивизма, перерабатывающую его прогрессивные технологические и функционалистические элементы и отмечающую

его империалистические, идеалистические элементы, дает Маяковский. Его произведения — громкая ораторская декламация на социально-политические темы. Отсюда возрождение внекнижных жанров, прежде всего сатирических. Это гимны и оды (здоровью, ученому, критику, обеду). Дальше это злободневные, общественные сатиры и фельетоны. Речи — обращения, где «я» и «ты» и глаголы первого и второго лица поддерживают развязную, фамильярную речь. Это буффонады, плакатные лозунги, уничтожающие различие между поэзией и прозой, литературой и нелитературой. Борьбу с книжностью, с рационализмом он ведет не ради кафешантана, ради эстрады, кабаре, а ради митинговых трибун, ради ораторских выступлений перед массами. Абстрактный интеллектуализм он заменяет злободневной политической тематикой и привлекает сатиру, агитку, памфлет как стихотворные жанры. И рядом с ними — он восстанавливает поэму, охватывающую широкие социальные, исторические темы, противостоящую бытовым романам. Фоноопыты, заумь становятся подчиненными средствами этой митинговой поэзии. Только в первых стихах у него имеются частые фоноконструкции с рассечением и переворачиванием слов, сочетанием их в различных планах, сечениях: у-лица — лица-у, догов — годов, резче — через. Набегающие друг на друга, пересекающие друг друга фонемы, разрывающие цельность и замкнутость слов, дающие заумные сочетания, становятся у Маяковского не только средством передачи динамики действия, но идейного, революционного пафоса:

Мимо:
баров и бань,
бей, барабан.
Барабан, барабань.
Были рабы,
Нет раба.
Баар бей,
Баарбань
Баарбан.

(150 000 000)

Жизнь мирового города, неотрывно слитая с жизнью всего земного шара, с массой людей, машинная энергия и движение тел — темы его поэзии. Рядом с одушевленными вещами — физиологический человек из мяса и костей. «Жиры, мускулы — молитв верней», и основные инстинкты этого человека.

«А я — весь из мяса, человек весь, — тело твое просто прошу... Мария, дай».

Индустриализм и биологизм сочетаются в напряженный пафос органической и механистической энергии. «Я» как коллективный биологический организм масс и земной шар как производственное тело — темы лучших произведений Маяковского. Это пьесы, требующие исполнения, слухового воздействия на аудиторию; в чтении про себя они обрывочны и бледны, как сценические пьесы в книге. В таком стихотворении исполнитель выделяет ритмико-интонационные единицы в отдельный строчный ряд, и эти ряды, чаще короткие и обрывочные, односложные, как выкрики, несущие резкое интонационное ударение моторной, а не мелодической ритмики. Ритм и моторно-произносительные элементы речи в такой мере выдвинуты вперед, что несут огромную долю смысловой выразительности.

Ритм, отекающий строчкой, бесконечно многообразен — от ровного сказа до стремительных, яростных выкриков, от насмешливой буффонады — до трагических возгласов. Произносительный ритм вычерчивает эмоции — не оттенки чувства, а коренные эмоции — в их резком нарастании и срывах. Готовые размеры он принимает как фактурные средства («Я даже ямбами присюсюкнул»; ритм частушек в *150 000 000*).

Тембры слов усиливают моторно-произносительный характер стихов Маяковского. Он избегает мелодически сливающихся звуков, сонорных, носовых, мягких *л, м, н*, но любит гортанные, взрывные, шипящие, обрывистые, как стаккато.

Слово понимается не словарно, механистически, с определенным, неизменным содержанием, но функционально, в зависимости от системы, в котором оно действует, а эта система у него — живое ораторское публицистическое действие, со всем его многообразием, а не чисто речевой ряд. Он как бы актер ярмарочного театра, играющий свои словесные пьесы. Отсюда неравномерная ценность слов, их независимость от логического словарного смысла, выпячивание вперед незначительных частиц, оттеснение в подчиненное, незначительное положение высоких слов. Отсюда роль ударений, выкриков, пауз, скороговорок. Резкие ударения выдвигают одно слово крупным планом (графически — в отдельную строку) и оттесняют длинную фразу в общий план (графически — длинная строка, лишенная определенных ударений). Ударения на союзах, наречиях, на внелогических частях речи разрушают логический строй фразы и монотонное чтение, заменяя его ударными узловыми интонациями, опирающимися на жест и мимику. Ударения поддерживают рассечение слов, переключения их в новые фразы, переходы от одной системы речи к другой. Но ударения же опираются на жестикуляцию и на эмоции, связанные с живым действием и исполнением. Отсюда син-

тетичность и театральность стихов Маяковского, их связь с практикой эстрадных диалогов с их внезапными интонациями и поворотами темы. Маяковский идет от комического жанра футуризма, от «низких» шутовских форм, но наполняет их, как балаганный театр, политическими выпадами. Недоговоренность, заумь устной речи, огромная роль вставок, восклицаний, срывающих длинные смысловые фразы крепкой интонацией, перестановка слов с изменениями их смыслового значения — все это занимает у Маяковского большое место.

Мария — не хочешь?

Не хочешь?

Ха,

Значит, опять

Темно, понуро

Сердце возьму?

Или:

Солнце съжится аж...

А если у которого нету рук,

Пришел чтобы и бился лбом бы.

Однообразная фактура книжной литературы заменяется смешанной фактурой устной речи, словесного жеста, слова-смысла, слова-звука и звукоподражаний. Он вводит ноты как часть звукового материала литературного произведения: танго, похоронные песни в *Войне и мире*. Все устные слова равноценны, нет низких и высоких, вульгарных и приличных, но избегаются чисто книжные слова. Опираясь на дополнительные пояснения жеста и мимики, словесно-смысловый материал, полный пафоса и сарказма, бросается резкими мазками, упрощенными схематическими контурами, часто речь приобретает характер карикатуры и гротеска. Мир для него не объект спокойно наблюдаемый: он выхватывает вещи, и вещи стремятся к нему; он оперирует крупными планами, быстро сменяющимися друг друга. Каждый образ динамичен, кричит во весь голос, захватывает все поле зрения. Отсюда логически немотивированные скачки и разрывы тем. Весь его метод противоположен бытоотражательному реализму. Он не вводит читателя постепенно, не подготавливает его описанием места и времени, предварительной ситуации, но он сразу ставит в центр, в гущу действия, как бы захватывает читателя врасплох, а в действительности не отделяет его от себя, от хода своего сознания. И любой момент действия и мысли может быть центром и зачином. Отсю-

да обращение с темами как со словами и фразами, их рассеивание, переорачивание, скачки и разрывы.

Так построена *Война и мир*, с ее решительным антимилитаризмом, в противовес другим футуристам (Хлебникову, Крученых). В прологе он рассказывает о вое и визге шовинизма, об озверелости империализма, о своей человеческой любви и страдании и антимилитаристическом протесте, хотя бы под угрозой обвинения в трусости. Но все это дано не в последовательности, и только тот поймет пролог, кто все это знает, кто будет его воспринимать на фоне событий 15-го года. Эти события и настроения имеются в прологе, но в таких разрывах и неожиданных переходах, которые предполагают читателя, знакомого со всеми обстоятельствами, понимающего поэтому с полуслова. И автор не рассказывает: он говорит с пафосом, с болью, с протестом. Тема не разворачивается, а словно замкнута в себе, и он свободно располагает отдельные ее части. Он начинает с обращения к мертвым:

«Хорошо вам, мертвые сраму не имут».

Затем к себе:

«А мне сквозь строй, сквозь грохот...»

Затем к слушателям:

«Что им печали ваши...»

И далее, чьи-то обвинения:

«— Боишься?»

И возмущенный ответ:

«— Ложь!»

И пафос утверждения человеческого голоса среди воя и визга, и сарказм презрения:

«— Туза нацеплю на лбу».

Каждый поворот темы имеет свой интонационный план и свое особое положение декламирующего автора — это не развитие темы, а переключение ее в различные планы.

Такова и первая часть *Войны и мира*: вместо последовательного описания приморского курорта, кафешантана, танца живота и по-

хотливой публики он сразу начинает со середины — о музыке танго, которое дает в самом звучании: «...затем на эстраду вывалил живот и начал: двоился в глазах, рос как в тысячах луп... Вдруг остановил мелькающий пуп». Место, время и условия действия — с чего реалист начал бы описание — море, вечер, курорт, театр, публика, эстрада, танцовщица — весь этот причинно-следственный, пространственно-временной ряд опущен, и только в конце, в метафоре, упоминание о серпантине и море. И сам он, всегда присутствующий в поэме, оратор, повествователь, то с пафосом, то с сарказмом беспрерывно вмешивается в действие и обращается то к зрителю, то к персонажам и даже вещам, меняя интонацию и жест. Его эмоции перемешиваются с эмоциями людей, эмоции людей — с эмоциями вещей: он дает функциональные метафоры-сравнения по линии действия, по внутренним функциям вещей. Внутренне движение и беспредметные эмоции даются в динамических схемах, наглядно, и характер движений часто утрируется и втягивает в себя все окружающие предметы.

Что было? Лысины слились в одну луну.
Смаслились глазки, щелясь.
Даже пляж,
Расхлестав соленую слюну,
Ослабил утыканную домами челюсть.

(Похотливые эмоции кафешантанной публики. Здесь же конструктивистический политематизм — одновременная характеристика пляжа и публики.)

И дальше разлагающиеся, отравленные капиталистические города, убившие тишину деревень и природы; страны Европы, задыхающиеся в своих границах, кошмары войны — взрывов, ран, крови, смерти и переход от ужасов и гибели к оптимистическим вещаниям возрождения мира, радостного единения народов. Сарказм и пафос строятся на основных эмоциях ненависти, ужаса и радости. Революционное отрицание империализма и утверждение единства народов имеет общий и анархический характер. Поэма получает эсхатологический характер гибели и возрождения. Человечество опомнится — и земля из язв окопов, из ям могил возродится к новой, сияющей жизни. Ненависть и ужасы не переключаются в ярость борьбы, в сознание необходимости революции, но сменяются оптимистической верой в будущее.

С Октября Маяковский становится в ряды пролетарских писателей и стремится перевооружиться для политической борьбы. Для него поэзия — орудие социалистической революции, направленное против сил и традиций старого мира.

с каждой складки
снова
живой
 взывает Ленин:
Пролетарии,
стройтесь
в последней схватке.

То, что было стихийным стремлением к внекнижным жанрам, здесь получает оправдание и смысл во всемирно-исторической широте темы о вожде победившего социализма.

Поэт эстрады, митингов, публичных выступлений, как футурист, стремившийся к публичному искусству, с победой пролетариата смог, преодолев анархизм богемы, технологический идеализм, дать произведения для пролетарских масс на тему борьбы и строительства социализма. Его пародии, сатиры, его агитки делают его трибуном пролетарской революции. Путь его — от балаганного действия, площадных буффонад и лубка к социалистическому реализму. Авторская активность, сливавшая субъект с объектом, но ставившая в центре «Я» как центральный узел, переходит на активность масс, на связи и опосредствования объективного действия, где автор — рядовой элемент целого. Раскрытие мира в отношении себя сменяется объективным раскрытием в отношении массы, ее монументальных исторических актов. Сарказм и пафос дополняются высокотрагической патетикой (*Ленин, Похороны*). Но здесь, в переходе к диалектическому реализму, требующему диалектического понимания мира, встали трудности, с которыми Маяковский справиться не успел.

Маяковский шел от комического жанра футуризма, пародии, буффонады, которые из средства издевки над ограниченностью, эмпиризмом и буржуазностью вообще он превратил в средство нападения на врагов пролетарской революции и социалистического наступления. Здесь Маяковский пришел к конкретным темам текущих политических задач, к злободневной агитке и фельетону. Сельвинский идет от высоких лирических и драматических жанров; он ищет то общее и закономерное, что поднимает конкретную революционную тему над злободневным, дает ей историческую значительность и устойчивость. Именно поэтому он отказывается быть барабанщиком «квадратных агиток и круглых сатир», отказывается, «рекламируя резолюции», «на левой ноге служить революции» (*Пушторг*).

Высокое и общее он находит в анархических, физических и биологических стихиях природы и общества и организующей их

социалистической мысли. В передаче биологических инстинктов, звериных влечений, физиологических ощущений он идет от натурализма, но над биологизмом господствует организующий, планирующий интеллект, укрощающий, направляющий силы жизни по своему разумному руслу, подчиняющий романтику беспорядочных порывов твердой сознательной цели.

Организуя стихию жизни, направляя ее жизненный поток, интеллект в то же время враждебен всякой косности, формализму, бюрократизму. Он слит с потоком мира, и смысл его не в создании схем и норм, а в создании русла стихиям.

Эта теория лежит в основе тематики и мастерства Сельвинского и названа им и его группой конструктивизмом. Подобно тому как инженерия организует материю и энергию, как революция организует общественные силы, так литературный конструктивизм должен организовать слова. Речевой материал в его ритмических, тонических и семантических элементах, неорганизованно и стихийно действующих в литературе, должен быть подчинен строгим закономерным конструктивным принципам.

«Конструктивизм есть упорядоченные в систему мысли и общественные умонастроения, которые подчеркнуто отражают организационный натиск рабочего класса, вынужденного в крестьянской стране, после завоевания власти, строить хозяйство и закладывать фундамент новой социалистической культуры. Конструктивизм, перенесенный в область искусства, формально превращается в систему максимальной эксплуатации темы или в систему взаимного функционального оправдания всех слагающих художественных элементов. Т. е. в целом, конструктивизм есть мотивированное искусство» (*Госплан литературы. Декларация литературного центра конструктивистов*, стр. 10)⁸⁹.

Утверждая социалистическое строительство своей темой и участие в нем своей задачей, они, однако, допускают искусство, мотивированное внутри себя, организованное помимо определенного общественного сознания, исключительно по своим внутренним литературным законам; они упускают из вида, что литература есть мышление, а пролетарская литература есть диалектико-материалистическое мышление в литературе. Но в этом сочетании буржуазного функционализма и пролетарской революционности, чем далее, тем более, становился для Сельвинского доминантой социалистический реализм, дающий революционизирующее изображение действительности, где технические средства, новообразования диктует революционная тематика.

Борясь против эмпирического словарного понимания слова и импрессионистического, релятивистического его понимания,

Сельвинский утверждает, что слово существует всегда как функция системы, как функциональный элемент определенного словесного ряда и включения его в новую систему, нагружает его и самое систему новыми смысловыми функциями. Слово может нести несколько смыслов, может быть семантическим пучком темы, а не частным признаком одного предмета или действия. Этот полисемантизм вытекает из функционалистического понимания темы как целостной замкнутой системы, а не механического последовательного ряда. Слово поэтому должно отбираться из соответствия теме в целом, а не только смежным словам фразы. Таким образом частные, случайные определения, дополнения, эпитеты, метафоры сгущаются, нагружаются смыслом, становятся закономерными функциями темы в целом. Эпитет, синтаксически прикрепленный к определяемому слову, не является только его признаком, а относится к основной теме произведения. «Зеленое беременное море метало с шумом белую икру» — дает характеристику моря и его фауны. Море мечет волны и рыбы — икру, и оба слиты в единой теме. Или в том же *Бриге богородицы морей* для тонущих матросов «месяц был как плавающий пузырь».

У рыси, попадающей в капкан, загнивает рана:

А между пихт чернел гангренозный запад
И каждый палец разбухал на пуд.

(Рысь)

Одновременно характеризованы рана и закат, и оба синтезированы в единую семантическую систему.

Локальный принцип означает не только ограничение эпитетов, метафор единым смысловым рядом, но и построение замкнутой системы функционально связанных смыслов.

Таков пейзаж многоколокольной Москвы в закатный час:

Цветные дымы в пятый час.
Из дыма, сурика и загара,
Каплями колоколов сочась,
Возникла сусальная церковь заката;
Но декоративная кутерьма
Гаснет в лики Николы, Корнея,
Все голубее, серее, чернее
В ладанный оседаая дурман.

(Пушторг)

То же относится к ритмическому и звуковому строю словесной темы. Включенные в ритм определенного действия, слова получают смысл этого действия; тема не нуждается в дополнительном

описании условий звучания слова, а включает эти условия в себя. Таковы: *Цыганский вальс на гитаре*, *Цыганская рапсодия*, где вместо абстрактного самодовлеющего словесного ритма книжного романа дается пересечение, смещение слов звучаниями гитары, пляской, даются их замедления и ускорения, повышения и понижения; слова рассекаются, получают внелогические, чисто ритмические слоги, гласные, вопросительные и восклицательные интонации, служащие исключительно тонико-ритмическим целям. Для этих же целей вводится придыхательное, удваиваются, меняются гласные.

Введение функциональной семантики, местных наречий, жаргона, ритмики живого словесного действия дает возможность конструктивистической организации темы, возможность подчинения иррациональных, внелогических элементов слова организуемому плану, целесообразной смысловой доминанте.

Если Маяковский сам является актером, действующим лицом своих произведений и масштабы и планы вещей строит относительно себя, то Сельвинский в самой теме находит ее центр, строит побочные темы относительно магистральной темы; масштабы и планы внешнего мира определяются изнутри системы, каждая подчиненная тема (конструэма) имеет свои аспекты и отношения явлений, но все они подчинены основной, ведущей магистральной теме. Но от этих тембро-ритмических конструкций Сельвинский, толкаемый революцией, переходит к социально-историческим темам нашей действительности:

Да, отошли мои времена
Цыганских рапсодий и разных троек:
Черное человечье горе
Во весь горизонт качает меня,
Жужжит и воев в чудовищных роях
Эпилептических фантасмагорий,
И я, испытавший судьбу раба,
Тобой выдуваю тревогу, Труба.
(Пушторг)

Эта труба поэм звучит еще романтикой стихийной биологической силы и абстрактного интеллекта, но с ней Сельвинский перешел на почву пролетарской революции. Такова эпопея *Уляевщина*, в которой ведущей темой является борьба организующего начала пролетарской революции с анархической стихией, победа над ней и торжество конструктивизма.

Разные социальные силы — буржуазия, рабочие, крестьяне, интеллигенты, дворяне — даются в различных локальных словесных планах, в различном ритмическом движении.

Так, покинутая, тоскующая в пустой усадьбе дворянка Тата
вписана в классический лирический пейзаж:

Лиловые тучи. Серое поле.
Умиротворенность и великолепие.
Пегие березки в золотой боли,
Задумчивая кляча с галкой на репице.

(Глава 5)

Казачьи думы походной песней, в которой текст пересечен ритмом напева:

Ехали казаки, да ехали казаки,
Да ехали казака?ки, чубы па губам.
Ехали казаки ды на башке па? пахи
Ды на б'шке папахи через Дон да Кубань.

(Глава 3)

Восстание рабочих дается «Интернационалом», взрывами битв, трубными призывами, барабанным боем.

Это был — труба, барабан.
Их последний — да, раба.
И реши — жих, жаж
Тельный бой — нив и шахт.
С интер — пулеметы — нацио —
Дзум-пых — аналом.
Воспря — труба — нет, род — барабан
Людской — дун, вив.

(Глава 1)

Там, где вскрываются причины образования анархических банд, изложение имеет научно-экономический характер, поэма включает публицистику и прозу.

Буранск — город сытный. Хлебный вывоз
3.000.000 пудов в год...

(Глава 4)

Это разнообразие словесных смысловых планов соответствует многослойности общественных групп, втянутых в революцию.

Рядом с историей различных течений анархизма и их укрощения, рядом с массовыми сценами походов, битв, разгула банд идет новелла: любовь к Тате атамана Улялаева и коммуниста Гая. Био-

логические и лирические сцены новеллы вклиниваются в эпизоды народного движения, историю попыток эсеровской и белогвардейской интеллигенции пристроиться к этому движению.

Отдельные портреты, выступающие на фоне массы, даны как развертывающиеся изнутри ритмико-динамические контуры; перечень черт поведения и мышления охвачен внутренним жизненным ритмом персонажей, свойственным им темпом и манерой движения.

Сашка Лошадиных — матрос с броненосца,
Сиски в сетке, маузер, клеш
Прет энергию псковская оспа —
Даешь!
Сугробовский молотобой Четыха Артемий
Сурьезный (*пауза*), ясного ума
Мокрым утиральником обматывая темя,
В затмении чувствий был от бумаг.

Таким же образом внешний мир дается через сознание персонажей, их глазами, которые воспалены эмоциями и инстинктами. Отсюда кажущаяся смещенность планов, иррациональность как будто описательных объективных тем. Например, эпизод в кабинете капиталиста Морозова, взволнованного телеграммой о революции и спешно ночью укладывающегося: тут и пустыня коврового тигра и чемодан из крокодиловой кожи, превращающийся в крокодила из чемодановых кож. Но эти замкнутые темы-конструкции охватывает, подчиняет и организует революционная воля, наносящая поражение за поражением различным видам анархии, заставляющая самих крестьян убить своего анархического атамана, грозящего порядку их жизни. Теоретика анархизма Штейна поражает поэт-конструктивист; социально-политическая и теоретико-литературная идеи сливаются. Но анархические идеи, общественные идеи и литературные, романтические далеко не везде подчинены организующей пролетарской революционной мысли. Биологизм и эмоционализм еще остаются неукротенными, враждебными и внешними для диалектико-материалистического мышления стихиями. Даже там, где Сельвинский борется против формализма и бюрократизма мещанина и карьериста Кроля (*Пушторг*), выступают лучшими темами первобытная звериная борьба и страдания (*Пролог*). И весь *Пушторг*, дающий настроения и повороты партийной и беспартийной интеллигенции в восстановительный период, является апологией природной одаренности, силы в сочетании с теоретическим специальным знанием своей отрасли деятельности, апологией биосоциальной теории гения.

Но именно это органическое чувство животной стихии жизни, ее могучих биокосмических проявлений, сочетаясь с диалектико-материалистическим пониманием историко-социальных связей и движений, и позволяет Сельвинскому преодолеть конструктивизм и вращаться в социалистический реализм.

Живопись

Пролетарская живопись в своем движении к диалектико-материалистическому мышлению и видению синтезирует высшие достижения материалистических и идеалистических стилей — реализма-натурализма и романтизма-конструктивизма и строит социалистический реализм. Это не значит, что каждый художник берет элементы всех этих стилей для их соединения и реконструкции; наоборот, каждый художник исходит по преимуществу из одного направления; но все пролетарские художники вместе, объединенные диалектическим мышлением, образуют этот революционный синтез и новый стиль. Овладевая социалистической тематикой, каждый художник (или группа художников) исходит из речевых средств определенного исторического ряда и перерабатывает его для нового мышления.

Уже под диктатурой буржуазии пролетариат, создавая свое искусство, берет эти две линии, превращая их в орудие своей борьбы. Буржуазно-демократические художники, переходя на сторону пролетариата, приносят свой живописный язык на службу революции и более или менее последовательно подчиняют его новому мышлению.

История советского пролетарского искусства была в основном историей преодоления наследия — эмпирического реализма и конструктивизма. Но здесь, направляемый художественной политикой партии, процесс был сознательный. Академизм и «Мир искусства» с их эстетизмом и мистикой распались в Октябре; их попытки зацепиться в студиях и независимых группировках были движениями агонии и смерти. Конструктивизм (Леф, левый фронт) и реализм (АХРР — Ассоциация художников революционной России) оказались стойкими и общественно-активными и пытались, опираясь на свои прогрессивные элементы, обосновать себя как целиком революционные течения. Но мнимое господство и широкое распространение каждого из этих течений было для пролетариата тактическим ходом, маневренным привлечением одного для разгрома другого: такова была роль кубофутуризма в период военного коммунизма, как разрушителя импрессионизма и узкого бытоотражательного реализма; такова была роль реализма в восстановительный период, как разрушителя аб-

страктного технологизма-формализма и носителя сюжетности и изобразительной тематики. Преодоление этих течений, подчинение их задачам диктатуры пролетариата выразилось не только в привлечении их живых представителей для строительства художественной культуры и в попытках уложить их в определенное идеологическое русло, но и в усвоении и включении целого ряда элементов этой живописи в становящийся новый стиль.

Для линии реализма-натурализма, последовательно преодолевшей эмпиризм и бытоотображательство, поднимавшейся до широких обобщенных тем, показателен путь Ассоциации художников революции (АХР). В противоположность конструктивистам, с их производственностью и технологизмом, АХР выдвигает изобразительность, фиксацию портретов, сцен и эпизодов борьбы и строительства пролетариата. Таким же образом, как передвижники закрепили на своих холстах бытовые и исторические типы и сцены буржуазной революции, показали крестьян, ремесленников, интеллигенцию, их борьбу и страдания под гнетом помещиков и этим содействовали революционной борьбе, так АХР стал на путь показа типов и эпизодов пролетарской революции — ее героев, вождей, битв, побед и утрат. Обратившись через импрессионизм и академизм, назад к реализму передвижников, АХР шаг за шагом преодолевает эмпирическую узость, фиксацию мертвых, разобщенных фигур и фактов. Человек и его дела — основа сюжета, а человек СССР — это борец революции, вождь, ударник Октября, герой его участков. Портреты этих героев, ставших концентрированными носителями исторического наступления пролетариата, заставляли художника давать в эмпирических, единичных обликах значительность и силу самих исторических событий, давать выражение и движение того героизма, воли, напряженной решимости, которой жили события.

Историческая революционная семантика лиц вождей толкала художников на преодоление объективизма, на разрушение узких рамок эмпиризма и статики формально-логических категорий. Лицо ударника именно тем и характерно, что разрушает бытовую буржуазно-ремесленную ограниченность жестов и мимики и включается в общественно-историческое действие.

Художник в сложной системе движений тела, мимике лица, осанке фигуры, в связи с производственной обстановкой должен искать эти новые, революционно-исторические черты и выражения, но этим самым он преодолевает эмпиризм и ищет революционную семантику, заложенную в данном физическом облике.

Движение от эмпирического портрета к историческому и дифференцировало ахровцев, отмежевало прогрессивных художников от реакционных, для которых эмпиризм был орудием умаления,

приношения революции, превращения ее исторического значения в узкобытовое, случайное. Таким же образом от нейтральных, бытовых сцен ахровцы стремятся к революционному сюжету, к действию, в котором разворачиваются ведущие социальные силы; это — битвы Красной армии, героика гражданской войны, исторические моменты восстановления и строительства. Именно к исторической сюжетике, к историческому пониманию фактов общественной жизни, пониманию частного эпизода как звена социалистической революции толкала революционная тематика. Сюжет как узловое действие одного из фронтов революции, как ударный эпизод героической борьбы восставшего и победившего пролетариата, и стал целью этих художников. Это историческое понимание сюжета и преодолело бытовизм-объективизм, толкало на диалектическое понимание самого живописного языка.

Ахровцы старались отбирать не только из непрерывного ряда множества событий наиболее значительные, ставшие этапами, поворотными историческими вехами, носившие в своем единичном бытии обобщения целого пути, но в самой трактовке действия они стремились подчеркнуть ведущие фигуры и движения. Объективистический показ отгеснялся драматическим и синтетическим. Отсюда лозунги героического и монументального реализма. Фигуры являются портретами, подчиненными историко-драматическому действию. Их позы, жесты, мимика соответствуют ситуации действия, их индивидуальная сущность проявлена в историческом эпизоде. Действие в целом — показ условий и места актов, ставших историческими. Это противоречие исторического и эмпирического, где ведущим является историческое, и есть основа пути АХРа.

«Раз только выявлен этот действенный процесс жизни, история перестает быть коллекцией мертвых фактов, как это мы видим даже у все еще абстрактных (ограниченных) эмпириков, или же воображаемой деятельностью воображаемых субъектов — как у идеалистов» (*Немецкая идеология*. Архив Маркса и Энгельса, т. 1., стр. 216).

Эмпирическое, становясь частным элементом исторического — а вслед за ним диалектико-материалистического — мышления, толкало художников АХРа на темы истории рабочего движения, революционной борьбы пролетариата под гнетом помещиков и капиталистов, истории стачек, митингов, баррикадных боев, истории Коммуны. От этнографических зарисовок нацменов, их типов быта художники поднимаются к историческим темам коллективизации, классовой борьбы в деревне бедняков и кулаков, к темам восстановления и реконструкции хозяйства, показа заводов, фабрик, индустриального производства, к темам,

в которых натуралисты уже преодолели эмпиризм. Художники революции должны были преодолеть и натурализм и дать индустрию социалистическую, показать производство как историю социалистического наступления. Фигуры рабочих должны были стать фигурами ударников, т. е. звеновыми ведущими образами социалистического труда; должны были выступить и стать ведущими социальные, социалистические стороны производства, а не механические, энергетические; производство, как военный фронт, должно было быть дано в социалистическом наступлении, драматически-диалектически, а не позитивистически, не как технико-индустриальный пейзаж.

Переработка эмпирического живописного языка шла за перестройкой мышления, требовавшего, чтобы в единичном давалось общее и общее — через единичное. В портретах ударников, осмыслив реальное лицо сознанием эмоций, волей социалистического труда, ахровцы приблизились к решению этой задачи путем романтического обобщения, синтетической трактовки индивидуального лица. Таким же путем обобщения и синтеза ахровцы стремились преодолеть эмпиризм места и времени в исторических сюжетах, отбросить частное и случайное в оптической перспективе и освещении, создать монументальное произведение, связав рыхлую композицию эмпириков драматическим единством.

Противоречие между монументальным и эмпирическим вело и к преодолению станковизма как независимого объективистического куска видимости.

Поверхностью, на которой фиксировались портреты и сюжеты в пролетарской художественной культуре, был не только кусок холста в раме, назначенного, главным образом, для музеев, но и стены общественных зданий, рабочих, красноармейских клубов и домов культуры. Монументализм исторических тем, уже противоречивший ограниченности станковой картины, в архитектуре вступил в связь с планами стен, с ритмом членения частей здания. От эмпирической станковой картины АХР поднялся до монументальных фресок.

Такова фреска в клубе «Пролетарий» в Москве. Здесь художники дали в последовательном ряде синтетических эпизодов мировую социалистическую революцию и строительство социализма в одной стране. В центре — единение рабочих всех стран под знаменем Коммунистической партии победившего пролетариата СССР. Это как бы митинг народов, боевой призыв Советов к интернациональной солидарности. Направо — социалистическое строительство — тяжелая металлургия на переднем плане и электроэнергия гидростанции — на заднем. Дальше — группы рабочих, с энтузиазмом подписывающихся на заем индустриализации.

Надпись на знамени раскрывает смысл этих возбужденных и радостных лиц.

«Впервые после столетий труда на чужих, подневольной работы на эксплуататоров является возможность работы на себя, притом работы, опирающейся на все завоевания новейшей техники и культуры» (Л е н и н).

Еще правее — коллективизация, тракторные колонны, элеваторы, колхозные постройки. Налево от центрального эпизода — капиталистический мир; справа — борьба рабочих (*Rot Front*) на баррикадах против фашистских отрядов, слева — восставшие колониальные народы, ринувшиеся в бой негры, индусы, китайцы под знаменем Советов. Между ними — фашистские войска с дулами винтовок, направленными против колониальных народов и европейского пролетариата. В середине, под фашистским знаменем, — папа, прикрывающий, благословляющий фашистское воинство.

Фреска развернута вдоль стены как ряд монументальных эпизодов, связанных между собой простой последовательностью. Это — ряд обобщенных станковых картин. Фреска не имеет еще ни формального тектонического единства, ни внутреннего драматического, а только идеологическое: каждый эпизод — одна из сторон мировой революции, каждый замкнут в себе и даже живописно отделен интервалом от соседнего. Вместе с тем, каждый эпизод является обобщением единичного, доводящим его до абстракции, хотя лица сохраняют телесность и выразительность реальных людей. В этом показе всемирно-исторической тематики, показе грандиозных сюжетов социалистической революции эмпиризм пришел к своей противоположности — своему отрицанию в схематических обобщениях, но отрицание этого отрицания приведет к проблеме социалистического реализма в живописи.

К тому же идет, отправляясь от конструктивизма, группа «Октябрь». В отличие от последовательного конструктивизма, целиком уходившего в производственное искусство, отрицавшего изобразительность и понимавшего живопись как организацию цвета на поверхности вещей, архитектуру — как создание цветообъемов, цветопланов, «Октябрь», вступая в противоречие со своими исходными позициями, пытается через посредство пространственных искусств участвовать в социалистической реконструкции культуры. Не только изображения вещей и людей, но и самые вещи (мебель, одежда), архитектура имеют видимость, образ и воздействуют своими формами на социальную жизнь. Образ-видимость неотрывен от материального бытия предмета, и предмет — от его практической общественной функции. Живопись, которая

ограничивает себя изображением видимости, но не изменением, переделкой самих предметных форм, превращается в оторванное от жизни книжное искусство. Отсюда переоценка «Октябрем» роли комплексности искусств и ведущей роли архитектуры и недооценка и даже отрицание исключительности и самостоятельности живописи в ряду пространственных искусств. Живопись, по мнению «Октября», сама по себе дает только видимость, отвлеченную от предметов, от практических вещей; живопись, уходя в станковую картину, оставляет вещи вне художественного оформления, вне идеологического воздействия, обязательного для пролетарского художника реконструктивного периода. «Октябрь» охватывает все виды пространственных искусств, включая производственное, стремится их соединить в органически-единое искусство. В художественном оформлении и организации всех сторон материальной культуры «Октябрь» видит залог массовости и коллективности искусства, прямое участие художника в социалистической реконструкции, участие в плановом строительстве жилищ и общественных зданий, в художественном оформлении предметов массового потребления, в организации массовых празднеств и т. д. Таким образом, идя от конструктивистического производственного понимания искусства, «Октябрь» пытается подчинить задачам пролетариата достижения конструктивизма, его технологический функционализм сделать социалистическим, отрицая роль станковой живописи как идеологического орудия.

«Особенно важными для пролетарского искусства являются достижения последнего десятка лет, когда методы планомерного и конструктивного подхода к художественному творчеству, утерянные художниками мелкой буржуазии, были восстановлены и доведены до значительной высоты. Начинаящийся в этот период процесс проникновения в творчество неосознанных художниками диалектических и материалистических методов, а также — методов машинной и лабораторной научной техники, дал многое, что может и должно послужить материалом для развития пролетарского искусства» (*Декларация, тезис 2*).

Живопись может быть только монументальной, т. е. частью стены. Вместе с этим она не может иметь иллюстративного, бытоотражательного характера. Отвергая абстрактные цветовые объемы, «Октябрь» стремится к искусству, преобразующему, динамизирующему мир, но не изобразительному, тематическому, реалистическому искусству.

«При этом мы отвергаем мещанский реализм эпигонов, реализм застойного индивидуального быта, пассивно-созерцательный натурали-

ческий реализм, бесплодно копирующий действительность, прикрашивающий и канонизирующий старый быт, связывающий и расслабляющий волю культурно неокрепшего пролетариата. Мы признаем и будем строить пролетарский реализм, выражающий волю действующего революционного класса, реализм динамический, показывающий жизнь в движении, в действии, планомерно раскрывающий перспективы жизни, — реализм, делающий вещи, рационально перестраивающий новый быт, действующий всеми средствами искусства в гуще борьбы и строительства. Но мы отвергаем одновременно эстетический абстрактный индустриализм и голый техницизм, выдаваемый за революционное искусство» (Т а м же).

«Октябрь» стремится к искусству историческому, но идет к нему от формализма энергетического идеализма, в котором конструктивизм видел подлинное и высокое искусство. Либо — производственное искусство, либо — монументально-историческое. Противоположение злободневного и исторического было противоположением материального небесному, мелкобуржуазного узкого быта, его анекдотов и сценок — высокой государственной жизни, истории, комического — трагическому. Господствующее дворянство и крупная буржуазия сливали свое бытие с государством и государство — с религией, с небом, и утверждали свои темы как высокие и исторические. Конструктивизм утверждал своим высоким искусством, своим небом энергетические схемы и ритмы. «Октябрь» берет эти схемы и ритмы для росписи и украшения пролетарской архитектуры, для монументальной живописи в общественных зданиях.

Пролетариат отбрасывает такое деление искусства на высокое и низкое, историческое и бытовое. Схемы и ритмы конструктивизма в своем формализме отрицают реальное историческое содержание искусства. В социалистической революции каждое событие, каждый акт жизни любой социальной группы есть элемент революции, положительный или отрицательный. В жизни современного человечества нет ничего, что стояло бы вне гигантской борьбы социализма и капитализма, нет ничего, что не утверждало бы одно и отрицало бы другое. Нет ритмов и схем вне социальной схемы: все — элементы двух огромных лагерей. Нет темы в искусстве, которая стояла бы вне социалистической революции: могут быть темы, более широко охватывающие революцию, и темы, касающиеся более частных ее проявлений, но не может быть пассивных тем. К этому историческому «Октябрь» прорывался через биологизм и «небесный» энергетизм конструктивистов.

Именно это противоречие, лежащее в попытках сочетать технологический функционализм и диалектико-материалистическое мышление, стремился преодолеть «Октябрь». Отрицая пассивную

отобразительность АХРа, «Октябрь» недооценивал искусство как мышление, как идеологический язык, связанный с практическим действием, но не тождественный с ним. Живопись, как язык, как орудие мышления и идеологии, воздействует на мышление и идеологию. На этот путь понимания живописного языка как способа мышления и стали лучшие художники «Октября». И именно монументальная живопись, требовавшая тематического идеологического содержания, связанного с общественной жизнью внутри здания, толкала художников искать социальные закономерности и подчинять им функционалистические, формальные. Так, рядом с производственным предметным искусством живопись заняла свое значительное место. Функционалистическое понимание пространства, формы, цвета здесь упорно отщеснялось диалектико-материалистическим.

Так же как линейная однофокусная перспектива была недостаточна для диалектического мышления, так недостаточно было и мышление конструктивистическое: нужно было новое понимание пространства форм и их соотношений.

Примером такого стремления преодолеть конструктивизм и футуризм являются картины Дейнека. Ритмическую организацию плоскости, построение пространства на соотношении и движении форм, как это делали конструктивисты, он подчиняет социально и политически осмысленной тематике. Его формы — это прежде всего человек, и ритмы — движения человеческого тела в определенных условиях. Нарушение пропорций, деформация частей тела и сочленений служат задачам раскрытия силы и направления движения. Таковы физкультурники с их маленькими головами, мощными телами, угловато согнутыми и вытянутыми руками и ногами. Индивидуальное, эмпирическое тело подчинено идее физкультурной мощи, поступательного бега. Само пространство — здесь ритм движения этих тел.

Дальнейшее подчинение формально-ритмических задач пролетарской тематике дает картина *На защиту Петрограда*. На плоском беловатом фоне движутся в два яруса фигуры рабочих; внизу — вперед, на защиту; сверху, на мосту, раненые — обратно. Группы обрезаны рамой, и их движение кажется бесконечным. Нижний ряд полон энергичного поступательного движения, фигуры тверды и решительны. Движение начинается слева сзади фигурой оправившегося раненого, выступающего за товарищами. Следующая группа сразу дает определенность и решительность движению. Эмпирически неправильный рисунок: деформация тел — прямые затылки, угловатые плечи, неправильно повернутые ноги — оказывается строго подчиненным железному ритму, героической поступи рядов рабочих, вставших на защиту Петрограда.

Четкие, энергичные профили вскинутых голов, подобранные напряженные силуэты крепких вооруженных фигур развертываются в движении правым плечом вперед; отсюда такой акцент на плече переднего рабочего и на левых выкинутых в движении ногах. За ритмической паузой идет уже прямо, все в профиль, группа работниц — и дальше, за второй паузой, теснясь у рамы, уже в повороте в глубину, спиной к зрителю. Ритм фигур усилен ритмом параллельных винтовок, сходящихся в середине и расходящихся у краев в повороте. Таким образом плоскость картины наполняется мощным ритмическим движением, получает динамическую пространственную глубину, раскрывая дух воли, энергии и боевой решимости рабочего Петрограда в дни угроз Юденича. Сам Петроград дан узкой полоской фабрик и заводов, как бы далеко позади. Движение на мосту идет обратно — правый край пуст, все сдвинуто налево; фигуры здесь надломлены; ноги расслабленно согнуты в коленях, в противоположность нижнему ряду с его широким движением тазобедренных суставов.

Горизонталь моста подчеркивает вертикали и наклонные линии фигур и оправдывает фризовое плоскостное строение. Живописные средства чрезвычайно лаконичны: темные силуэты чуть тронуты красным для акцента на формах, несущих на себе движение. Но в профилях лиц, в нависших бровях, крутых подбородках, в наклонах голов Дейнека нашел выразительные средства внутренней психической жизни. Эти образы суровой решимости, героической уверенности, трагической силы показывают дальнейшее движение художника к внутренней жизни, к портрету — не эмпирическому, физическому, а портрету эмоций, страстей, воли, формирующих лицо, не только мимику, своими ритмами, своим напряжением. Поэтому в *Берлинских безработных женщинах* Дейнека приблизился к экспрессионизму по мрачной безысходной тоске, безнадежному отчаянию этих бездомных матерей, не могущих прокормить своих детей. Глаза средней, открытые прямо на зрителя, полны душевной муки и невысохших слез. Фигуры слиты со скамейкой, со всем бурным темным фоном.

Дейнека не дает эмпирических сюжетов. *Оборона Петрограда* для него не битва, не батальные сцены, а движение к бою, и от него — движение, несущее все напряжение боя. В *Интервенции* он дает не самое нашествие, насилия и разрушения, а только результаты — скрюченные в ломаных ритмах тела убитых и угловатую деревянную фигуру солдата-интервента, в неподвижной вертикали высящегося над трупами и пустынной землей. Также в *Безработных* он дает не сцену увольнения, голодания, разрухи в квартире, а только безысходную, скорбную сосредоточенность сросшихся с уличной скамейкой фигур. Так он извлекает из темы

ее сущность — ритмическое движение или психологическое переживание, отбрасывая все единичное, повествовательное. Но этот размах — от телесной ритмики до психической экспрессии — говорит о далеких перспективах художника.

Отрицая эмпиризм и иллюзионистическое пространство, Дейнека пытается ввести многомоментность, дать несколько различных тем и историю Октября на одном полотне (1917—1921—1927 гг.). Этот политематизм — попытка дать в одновременности последовательный ряд лет — композиционно еще не решен, не стал единым действием, единым многофокусным пространством. Но самая идея дать в одном сюжете основные звенья исторического развития, превратить отдельные моменты в грани, стороны единого включающего их действия есть одна из проблем социалистического реализма, к которому идет Дейнека.

Самодеятельное искусство, которое росло из активности рабочих масс, необходимо подвергалось воздействию профессионалов левого и правого лагеря.

Значительнейшей группой самодеятельного искусства явился Ленизорам, идущий от левых течений. В его работах выступает тематика графической публицистики, карикатуры, сатиры плаката, лубка, самодеятельного изоискусства. Здесь были комические социальные маски врагов пролетариата, маски буржуев, бюрократов, рвачей, летунов. Биологические формы стали здесь характеристикой тех животных, звериных черт, которые капитализм сохранил и культивировал в человеке: жадности, хищности, хитрости, коварства и т. д. Лубок и плакат широко воспользовались, как и басня, животными формами для выявления таких социальных качеств: волчья пасть, хищный клюв, когти, лисий хвост, свиное рыло. Так, образ деревенского богатея, мироеда-кулака — коренастый, толстопузый, толстомордый — совмещает признаки откормленной свиньи и оскаленного бульдога; сюда присоединяются бытовые признаки — костюм, жилет поверх рубашки, волосы скобой. Образ капиталиста — цилиндр, монокль, фрак, злобная гримаса бульдога с клыками и когтистые руки — лапы.

Эти сатирические карикатуры — образы, идущие от балаганной комедии, — Изорам сочетал с конструктивистической организацией цветоформ, идущей от идеализма, от высоких энергетических схем. Живопись — или часть архитектуры, ее планов, и тогда она организуется как панно в соответствии с планами и расцветкой здания, или же она — часть шествия, демонстрации, и тогда она является плакатом, лозунгом. Именно это противоречие высокого, формально-организованного и комического, графической публицистики, снижение, упрощение конструктивизма и возвышение лубка образовало путь Изорама. Цветовая организация социаль-

ной темы в плакате и социальное наполнение панно и было выражением этого противоречивого синтеза карикатуры и технологизма, вещизма, который особенно резко проявился в портрете.

Среди портретов на первом месте — *Красноармеец* как абстрагированная подача социального образа. Главная функция — оборона — дана в плоскостной монументальной фигуре на переднем плане, стоящей на страже: в правой руке она держит винтовку, левую держит щитком над глазами — жест бдительности. На заднем плане — другие функции красноармейца: тракторист, агитатор, учащийся. Так в умноженном образе, в котором относительная величина дает значение каждого, раскрывается роль красноармейца в культурной революции. Разрушено оптическое пространство — красноармеец подан одновременно в разных социальных планах, но пока только в простом повторении фигуры, в различных ее социальных актах. Это — простое сложение отдельных образов. Схематизм и эмблематизм не разрушены; это еще простой перечень качеств, из которых каждое имеет законченный характер. Отсюда отсутствие эмоциональности и интеллектуализм. Лицо лишено выражения и дано горизонтальными и вертикальными штрихами носа, глаз, рта. В *Краснофлотцах* (из цикла *Октябрь*) уже не только рассекается оптическое пространство, но и оптический образ утрачивает самостоятельную законченность, и только в пересечении элементов, в композиции целого, складывается образ. В *Краснофлотцах*, во *Взятии Зимнего дворца* основную функцию дает образ решительно поставленной ноги и винтовки, попирающей ковры Зимнего дворца и керенку, рвущей кружева. Лица — плоские профили — даны в плане движения вперед, они осмысляют энергический шаг ноги. Схематизм противопоставленных законченных образов здесь переходит в сложное сплетение дифференцированных элементов, функций, образующих в системе — образ действия, акта, а не бытия; детали здесь осмысляются через целое, но не имеют самостоятельного законченного смысла, как в *Красноармейце*. Но и здесь даны плоские контуры краснофлотских лиц, разные профили различных возрастов, но нет выражения, нет глаз и жизни мускулов, лица. Лица не говорят, не живут, не мыслят, тела плоски и формальны. Вещи давят человека. Целое не раскрывает акта взятия Зимнего дворца по его действительно ведущим революционным силам, не раскрывает роли матросов-большевиков в этом акте. Взятая основным звеном, нога-клёш, попирающая кружева и керенку, дающая эмоциональное движение сокрушительного шага, может быть понята и иначе по своей неконкретности. Сознательности, организованности Октября, значения взятия Зимнего как установления власти Советов здесь не дано. Связь элементов стала эмоциональной

и драматической, но диалектическое видение требует ведущих звеньев всякого общественного акта.

Принципы композиции подчиняются основному смыслу темы, которая имеет еще абстрактный характер. Сочетание форм — уравновешенное, неустойчивое, ритм нарастания и убывания, вертикалей и горизонталей, восходящих и нисходящих движений — определяется смысловым эмоциональным характером темы и ведущими движущими ее силами.

Такова композиция уравновешенными формами в *Красноармейце*, говорящая о стойкости, монументальной мощи и нерушимости. Господствует ритм вертикальных масс.

В *Краснофлотцах* композиция дает ритм движения — здесь прежде всего нога-клёш, крупным планом идущая от правого верхнего угла наклонно по диагонали влево, дает движение шага. Ряды голов с резким очертанием приподнятых профилей, неуклонно вверх устремленных, усиливают наступательное движение. Никакой устойчивости и покоя, статуарности; множество форм энергично движущихся, наступающих и падающих, подпираемых.

Проблема монументальной декоративной композиции и станковой сюжетной синтезируется в этих абстрактно-тематических панно.

Цвет является частью формы и включен в систему. Цвет выявляет форму и определяется ею. Это не просто расцветка форм, но выявление темы. Для цвета берется в основу локальный цвет — характерная окраска, но ее тональность определяется формой и колоритом целого; тон становится чувственным знаком социальной функции вещи: серые, коричневые и стальные тона красноармейца, черные и коричневые краснофлотцев и слащавые сиреневые — ковра, голубой — церковного купола.

Так же как элементы формы располагаются по основной идее темы, так и цвета служат эмоциональному смыслу темы подбором тонов. Цвета не только выявляют друг друга, выдвигают основное и оттесняют второстепенное, но и перекликаются в родственных тематических участках и отталкиваются в антагонизирующих. Ритм форм подчеркнут ритмом красок. Приведенные в систему цвета и фактура материалов дают радостные и светлые, давящие и бодрые тона, гнетущий и мрачный колорит. Таково *Первое мая* с радостными красными, желтыми, синими тонами нашей демонстрации и сумрачными, мутными, черными и серыми — в капиталистической обстановке.

Борьба двух миров — значительный шаг Изорама в поисках монументального жанра. Это как бы героическое представление борьбы восходящего и уходящего миров, победного пролетария и чудовища-капитализма. Патриархально-родовой сюжет в борь-

бе космических начал осмыслился как борьба двух общественных систем. Но пролетариат, сокрушая капитализм, сокрушает и его животные образы, темную историю человечества и в своей организованности создает новый мир. Здесь сочетаются балаган и мистерия, плакат и панно, злободневное и историческое. Складывается новая отрасль массового публично-монументального искусства, тематика которого раскрывает конкретный исторический момент мировой революции. В противоположность АХРу, который шел к истории от эмпиризма, и в отличие от «Октября», который шел от биологизма и энергетизма, Изорам идет от самостоятельного искусства с его зрелищностью, синтетичностью, но и лубком и карикатурой.

Такова *Борьба двух миров* Октября 1932 года на площади Урицкого в Ленинграде.

СССР — штаб мировой революции — выступает вперед и мощно поднимается над капиталистическими странами, возвышая над всем миром широко развернутое знамя Ленина. По обеим сторонам — мир капитализма: Восток — Азия (Япония и Китай) и Запад — Европа и Америка. Безличная техническая индустриализация и коллективизация СССР в майской постановке Изорама одушевилась живыми действующими людьми. В центре стала гигантская фигура рабочего (20 метров). Под развернутым знаменем Ленина, словно рулевой стройки, крепко расставив ноги, он уверенно держит колесо регулятора, левую руку он поднял кверху, призывая массы и оглядывая широкие горизонты, раскрывшиеся перед ним. Абстрактное, геометрическое, безглазое в первомайской конструкции, лицо приняло более реальные, пластические очертания и получило выражение трудового напряжения, уверенной силы. Налево от него в могучем движении восходит полукругами, вертикалями стройка. Гигантский разворот турбины, поднимаясь справа налево, отвечает движению знамени. Плотины строящейся гидростанции восходит над турбиной рядом мощных стен.

Среди этого мира металлургии и энергетики, справа и ниже главной фигуры на фоне цеха и втуза стоит комсомолец-рабочий в прозодежде, с орудием производства в одной руке и чертежом — в другой. Втуз подан архитектурно, но на месте окон — панно, раскрывающее внутреннее содержание, как бы видимое сквозь окно; таким образом архитектура снаружи развертывает свое внутреннее содержание. На панно — комсомольцы и комсомолки за учебой на партах и у доски. Ниже — ясли со здоровыми и веселыми ребятами. Таким образом, три поколения рабочих в труде, учебе, в новых культурно-бытовых условиях работают над созданием нового мира.

На границах СССР — монументальные фигуры красноармейца и краснофлотца на страже. Красноармеец стоит у незаконченной

гигантской стройки, прикрывая собой фабричный корпус. На другом конце, у границ Китая, стоит краснофлотец. Острый нос броненосца и пушки выступают на фоне синей стены моря, замыкающей здесь границу.

Знамя Ленина с гербом СССР, знамя штаба мировой революции и ее партии, является ведущей смысловой и композиционной формой центральной части всего произведения. Оно же возвышается над другими частями и является вершиной, к которой устремлены революционные элементы Запада и Востока.

Если в СССР все формы устойчивы, взаимно вызывают и поддерживают друг друга, кроме опрокинутого вытесняемого кулака, то в другом мире все формы громоздятся и рушатся, теснят и опрокидывают друг друга, как будто безнадежно и тяжело идут ко дну. Сама почва разорвана наклонными покатами и на них тупыми и острыми углами, лишены равновесия, наклонились здания и фигуры. На Востоке, в Китае, потасовка падающих и лежащих генералов, хищный разбег японского империалиста и восстание рабочих и крестьян. Отрицательные фигуры даны маскообразно: у генералов монгольские черты (широкие скулы, косой разрез глаз и узкий подбородок) плакатно-утрированы и искажены уродливой гримасой злобной схватки. Японец, попирая ногой замученного китайца, сжимает в руках винтовку и кнут. Из-под него торчат дула пушек, направленные в сторону Китая и СССР. За ним русский белогвардеец и японский генерал хищно нацеливаются на СССР. По другую сторону генеральской схватки надвигаются многочисленные ряды партизан и красных войск с винтовками, вилами и пиками. Над этими рядами встает могучая фигура китайского пролетария. В одной руке он держит винтовку, направленную на генералов и японца, в другой — поднимает гигантское знамя, высоко развевающееся над всей свалкой. На знамени надпись: «Вперед по ленинскому пути за власть Советов». Позади слева перекошенные фабричные трубы и корпуса закрытых заводов и неизбежное тюремное здание.

В центре западной части стоит уродливая маска империалиста с выкатившимися глазами, с хищным клювом, с оскаленной на СССР волчьей пастью, из которой идут ряды механических солдат в сторону СССР и в сторону своих восставших рабочих. Броневого цилиндр снабжен пушками, позади поднимается, выдвигаясь вперед, танк. Вся эта маска напоминает поверженное, но не раздавленное и злобствующее чудовище. Злобно протянутую к СССР руку благословляет папа, ее поддерживает социал-демократ, успокаивающий рабочих. Остальное — сцены страдания, нужды, экономической и политической борьбы революционного пролетариата. У головы капиталиста, раздавленного зерном, исхудалая женщина в отчаянии склонилась над истощенным ребенком. На-

право и налево выступают демонстрации рабочих с требованием хлеба и работы, героические боевые отряды юнгштурмов на баррикадах, в борьбе с фашистами, с полисменами, с жандармами у тюрьмы. И над всем реют красные знамена, в движении своем перекликающиеся с знаменем китайских рабочих и устремленные к поднятому над всем миром знамени Ленина.

Так три части композиции получают внутреннюю цельность в единстве мировой революции против капитализма; различные страны — различные стадии, эпизоды этой революции. СССР победил — ударная бригада и штаб социалистической революции. Она выступает стройностью и организованностью своих форм, яркими красочными торжествующими планами. Две другие части тяготеют книзу в обрушивающихся темных, серых и тусклых формах, говорящих о гибели, о сумерках, о конце. Только красные знамена горячо выделяются из них и, привлекая глаз, ведут его к центральной части.

В октябрьскую *Борьбу двух миров* уже внесены конкретные исторические условия борьбы двух диктатур (империализм Японии, экономический кризис), но тема взята еще абстрактно, еще не достигнуто умение схватить основное конкретное звено борьбы капитализма и социализма и вокруг него развернуть все остальные противоречия. Не достигнуто умение дать через единичное и конкретное общую диалектику борьбы без помощи абстрактных обобщений и механистических противопоставлений. Вместе с этим не достигнуто единство драматического действия, единство аналитического и синтетического начала, интеллектуализма и эмоционализма.

В своей следующей конструкции Изорам и стремился к этому единству, стремился вокруг конкретного исторического звена (нападения Японии на Китай и угроза СССР) развернуть всемирно-историческую драму борьбы двух миров. Вместе с тем композиция становится более организованной и цельной благодаря опущению дробящих деталей. Пространство отличается большей интенсивностью и комплексностью и еще более стремится к непрерывности и единству, преодолевая не только разрозненные планы действия, но и чисто формальное, ритмическое объединение этих планов. Это напоминает стремление барокко не только объединить отдельные тела в едином световом пространстве, как это делал классицизм, но и дать единство действия и динамическую связь целому. Но в барокко это единство достигалось воздушно-световым и эмоциональным движением. Здесь же диалектическая связь явлений в их социальной сущности, движении и борьбе.

Так советские художники находятся в различных стадиях различных линий движения к социалистическому реализму, выраба-

тывают, ищут и находят новые речевые средства, технические приемы для фиксации различных сторон новой социалистической действительности. Вместе с этим реконструируется вся система живописной речи унаследованных культур.

Перспектива, линейная и живописная, открыла живописи оптическое пространство и воздух, она позволила организовать конкретную множественность мира единым фокусом зрения, подчинила предметы оптическим и геометрическим пропорциям и отношениям. Перспективная живопись была расцветом объективизма в искусстве; весь мир, а не каждый предмет в отдельности, стал объектом, внеположным субъекту, чувственно-созерцаемым. Перспектива, при всем многообразии охватываемых ею стилей, была проявлением созерцательного материализма; выдвинутая ренессансом — эпохой выступления капитализма, она была революционной рядом с эмблематическим искусством феодализма. Она открыла живописи чувственно-постигаемый мир, дала ей иллюзионистическую полноту видимого мира, все богатство чувственно-зрительного опыта. Но недостаток ее

«заключался в том, что предмет, действительность, чувственность рассматривались только в форме объекта или в форме созерцания, а не как чувственно-человеческая деятельность, не в форме практики, не субъективно» (Маркс, *Тезисы о Фейербахе*).

Оптическое пространство и свет были единими условиями бытия и изменения вещей. Действительная сторона вещей, их социальная функция и изменение, весь общественный процесс выпадали из их кругозора. Человек и вещи, в иллюзионистическом оптическом пространстве, равноценные объекты, связанные только видимостью, внешним расположением, а не внутренними связями действующих социальных систем; центром всякой картины был глаз созерцателя, а не субъект, действующий внутри системы и определяющий ее отношение. Конструктивизм, развив действительную сторону вещи как энергетической технологической формы, уничтожил всякий чувственный опыт, всякую объективность и теоретизировал искусство до идеалистических абстракций, чуждых всякой действительности, и привел живопись в тупик.

Только диалектико-материалистическое мышление смогло создать новое искусство и стиль. Здесь сделаны только первые нетвердые шаги, но они открывают для искусства перспективы более далекие, чем перспективы ренессанса. Они открывают мир социальных процессов и связей, мир общественных отношений и опосредствований, глубину общественного бытия и исторического движения. Здесь чувственная видимость является подчиненным

элементом; формы тяготеют друг к другу по своей внутренней сущности, образуя социально-исторические системы со своими внутренними связями и отношениями. Эти фокусы, очаги действия, притяжения и борьбы, со своим напряжением и интенсивностью, являются единицей произведения, образом отношений и опосредствований. Единичный объект отступает перед образом-системой, в которой действует множество одновременных, разноплановых зрительных элементов, но эти системы, в свою очередь, вливаются в охватывающее единое целое — историческое бытие всего человечества. Фокусы зрения стали фокусами социального действия, подлинно реальными, независимыми от оптической точки зрения. Множество фокусов, центров, зон действия — это акты и функции единой системы: не ось зрения, а подлинная связь явлений группирует формы; не оптическая перспектива, а диалектические связи мышления развертывают тему.

Эта оптическая децентрализация, многофокусность может стать диалектической организацией картины. Художник находится внутри взятой темы, внутри картины, а не вне; он видит не отдельные ограниченные объекты в пустом пространстве, а системы социальной практики в напряженной исторической атмосфере, где вещи направляются субъектом истории — пролетариатом — и его борьбой. Только те элементы чувственной видимости включаются в произведение, которые достаточны и необходимы для раскрытия социальной функции, образа-системы, только те отношения, которые указывают место вещи в социальной системе, и несут на себе функцию системы.

Пространство такой картины кажется множественным с точки зрения механистического, оптического пространства. Это — многофокусное пространство, сведенное к единству соподчинением объемных элементов ведущему тематическому замыслу. Композиция драматически развернутой темы только с точки зрения объективизма кажется нагромождением тематических элементов, но это — реальная связь вещей в общественном процессе, поданная согласно средствам изобразительного искусства. Композиция выявляет общественные связи вещей, дает им и движение, и жизнь их носителя — социальной группы, дает им восхождение, уверенность, стойкость, энергические взлеты и срывы, падения и поникания. Вещи не только находятся в общественном процессе, но и охвачены эмоциями этого процесса. Это движение и социальное соотношение форм художник берет за исходное в композиции, но ставит ударение, выдвигает, отодвигает различные элементы в зависимости от фразы, которую он излагает, от системы, в которой она должна звучать.

То же и цвет. Локальный цвет, как чувственная видимость, является частным элементом расцветки. Красочность произведения,

цветотон, выявляет социальную жизнь формы, ее роль, ритм и динамику в общественном процессе, ее революционный или регрессивный характер, ее радостный или печальный социальный смысл. Так, вместо применения цвета как абстрактной функции, абстрактной сущности формы у конструктивистов, вместо эмпирической фиксации цвета как локального цвета у реалистов, — складывается социально-функциональное применение цвета, связывающее его через форму с тематикой, с ее внутренним движением. Физиологическое действие формы, цвета должно быть целиком подчинено этому тематическому заданию. Закон соотношения форм и цвета не только не должен вступить в противоречие с законом социальных отношений, но должен служить им, выявлять их. Отсюда высокие технические требования этого стиля, требования знания языка живописи как языка социального знания художественного наследия, истории и теории искусства. Знание технических производственных форм, знание человеческого тела, его трудовых и выразительных движений, умение анализировать и комбинировать формы по их диалектической социальной связи, в согласии и средствами языка цветоформ, является основой новой живописи. Но включение языка живописи в язык других искусств и создание синтетического монументального искусства на основе широкой исторической тематики, на основе диалектико-материалистического мышления еще предстоит диалектико-материалистическому стилю.

Искусство стремится говорить во весь голос человечества, всеми языковыми средствами, как говорят и действуют политехнический человек и коллектив, не знающий кабинетной замкнутости, индивидуалистической, болезненной гипертрофии одних органов деятельности и средств выражения и полной атрофии других. Искусство стремится пользоваться всеми достижениями техники для усиления и расширения своего действия, энергетическими световыми и звуковыми средствами, совершенствующими и расширяющими технику искусства и дающими гибкие средства самодеятельному творчеству. Так тематика, благодаря функциональной связи элементов между собой и зависимости их от целого, ширится до пределов человечества и поднимает язык искусства на вершины мировой культуры, откуда устремляется к новым социалистическим горизонтам.

Музыка

Пролетарская музыка, как литература и живопись, прокладывает себе дорогу через противоречивое живое наследие конструктивистско-экспрессионистических и психологическо-реалистических стилей. В борьбе с эпигонами академизма и реализма

выдвигается Ассоциация современной музыки (АСМ), утверждающая, что музыка пролетариата прежде всего урбанистическая музыка, и именно последние достижения — теоретические и практические — левых западных течений должны стать исходными для пролетарской музыки. Вместе с тем утверждается тематика машинных энергетических и биомеханических движений либо экспрессивных эмоциональных переживаний.

В противоположность АСМ выступает Ассоциация пролетарских музыкантов, утверждающая реализм, требующая от музыки рабочих и крестьянских песен на темы труда и борьбы. Здесь основой музыки явились не тембро-ритмический инструментализм, а человеческий голос и идейно-содержательный текст.

Так разворачивается борьба идеалистических и реалистических линий: жанровая, мелодическая интонация этнографической профессиональной песни, бытовая музыкальная характеристика, часто сатирического содержания, сталкиваются с индустриально-производственными или сгущенно-эмоциональными, абстрактно-революционными симфоническими поэмами.

Реалисты шаг за шагом преодолевают этнографизм, узость и ограниченность эпизодических тем жанровой песни и стремятся создать героико-революционную массовую песню, песню рабочих демонстраций, шествий, красноармейских, краснофлотских, комсомольских маршей.

Для революционного пролетариата не индивидуальные вокальные интонации и ритмы ручного труда являются основными средствами музыкальной речи, а хоровая песня революционных празднеств. Индустриальный рабочий за машиной, требующей четких и быстрых движений, не нуждается в песне, ритм которой помогает кустарю и ремесленнику в труде. Поэтому жанрово ремесленные песни — *Кузнец*, *Швея*, *Плотник* — с ритмико-интонационными характеристиками уступают место песням революционных действий. Этим самым разрушаются эмпиризм, бытовизм и национальная ограниченность, местный характер песни, она получает исторический и историко-героический характер, в ней проявляются патетика и надбытовой пафос и сила. Психологическая интонация подчиняется выражению общественных переживаний, коллективных эмоций. Частное поднимается до общего, стремясь сохранить конкретность, избежать абстракций и схематизма (Коваль, Давиденко).

Это понимание пролетарской песни как песни исторической, историко-революционной заставляет композитора брать за материал не крестьянские, а рабочие песни революционных движений, брать темами значительные революционные события (*Расстрел 26 Белого, 1905 год* Ковалья). Так, толкаемые диалектико-материалистическим мышлением, реалисты стремятся под-

няться к монументальным музыкальным произведениям, где песня и текст являются частью музыкального действия, где инструменты создают динамический звуковой фон и берут частично на себя развитие и выражение действия.

Самые шествия, массовые празднества выдвинули наряду с хорами оркестры ударных и духовых, которые усиливали и дополняли пение. Хоровое пение, с акцентированной песенно-декламационной речью, и оркестр, с его ударными ритмами и тембровой звучностью, сочетаясь с человеческими телодвижениями, создают возможности больших синтетических произведений социалистического реализма.

Наиболее здоровые, жизнеспособные представители левых течений, преодолевая формалистические, идеалистические элементы, вращая идеологически в пролетарскую революцию, переходят к темам революции и борьбы, к речевым интонациям и ритмам реальных переживаний и движений пролетариата.

Наиболее передовым и значительным здесь выделился немецкий пролетарский композитор Эйслер. Начав, как последователи Шенберга, с интенсивно-экспрессивных судорожно-эмоциональных камерных вещей, он — через противоположные им по своей биомеханической структуре джаз-банд, кафешантанную музыку попури и танцев — переходит вместе с нарастанием революционного движения в ряды борющегося пролетариата. Короткое судорожное дыхание экспрессионистических мелодий он превращает в долгие, сильные интонационные фразы реальных переживаний рабочих масс. Чуждый эмпиризму и национальной ограниченности, ищущий надличных закономерностей эмоционального движения, он в борьбе пролетариата, в диалектико-материалистическом мышлении находит те реальные закономерности человеческих переживаний, психоидеологических движений, которых не мог найти в экспрессионизме; эмоции масс, волнующие борьбой, победными достижениями и трагическими утратами, гневом и болью, эмоции исторических боев и событий, передаваемые языком музыки, разрушали экспрессионистическую психологическую интонацию, с ее дробностью, мелкими нюансами эмоций, и стремились к мелодии, развертывающейся в напряженном волевом движении, даже в скорбных, трагических темах.

От схематических, обобщенных и вместе с тем разделенных эмоций музыка находит конкретные напряженные интонации для противоречивых переживаний воли и скорби, героизма и боли, радости и суровости. Самый текст, чуждый камерности и субъективизма, говорящий о героическом сознании восставших в страдании масс, осуществляющих среди неслыханных лишений свою миссию избавления человечества от рабства, требует голоса коллективных эмо-

ций, массового действия. Таковы его песни и баллады — угнетенных и восстающих масс, колониальных народов, инвалидов войны, боевые пролетарские песни. Они овеяны трагической волей, скорбной силой, полны исторической значительности и сурового величия.

Эти темы потребовали также иной, чем камерный струнный оркестр, инструментальной музыки. Волевою, трагическую декламацию с энергичными акцентами поддерживают ударные ритмы и резкая тембровая фактура небольшого оркестра духовых и ударных, приспособленного для агитбригад, выступающих с этой музыкой. Гармония, аккомпанирующая, создающая созвучный фон, становится частным случаем этой динамичной, энергически ритмизованной музыки. Темброголосо дополняют друг друга, излагают одновременно различные стороны сложной эмоциональной темы. Темброконструкции здесь также преодолеваются как экспрессионистические интонации. Эта моторная ритмическая музыка линейна и мелодична; полифония оттесняет объективистическую созерцательную гармонию. Отсюда и содержательность и реализм этой музыки.

Рядом с песнями и балладами он стремится к синтетическим монументальным музыкально-театральным произведениям. Буржуазная музыка, поднимаясь к высоким темам, возрождала спиритуалистическую культовую мистерию. Эйслер стремится дать поучительное политически-актуальное действие современной борьбы. Такова его *Высшая мера* на текст Брехта, где проблема партийной дисциплины и личного сострадания, срывающего дисциплину, еще пропитана экспрессионистическими, абстрактными морально-философскими идеями, но делается попытка связать ее решение с эпизодами революционной борьбы. В *Высшей мере* даны Эйслером стачечные песни, песни бурлаков, гимны подпольной работе, партии, даны редкие для трагически-сурового творчества композитора пародийно-сатирические *Песня купца*, *Песня о товаре*.

Такое же стремление к историко-революционной тематике обнаруживают музыкальные номера в *Матери* Горького, переделанной для сценического действия тем же Брехтом.

Противоположность между практической массовой песней и чистой инструментальной музыкой снимается в понимании музыки как идеологического орудия социалистического наступления, как звукового выражения диалектико-материалистического мышления, которое всегда конкретно и связано с борьбой и строительством пролетариата. Музыка перестает быть самодовлеющим звуковым искусством, она — функциональная часть всей общественной жизни пролетариата, его идеологической деятельности. Музыка должна мобилизовать все свои выразительные средства, чтобы стать органической частью синтетического художественного языка пролетариата.

Нужно быть целиком погруженным в прошлое, в достижения натурального и капиталистического хозяйства, нужно иметь кругозор, замкнутый их культурой, чтобы считать высшие достижения этих культур высшими достижениями человечества вообще. Культура капитализма является только прелюдией к социалистической культуре. Это — грустная история, полная нищеты, лишений и межживотной борьбы. Нескончаемая экономическая и социальная анархия подрывала силы человека, втискивала его в уродующие профессиональные рамки капиталистического разделения труда и обрекала на печальное существование. Искусство — страшные сказки и грустные мечты; лучшие произведения — повести о страданиях и печальной борьбе, в которой гибли высшие гении человечества. Человечество не знает еще своих творческих сил и возможностей. В ранних побегах социалистической художественной культуры бледнеют все произведения, созданные в досоциалистическую эпоху. В социалистическом индустриализме открываются неслыханные богатства и средства культуры. Не только освобождаются огромные избытки творческой энергии, но для ее выявления дается и наиболее гибкий и чуткий материал. Искусство, до сих пор так рабски связанное своим материалом, технически ограниченное и беспомощное, в индустриализме становится мощным, массовым фактором культуры. Техника переводит искусство кустарной организации материалов в энергетическую, создавая небывалые выразительные средства. Старые материал и техника уже переживают кризис, бессильные соперничать с мощными техническими противниками, рожденными индустриальной культурой. Социалистический индустриализм — высшая культурная форма, и пролетариат — высший класс на пути общественного развития. Они несут освобождение всем низовым классам и превращают человечество в единый организм и земной шар — в единую культурную страну. Свое отношение к миру пролетариат может выражать не средствами, выработанными натуральным и товарным хозяйством, а в материалах, данных высшими достижениями индустриальной техники. Капитализм делает эту технику орудием религиозных и темных сил человечества, превращает ее из средства развития в средство реакции и тормоза. И только пролетариат применяет ее для языка нового мышления, превращает в орудие социалистической реконструкции культуры и сознания. И эти материалы — усовершенствованные механизмы и энергия; свет, электричество, радио, как технические средства искусства, открывают совершенно новые виды и фирмы. Социалистическое искусство будет индустриальным.

Традиционная эстетика рассматривает пять видов искусства: архитектуру, скульптуру, живопись, литературу и музыку как пять основных видов внелогической духовной деятельности человека. В основе этого деления лежит эмпирическое различие материалов, из которых творились произведения, и эмпирического понимания психических явлений, из которых одни существуют в зрительных формах, другие — в слуховых, одни пластичны и пространственны, другие текучи и временны. Отсюда деление на пространственные и временные искусства. Пространственные имеют протяженность, занимают место в пространстве и обращаются к зрению. Это — архитектура, скульптура и живопись; временные — имеют длительность, занимают определенные отрезки во времени и обращаются к слуху. Это — музыка и литература. Но совершенно очевидно, что пространственная величина картины несоизмерима с пространством, изображенным в картине. Картина дает иллюзионистическое представление пространства, дает мышление пространства, а не само пространство. Различные картины дают совершенно различные образы протяженности — неподвижной и чисто объемной, неподвижной оптической (эвклидово пространство), динамической цветоцветовой (романтизм), динамической объемной (конструктивизм). При одной и той же величине картина дает совершенно различные типы протяженности по интенсивности, охвату и глубине. Картина Рафаэля и картина Рембрандта, картина Лоррена и Сезанна, имея один и тот же размер, дают несоизмеримые образы человека и пейзажа. С другой стороны, симфонии, поэмы, требующие равного времени для исполнения, совершенно неизмеримы по своей конкретной длительности, по интенсивности, по движению. Симфония Моцарта и Малера, поэма Пушкина и Маяковского могут быть исполнены в одинаковое количество минут, но они — несоизмеримые представления длительности, мышления времени.

Пространство и время в искусстве есть мышление пространства и времени и соответствуют действительности, поскольку ему соответствует само мышление. Но будучи мышлением, пространственные искусства обязательно имеют в себе время, как временные — пространство. Художник, фиксируя пространство, фиксирует момент движения и в нем свое мышление о мире. История живописи является непрерывной борьбой за передачу движения, телесного, светового, цветового, формового. Как ни короток момент, взятый художником, он содержит в себе противоречивые неуравновешенные элементы процесса, из которого он вырван, и в изображении этих элементов, в построении из них картины, художник необходимо дает понимание движения, обнаруживает борьбу с ним или развертывает его. Именно та живопись борется

с движением, которая является выражением метафизического мышления, но, давая статику, покой, абсолютное пространство, она дает и абсолютное время, неизменное, вечное состояние. То, что буржуазные теоретики считают свойством живописи, — возможность передачи только одного момента движения, есть в действительности ремесленная ограниченность живописи, прикрепленной к неподвижной поверхности и пользующейся способностью красок отражать светоцветовые лучи. Кино позволяет фиксировать движение и развертывать действие, развертываясь через проекцию на поверхности экрана. И так же как специфика немого экрана рядом со звучащим есть фактически его ограниченность, так специфика неподвижности в живописи есть только ее техническое несовершенство, т. е. в разных стилях различно преодолеваемое свойство, а не абсолютное.

Изображая действие, повествование, художник дает ряд моментов, дает движение в картине. Вводя освещение, он вводит в картину движение дня, время дня, дает изменчивое, движущееся пространство. Изображая идеальную форму, вне освещения, вне движения, художник дает метафизическое мышление, исключаяющее движение и изменение и этим самым фиксирует теоретическую абстракцию движения и изменчивости. Музыкант, передавая ритм движения, дает звуковое изображение протяженности этого телесного движения. Музыка потому и может живописать, повествовать, что передает движение материального мира: грозу, бурю, шелест леса, движение поезда, танцевальные движения. Только отрыв психических движений от телесных и выработка музыкальной речи как чисто психической создали представление о музыке как о чистой длительности, о звучащем времени, не знающем материальной протяженности. Но этот отрыв и произошел вместе с отрывом музыки от действия, превращения ее в чисто акустическое явление; и это же создало гармонию, то есть вместо реального пространства — звуковое, которое составляло фон и место развертывания мелодии. В живописи такой же отрыв создало иллюзорное оптическое пространство, где образы вещей имеют свое условное самостоятельное пространство, отличное от реального пространства существования картины.

В литературе, оторванной от живого действия, этому соответствует выделение главного действующего лица, создание литературного фона из второстепенных действующих лиц и места, обстановки. Литературная однолинейная тема превращается в литературный сюжет соподчиненных, а не только последовательно идущих тематических элементов. Этот второй и третий планы тем создают глубину, перспективу или гармонию в литературе. Во всех трех искусствах отрыв от действия, изоляция от поведения, ве-

шей, других речевых средств создали искусственное пространство, возмещающее, замещающее тот реальный фон, место и условия, в которых оно развертывалось как импровизационный акт. В литературе и живописи это условное, представляемое пространство очевидно. Описание в литературе, изображение фона в живописи об этом прямо говорят.

В музыке, располагающей одними звуковыми средствами, это менее ясно, но мы всегда сознаем различные одновременные звуки как разделенные пространственно, исходящие из различных источников и точек пространства звучания. Таким же образом динамику звука, нарастание и убывание его силы мы понимаем как приближение и удаление звука, движение из глубины вперед и обратно. Таким же образом мы принимаем последовательность тонов за поступательное движение, за развертывающуюся линию движения (отсюда выражение — мелодическая линия, сравнимая с графической линией, рисунком), одновременность звучаний нескольких голосов — за передний и задний планы, в зависимости от силы звучания, высоты и ритма отдельных линий звучания. Это развертывающееся звуковое пространство посредством тембров различных инструментов становится красочным и колористическим. Отсюда выражения о красочной инструментровке и красочной оркестровке в музыке. В понимании гармонии как статического, лишённого самостоятельного движения звукового фона и как изменчивого, динамического фона и выражается различное понимание пространства в музыке. Отсюда родство между перспективой и гармонией, между различными типами перспективы линейной, воздушной, цветовой и типами гармонии — консонансной, динамической, тембровой. Отсюда родство между бесперспективной левой живописью, в которой формы взаимно пересекают одна другую, вытягиваются по линии движения, и полифонизмом современной музыки, отбросившей гармонию и создающей сложное взаимосплетение голосов. Идеологически раздвоенное на представление пространства и времени, сознание конструирует эти представления по одинаковым принципам. Понимание времени всегда соответствует пониманию пространства, и наоборот. По тому, как классовое мышление понимает пространство: материалистически, идеалистически, метафизически, статически, диалектически, — можно определить понимание им времени.

Между пространственными искусствами разных способов мышления большая дистанция, чем между пространственными и временными — одного способа мышления.

Деление искусств на пространственные и временные основывается на делении их на световые и звуковые, или зрительные и слуховые.

Но свет эмпирически кажется пространственным; он непрерывно излучается и гаснет, истекает и протекает непрестанно. Свет столько же пространство, сколько время, столько же протяженность, сколько длительность. Неизменность солнечного света относительно человеческой истории, заполненность им мира делают его как бы абсолютной основой протяженности, но он же — основа и времени.

Картина немислима без света: она живет, отражая его лучи; она кажется неизменной благодаря кажущемуся постоянству рассеянного света, который обычно заполняет залы музеев и комнаты. Но что станет с картиной в красном, желтом или зеленом свете? Она станет неузнаваемой или совсем пропадет. Эмпирикам кажется, что картина не требует энергии; но она живет световой энергией, требует её непрерывного исполнения, как симфония требует звуковой энергии. Но звук в земных условиях, в отличие от постоянно протекающего света, требует механического возбудителя. В этом отличие звуковой энергии от световой в искусстве; если искусственно менять свет, цвета, силу, можно дать световую музыку. Искусство берет не неизменные свойства света и звука, а их изменчивые качества, потому что изменчивостью оно может давать мышление. Искусство берет не скорость света и звука, а их изменчивые элементы. И здесь мы имеем полную аналогию световых и звуковых искусств — живописи и музыки. Живопись пользуется цветом, тоном, силой и протяженностью света. Музыка пользуется тембром, высотой, силой и длительностью звука (световая музыка, оперирующая сменой световых тонов, может протяженность живописи заменить также длительностью). Прямые физические аналогии отдельных свойств света и звука для искусства неприложимы потому, что не физические, постоянные в земных условиях, свойства света и звука, а изменчивые свойства, пригодные как средства мышления, вошедшие в общественную культуру света и цвета, здесь применимы. Так, обычная аналогия цвета и тона как длины световой и звуковой волны, аналогия, опирающаяся на совпадение семи цветов спектра и семи ступеней гаммы, является ошибочной потому, что в истории культуры высота звука и цвет играют совершенно различную роль, не говоря о том, что семь ступеней гаммы есть явление историческое и семь ступеней спектра — эмпирическое и условное. В истории культуры аналогами являются тембр и цвет как звуковой и световой признаки тела; аналогами являются тон, высота звука определенного тембра и определенная ступень определенного цвета; аналогами являются динамика звука и интенсивность света; аналогами являются длительность звука и протяженность света, и оба они — явления ритма. Разные способы мышления разнно комбинируют эти изменчивые элементы све-

та и звука, строят системы, в которых ведущим является одно сочетание одних элементов и опущение или подчинение других.

Все эти элементы в искусстве, в художественном мышлении имеют свою исторически данную художнику семантику: яркий свет и темные тени, голубой, золотой, красный цвета, высокие дискантовые голоса, низкие басовые, тембры духовых медных, духовых деревянных, — все их радостные и мрачные, идеальные и низменные, грозные и нежные смыслы, значения лежат не в их физических качествах и непосредственно вызываемых ими ощущениях, а в их исторически сложившейся социально закреплённой функции.

Пространство в живописи и время в музыке и строятся из комбинации этих семантических элементов и образуют сложные системы протяженности и длительности, а не простые однозначные величины. Отсюда их несоизмеримость. Научно определить живопись и музыку можно только на основании дифференциального анализа этих элементов, изменчивых, закреплённых в произведении искусства. В их отборе во внешнем мире, в их интеграции в систему мастер и обнаруживает свое понимание материи и движения, исторические, а не физиологические основы и принципы своего мышления; в применении этих принципов к единичному тематическому содержанию выступает идеологическая тактика художника, его конкретное политическое лицо. Законы мышления, общие для всех представителей одного класса, обнаруживаются с естественнонаучной необходимостью в сходной интеграции аналогичных элементов. Опираясь на законы истории мышления, пользуясь данными акустики и оптики, искусствознание сможет стать точной наукой и, в свою очередь, помочь разрешить нерешенные проблемы мышления.

Но оптика и акустика далеко еще не решили целого ряда основных вопросов. Достаточно указать на учение о тембрах, которое до сих пор ограничивалось терминологией и классификацией эмпирически существующих тембров кустарных музыкальных инструментов, медных, деревянных, духовых, смычковых, ударных и т. д. Только электроакустика и электрооптика смогут дать ответ на вопросы, поставленные искусствознанием; но эти же науки дают совершенно не известные кустарной живописи и музыке речевые средства и ликвидируют несоизмеримость различных искусств, их ограниченность, их разорванность между пространством и временем, их прикрепленность к узким отрезкам места и времени. Но если здесь упраздняется само собой деление искусств на временные и протяженные, то деление на зрительные и слуховые остается справедливым для составных частей новых искусств и мышления, а не для целых замкнутых отраслей. Бес-

спорно, что мы музыку слышим, а живопись видим. Живопись не-ма, а музыка невидима. Но человек видит и слышит одновременно, слух и зрение взаимно поддерживают и дополняют друг друга, а не действуют в отдельности. Только профессионализм гипертрофировал и разорвал световую и звуковую ориентацию в мире и создал глухих художников и слепых музыкантов, т. е. людей, не ориентирующихся в общественной жизни иначе, как только через свою специальность, а не наоборот, т. е. ориентирующихся в своей специальности на основе общественной жизни.

Только для ремесленнических искусств казалось естественным, что зритель картин должен иметь открытые глаза и закрытый слух, а слушатель симфонии — невидящие глаза, потому что эти искусства требовали одностороннего человека и внимания; но можно смотреть картину и слушать музыку, соответствующую строю и содержанию картины, как это делало немое кино. Неподвижная картина так же требует времени смотрения, чтения ее содержания (а содержание есть процесс, а не форма), как в кинокартине, и требует музыки соответствующей длительности. Только профессионалам могут казаться естественными беззвучные залы музеев и немые картины в них. Молчаливое вчувствование и сосредоточенность, которых требует, по профессионалистической эстетике, созерцание живописи, могут быть достигнуты и стимулированы музыкой, которая окружает картину атмосферой танцевальных, лирических, патетических звучаний, рождается как бы из образов и красок картины, движет и осмысляет ее содержание. Этот синтез и научнее, и объективнее всякого одностороннего эмпирического изучения и понимания искусства.

Кино

Искусством, уже достигшим грандиозного развития и мирового размаха и оттеснившим кустарное искусство, оттеснившим в такой мере, что все лучшие работники, теоретики и практики уделяют ему пристальное внимание, является киноискусство. Кино, стоящее на стыке инженерии и искусства, техники и творчества, уходит одними корнями в индустрию — растет из фабрик, заводов и лабораторий металлургической, электротехнической, химической, оптической промышленности (проекторные и съемочные камеры, освещение, целлулоидная пленка, световая эмульсия, линзы, объективы, зеркала), усовершенствуется инженерами и учеными; с другой стороны, кино, как искусство, требует идеологических способов организации своего материала и знает речь, мышление и стиль, как и старые искусства. Отсюда небывалые возможности кино.

Кинематограф вошел в культуру как световая запись движений, запись движущихся вещей. Запись форм вещей, изображение их видимых и существенных форм для передачи знаний о них, для сообщения — были известны еще натуральному хозяйству. Рядом с артикуляционной голосовой и жестикуляционной речью, непосредственной и импровизационной, существующей только в живом звучании и движении, только в настоящем и годной для сообщений на небольшом пространственном расстоянии, — изображения вещей, фиксация форм в рисунке, пиктография, культивировались как единственное средство сообщения на расстоянии временном и пространственном. Ограниченная статическими формами вещей, конкретная и наглядная, обращенная к зрению, пиктография дополняла речь, обращенную к слуху. Но сильный рост значения речи — как средства общения, накопления абстрактных понятий и общих представлений, не имеющих зрительного характера или очень расплывчатый характер и не передаваемых зрительным образом, — сделал пиктографию записью речи, записью слов и мыслей, а не вещей; пиктография стала и идеографией. Пиктография сохранилась как живопись, как искусство и в своем оформлении подчинилась характеру видения различных социальных групп как в отборе поля зрения, сюжета в многообразии мира, так и в технике фиксации этого поля зрения, — подчинилась стилям различных социальных групп (классицизм, реализм, импрессионизм и экспрессионизм).

Техника, отдельные изобретения которой возникают по требованию культурной и экономической деятельности человека, выдвинула механическую фиксацию зрительного мира, фиксацию световых лучей на светочувствительной пленке — фотографию. В живописи техническим материалом является краска. Материалом фотографии является свет, химически закрепляемый; камера и светочувствительная пластинка — только средства фиксации этого энергетического материала, как кисть и полотно у художника — средства фиксации красок. В живописи комбинация красок составляет и световой образ, и цветовой и производит зрительное воздействие. Художник комбинирует краски, а не свет. В фотографии свет формирует образ; темные и светлые места — результат светового воздействия лучей, отраженных от какого-либо предмета. Обесцвеченный свет, фиксируемый фотографией, ослабляет воздействующую силу его образов, свойственную красочным образам живописи. Но и живопись ограничена техническим наличием красочных веществ и бедна по сравнению с многообразием цветов и оттенков природы. Если химия создает все новые краски, обогащает палитру художника, то та же химия совершенствует фотографию, делает ее цветной, хромофотографией, и открывает

перед фотографией бесконечные красочные перспективы и возможности; как ни велико количество красочных веществ и их комбинаций, количество цветов в мире, рождаемое вечно струящимся солнечным светом, неизмеримо и неисчерпаемо, и их полная фиксация средствами красящих веществ вряд ли когда-либо будет возможна. Фотография не знает творческой свободы, свободной комбинации образов, доступной художникам; она пассивно прикреплена к зрительному миру. Она, как и живопись, отбирает поле зрения, но фиксация этого поля зрения лишена моментов переживания и настроения, моментов субъективного видения художника; фотография эмпирически и механически объективистична, безразлично относится ко всем точкам видимого поля зрения и стоит всего ближе к эмпирической реалистической школе в ее требованиях документального воспроизведения видимого предметного мира. Но фотографический аппарат только орудие в руках человека, и действие этого орудия определяется установкой фотографа; поэтому фотография так же идеологична, как реалистическая картина.

Но не только образы, но и комбинация их в голове художника ограничены образами реального мира и их сочетаниями; фотограф может строить поле зрения, комбинировать реальные вещи для световой фиксации. Это делает художественная фотография. Натурщик, который у художника играет такую большую роль при передаче человеческих движений и природы, здесь становится актером, исполняющим патетическую, трагическую, комическую и другие роли. Фотограф может отбирать и пейзаж, и те моменты его освещения, которые передают известное состояние природы (перед грозой, после бури, весна). Фотограф, стремящийся не к простой фиксации вещей, а ищущий выразительных образов, должен комбинировать, искусственно устраивать фон, людей, освещение. Фотограф с художественным глазом может достичь любых художественных результатов и превзошел бы художника, если бы располагал цветом и свободной комбинацией элементов, и фото, как орудие, совершеннее кисти.

Если органическим стилем дагерротипии является механистический реализм, то психологизма и импрессионизма фотография может достигнуть через применение расплывчатых, не в фокусе поставленных изображений, создающих впечатление туманной глубины, сумеречной атмосферы; применение искусственного освещения контрастами света и теней, применение бликов и светотеней дает драматический сумрачный фон с неровным, беспокойным и пробивающимся светом. Фотография здесь подражает живописи, повторяет ее стили, подчиняется ее видению: но и живопись подпадает под влияние фотографии и берет ее как эскиз

для своих композиций. Притупленная перспектива фотографии — следствие одноглазого объектива — часто встречается в живописи и доказывает, что художники находились более под влиянием снимков, чем наблюдения мира. Моментальные снимки, ставшие возможными с открытием высокочувствительной пленки, дали картины мгновенных впечатлений и движения — импрессионистов. Фотография отвоевала у живописи ее изобразительные средства. Двойные и тройные экспозиции, фотомонтажи дают фотографии широкие возможности комбинирования зрительного образа. Продукт медленного и кропотливого труда индивидуального кустика-мастера, картина остается уникально-неумножаемой, нераспространяемой. Фотография легко воспроизводит свои изображения в бесчисленных экземплярах и в силу этого становится обиходным элементом быта.

Но и фотография, и живопись способны к фиксации лишь статического образа. Они дают неподвижные портреты, формы вещей, но не жизнь вещей, не их динамику. Уже в малоподвижной обстановке натурального хозяйства и в мелкобуржуазной — статические изображения вещей вне времени были условны. Но эта условность в напряженной атмосфере функционалистического мышления города стала неприемлемой фальшью. Потребовались средства фиксации движения, вещи в динамике; изощренное зрение художника научилось фиксировать момент движения, неуравновешенное положение, подчеркивающее переходность и говорящее о движении; техника не отставала от требований культуры; фотография дала светочувствительную пластинку, для которой достаточна мгновенная экспозиция, чтобы зафиксировать пробегающий образ. Моментальная фотография фиксировала вещи в движении — один момент его. Но события, развертывание движений, оставались вне записи. Ряд последовательных рисунков или снимков, как ряд моментов, мог передавать события, но это были только статические образы, связанные последовательностью, но не самый процесс движения. Движение можно передать только посредством движения. Таким средством в доиндустриальной культуре были речь, пантомима и музыка (так называемые временные искусства). Речь — ряд слов в последовательном названии вещей и их движений. Но звуковая и смысловая, целиком текущая во времени, речь передает и пространство как длительность во времени, как ряд протекающих точек.

Описание в литературе всегда условно, если даже оно не что иное, как ряд чисто зрительных образов и носит эмпирико-реалистический повествовательный характер, так как переходит последовательно от одного образа к другому, как механический процесс. Пространственную статику речь может передать только движени-

ем. Способная сразу передать только один ход движений, одну линию мысли, объективистическая литература располагала пространственный кругозор, схватываемый одним взглядом, во временной последовательности и вертикальный ряд одновременных действий, сразу легко воспринимаемых в реальной жизни, вытягивала в горизонтальный ряд последовательных действий.

В описании пейзажа эмпиризм дает ход взгляда и внимания — ряд последовательных образов и впечатлений. Для описания человека он принужден описать сначала глаза, потом нос, потом губы; их одновременные движения передавать, одно за другим, сообщать смысл речи, потом описывать тембр, интонацию. В описании движения толпы, массы, одновременных движений — еще большая беспомощность. Со стороны смысловой слово означало только некоторые признаки вещей, только одно их сочетание, один условный образ. Эмпирическое слово давало суженное значение вещи, с одним смыслом, между тем как образов и движений вещь имеет несколько. Отсюда идеологичность слова, приспособленная для передачи одного направления мысли, исключаящая другие, и недостаточная конкретность слова. Тенистый дуб, зеленый дуб, столетний дуб — разные словесные образы; хотя писатель, дающий образ дуба, видит и тенистость, и зелень, и толщину, и еще множество других признаков, однако, сколько бы ни нагромоздить эпитетов и обстоятельственных слов, полной вещественной наглядности речь дать не может. Слово обращается через слух к смыслу, и смысл дается через практику чувств восприятия и трудового действия. Чтобы понимать речь, нужно знать вещи, о которых она говорит; словарь социальных групп ограничен их культурным охватом; например, у натуральнохозяйственного крестьянства он совпадает с его эмпирическим кругозором.

Идеография объективистического мышления фиксировала эту однолинейную узость словесной речи. Живая речь синтетична, она имеет возможность сообщать дополнительные смыслы тембром голоса, интонацией, мимикой и жестом, в живой связи с предметным миром и действием. Устная речь шире идеографической. Идеография — одна деталь речи, мертвые контуры речи. Идеография берет мир и вещи только в одном смысловом, логическом плане; дав культуре средства передачи речи на расстоянии временном и пространственном, идеография закрепила узость своего содержания.

Для передачи абстрагированного смысла разговорной речи, всегда однолинейной (так как один человек одновременно двух разговоров, двух речей вести не может), для мысли все более абстрактной идеографическая письменность была достаточным средством, но для живой жизни, всегда многосторонней, многопо-

движной, идеография схематична и условна. Это ощущается, когда после длительного описания события, чтение которого занимает пять минут, сообщается, что все произошло в одну секунду. Время идеографической литературы несоизмеримо с реальным движением. Усилия конструктивистов и экспрессионистов и направлены на достижение синтетизма и политематизма в речи, на большую нагрузку слова. Они давали в слове не только его словарное значение, но и смыслы, возникающие из связи его с другими словами, на функции в определенной системе речи и действия; они сделали слово узлом смыслов, полем напряжения целой системы, на котором слово действовало. Вместо последовательности однолинейных смыслов — одновременность и многозначность. Диалектический материализм дает эту многозначность и полисемантизм как объективные диалектические связи вещей и явлений. Отсюда преодоление и станковых книжных форм литературы, переход к слову и сюжету живого действия, к синтезу с другими речевыми средствами.

Письменность объективистическая была однолинейно повествовательна и, как материал исключительно письменный, годилась для выражения внутреннего человека, была гуманитарна, антропоцентрична, давала отношение человека к вещам, без самих вещей, годилась для идейно-психологического романа с героями внутренних переживаний. Здесь ее монументальный стиль и высшие достижения идеографического искусства. Но заменить видимое и слышимое внутреннего переживания молчаливыми мыслями о нем, воспринимать условные смысловые значения слова как безусловную реальность мира, понимать эмпирический словесный образ как действительную связь вещей — могла культура, для которой слово стало узлом смысловых значений, основным средством ориентации в общественной жизни. Говорить о книжной литературе как об искусстве, совмещающем в себе живопись и музыку, могли гуманисты, у которых чувственное и моторное восприятие мира заслонило идейным и психологическим процессом, у которых мир идей покрыл мир вещей и порядок идей — порядок вещей. Чувственное значение словесного материала ничтожно, и передать чувственные образы он может только через нечувственный смысл. Кризис письменной литературы есть не только кризис формы слишком медленного темпа искусства, но и кризис средства, давшего возможность организовывать огромные словесные массы (сочинять письменно, годами обдумывая, а не импровизируя), мало конкретные, однопланые произведения. Письменность была ценным изобретением, но всякое механическое изобретение может быть усовершенствовано и оттеснено другим изобретением, средством

новым, более пригодным для тех целей, для каких применялось старое средство. И из господствующего, основного, абсолютного оно опять становится частным. В искусстве идеография, требующая грамотности, ограниченная пониманием словаря национальных языков, культурным охватом, не могла стать основным интернациональным средством общения широких масс. Язык художественной литературы непереволим — в отличие от научного, оперирующего терминами и точными смыслами. Идеографическая письменность и уходит в науку, стремясь к формуле, к математическому значку смысловых отношений. Таким средством, такой художественной письменностью, конкретной записью вещей в движении, восстанавливающей значение чувственного восприятия мира, делающей слово своим частным случаем, одним из речевых средств и оттесняющей условную идеографию, является кино. Это — возрождение кинетической речи, но кинетики самого мышления человека, возрождение пиктографии, запись видимого мира, возрождение конкретной письменности. Условная графическая и звуковая передача зрительных представлений речью заменена здесь безусловной передачей признаков, свойственных самому объективному миру; рассказ показан; кино дает видимый процесс явлений, запись событий во всей их конкретности и связях. Кино — конкретизированная литература и динамическая живопись. Если старая эстетика помещала литературу между музыкой и живописью, то с большим правом занимает это место немое кино, так как образ и движение являются его основными элементами. Кино описательно и повествовательно в безусловном и первичном смысле слов.

Материалом кинописьменности является свет и звук; аппараты съемочный и проекционный, ленты, экран — только орудия фиксации и воспроизведения этих материалов. Кино показывает не вещи, а свет, от них отраженный, звуки, исходящие от тел, но в синтезе мы видим звучащие тела. В реальном мире глаз видит тоже только свет и звук, излучаемые от вещей, но зрение связано с осязанием и поведением; отсюда реальность и объективность синтеза видимого, слышимого и осязаемого. В кино свет, видимый свет, сильный источник света разрисовывает экран, и безусловная реальность видимых вещей кроется в неразрывной ассоциации зрения с осязанием (ощупывание экрана крестьянами), и так же как в музыке нет звука вообще, но есть звуки определенных инструментов, характеризующихся тембром и средствами звукоизвлечения, так и здесь материалом является не светозвук вообще, но светозвук, определенными приборами фиксируемый и проектируемый, определенными предметами излучаемый. Здесь мы имеем историю кино, борющегося за полноту передачи связей

и сторон мира, совершенствующего шаг за шагом свой охват, расширяющего технические возможности киноречи; однако только диалектическое мышление реализует и стимулирует эти возможности. Вначале это — свет обесцвеченный, отраженный от вещей в одноглазом аппарате. Бесцветное, серые и белые тона с их оттенками — свойства света, фиксируемого этими приборами. Световый образ, идущий от предмета, фиксируется на плоскости, лишен своей трехмерности, двухмерен, бесперспективен и плосок. Первые киноаппараты дают бесцветный и плоский мир, но эти аппараты все более и более совершенствуются, и световой материал и образ получают полноту реального мира. Образ в кино — не как в живописи и фотографии — статические формы неподвижных вещей, но динамические, вещь в движении относительно себя и относительно среды, ряд изменений формы; образ здесь временной, для которого неподвижный и предметный образ — только момент, только часть. Ритм кино — в развертывании движения, в последовательности изменения образа и смене образов друг другом. Так как кино фиксирует несколько образов сразу, дает множество движений, оно имеет несколько одновременных ритмов, полиритмию внутри одного поля зрения. Кинописьменность выполняет то же, что идеография, — запись и сообщения о странах и событиях, о злободневном, с большим реализмом и наглядностью, чем идеография. География и этнография от полюса до полюса, культурная хроника, труд, нравы, быт — записываются кино с природы в очерках и заметках, хрониках. Там, где беспомощно слово в сообщениях о вещах, неизвестных и не имеющих названия в данном языковом словаре, кино показывает самые вещи и их действия. Крестьяне, не знающие индустрии или ее слов, видят самый процесс производства и выработки вещей, весь путь от руды в шахте до машины. Экзотические страны, полярные страны со всем их своеобразием проходят перед глазами зрителя. Язык всего человечества имеет названия для всех вещей культуры, но отдельные социальные группы не знают и десятой доли этих слов; кино дает самые вещи. Язык кино — образы вещей, движимые и связываемые. Этот язык имеет своими границами границы самого зрения. При универсальном значении зрения и язык даже немного кино универсален. Он и убедительнее. Человек предпочитает видеть своими глазами, чем слышать о виденном. Описание путешествия в книге и показ его на экране не могут быть сравнимы по своему воздействию. Распространяется кино легко, как печать, и уже имеются киногазеты, киножурналы как органы новой письменности. Эти газеты и журналы делают зрителя очевидцем самых далеких происшествий и в своем культурном значении становятся рядом и дополняют идеографическую газету.

Художественная культура взяла кинописьменность как новый материал для искусства и подчинило его существующим стилям. Среди старых искусств кино казалось ближе всего к театру, и из записи театральной игры началось киноискусство, записи зрительной, одинаково все видящей в общем плане рампы. А через театр с его литературной драмой кино сблизилось с литературой. Инсценировка литературных пьес и романов и их засъемка, от Шекспира до Толстого, — первые художественные произведения нового искусства.

Кино подчинялось, вопреки своим выразительным средствам, своей специфике, эмпирическому мышлению и стилям этих искусств; но эти произведения не могли быть удачны. Слово может быть зрительным, слуховым, осязательным и логическим по смыслу. Слово обращается к интеллекту. Немое кино — изобразительное искусство и зрелищное, назначенное для зрения. Оно дает только видимое; следовательно, речь, интонация, мысль для него пропадают. Кино знает только внешнее, только движение и мимику, переживание и мысль в их мускульном проявлении; кино знает телесного человека, поступки и поведение, но не психологию и идею. Психологический роман, где много переживаний, можно передать мимической игрой; идейный роман, где много разговоров, — нельзя. Не только монологи, но и множество движений, сопровождающих монолог, должны быть опущены. Они должны из сопутствующих слову стать самодостаточными, должны быть сокращены и сведены к резким и выразительным. Но внимание к мелким мускульным движениям, главным образом лицевым в психологических сценах, требует много ленты и времени и дает мало продвижения темы. Динамическое кино предпочитает крупные и отчетливые движения с энергичными ходами. Литературные фильмы и отличаются очень медленным развертыванием и имеют длинные записи, куски художественной литературы больших писателей, как равноценные со зрительными кадрами. Кино подчинялось театру и в другом отношении: внимание театрального зрителя привлекалось к определенному пункту сцены разговором персонажей; слово направляло зрение; в зрительном отношении фигуры всей сцены одинаковы. Кино пассивно снимало сцену, как видит его слушающий зритель, и, немое, не давало направления зрению. Оно не сознавало своих средств направлять внимание зрителя, не сознавало своих возможностей записывать видимое, не знало крупных планов. Связанное с литературной драмой и говорящим человеком, как единственным двигателем драмы, кино зависело и от актера театра. Но средства воздействия такого актера кино полностью записывать не могло: дикция, интонация для него пропадали. Немой экран требовал

актера внешнего движения, актера мускулов, мимики и пантомимы как законченного смыслового языка. Кроме того, правдивость театральной игры — в согласованном оформлении различных материалов: слова, интонации, жеста; правдивость немого кино — в видимых движениях мимической игры. Кино вступало в противоречие с театром и рвало с ним связь.

Поэтому рядом с неудачными и полуудачными психологическими лентами изготовлялись трюковые, приключенческие, с преобладанием машины и движущихся вещей над человеком и его душой. Был биомеханизм — перегруженность авантюрным мускульно-машинным действием, был психологизм — перегруженность переживаниями, но все эти записи — эмпирико-реалистические.

Первые шаги кино напоминают начало идеографической литературы. Обезличенная мертвыми буквами, драма в идеографии не использовала новых возможностей, писала коротенькие новеллы, порожденные ограниченными возможностями сказа и требованиями присутствия автора и слушателя при импровизированном исполнении. Идеография не уловила своих возможностей — монументальной формы толстого романа, сочиненного, развернутого, и своего материала, освобожденного от живой интонации и жеста. Экранизация литературы была рядом иллюстраций, соединенных титрами; кино ощупью шло к своим выразительным возможностям и своим речевым средствам, укладываясь в различные стилевые системы.

Власть литературы оказалась в кино сильнее театра. Автор долго оспаривал первенство у режиссера. Организатор фильма, подлинный автор экранного произведения, казался исполнителем воли литературного автора, как театральный режиссер в постановке драмы, в которой слово — основной материал. Но роль литературного автора в кино сводилась к сочинению пьесы из одних ремарок, к самой общей схеме. Актер импровизировал, как во внелитературном театре действия, *commedia dell'arte*. Язык даже не владеет средствами полного обозначения мимического и пантомимического действия, которое актер дает со всей детальностью и последовательностью живого движения. Кино конкретизирует и реализует то, о чем обще говорит автор, показывает в секунду многословный рассказ и вытягивает в длинное действие коротенькую ремарку. Литература имеет такое же отношение к кинопроизведению, как схема производства — к самому производству. Мастер слова должен был уступить главенство мастеру светописи.

Стили современного кино — это компромисс стихийных свойств материала кино и стилей старых искусств. Реализм и натурализм, импрессионизм, экспрессионизм и конструктивизм имеют

своих представителей и свои произведения в киноискусстве. Реализм — формально-логическая запись видимого, верность объективистически-эмпирически понятой натуре, быту, часто комическому, внеисторическому сюжету. Оператор должен иметь зоркий глаз наблюдателя как литератор-реалист; он должен как литератор записывать наблюдения в записную книжку (ленту) кино, чтобы потом вставить их в свои произведения. Такие эмпирические записи присутствуют во всех кинопьесах, извлекаемые из кинобиблиотек, где они хранятся в ожидании соответствующей фильма.

Здесь, как и в реалистической комедии или драме, фильма — сумма кадров-сцен.

Но бытовой показ, бесстрастная фиксация видимого, противоречит духу кино, который движется в отношении мира и ищет движения в мире. Шире раскрывает возможности кино функционалистическое мышление, стремящееся дать разрыв объективного мира на крупные и общие планы, выдвигание функционирующих деталей и оттеснение безразличных, построение пространства и времени не по статическим формам однородной зрительной ценности, а по разноценным устремленным силам, ударным моментам. Здесь сразу возникает борьба между технологическим функционализмом, психическим и диалектико-материалистическим реализмом, стремящимся подчинить кино своим задачам. При общности борьбы с эмпиризмом методы их решительно расходятся. И не только в сюжетных, игровых вещах, но и в хронике. Поэтому хроника — объективные показы без раскрытия сил эпизода — консервативна в отношении кино. Но этот стиль бытовой фотографии и литературы еще встречается в кино, хотя быстро отстывает; работники кино — функционалисты.

Импрессионизм требует колориста — оператора-художника и электротехника как важных организаторов фильма. Освещение неровное, светотени, световые пятна и блики создают тон картины. Не формы вещей, но их силуэты; вместо людей и быта — штрихи; вместо целого действия — эпизоды действия. Много ландшафта, вечернего, ночного. Обычно — сюжет настроений и переживаний, интимностей. Картина назначена для созерцающего зрения, для любования колоритом быта, атмосферой настроений. Красочное кино открывает перед этим стилем такие же и даже большие возможности, чем перед импрессионистической живописью.

Живописного конструктивизма в кино нет благодаря его связи с реальным кругозором. Но возможны съемки чисто технологических конструкций, развертывание кубистических форм во времени, раскрытие элементарных форм в их движении (Леже). Конструктивизм только избегает идеологических, социальных, гуманитарных тем, но дает чисто-мускульных людей, без нервов,

и на них строит свои дефектологические буржуазные, фашистские сюжеты.

Конструктивизм дает динамические биомеханические образы — вещи, людей — как динамические механизмы; обилие машин и недостаток людей, полное отсутствие психологии, переживаний.

Экспрессионизм дает напряженные эмоции внутреннего порядка, индивидуального, но многопланного сознания. Фильмы — камерные; небольшое количество действующих лиц, обремененных сложным потоком интенсивных переживаний. Лицо, глаза, мелкие мышцы тела, жесты играют основную роль в продвижении тем. Инсценировка состояний сознания. Деформирующее освещение, искаженные формы — элемент экспрессионизма. Полный разрыв с эмпирическим реализмом: расплывчатые и сумеречные формы — средство эмоциональной выразительности. Темы — основные страсти в гуще социальных и психологических торможений и влечений; индивидуальность — не самоцель, а солирующая линия в развитии сюжета.

Социалистический реализм — широкие темы культуры и истории классовой борьбы и пролетарско-революционного наступления, лицо масс с наиболее активной и выразительной стороны, их наиболее напряженные моменты и стороны. Обилие передних планов, выдвигающих напряженные ситуации. Эмоциональная насыщенность, пафос вещей и людей, волевая устремленность. Вещи и люди в борьбе и столкновениях, массовые сцены, широкие планы культурных и социальных событий.

Эти стили кино в чистом и смешанном виде культивируются в буржуазных странах и в СССР и утверждают различные идеологические линии. Тема в реалистическом кино — направление объектива, киноглаза; отбор поля зрения — сосредоточенность на известных вещах, повышенное внимание к одним и оттеснение других — есть социальное зрение и идеология. Кино образует мир зрительно и может показать борьбу людей и вещей за новую культуру, показать все трудности организующей роли пролетариата, победы и срывы на его пути. Заснять быт глазами пролетариата — значит дать картину с диалектическим видением и социалистическим мышлением. Реалист-режиссер, который видит мир в борьбе, в становлении, в трещинах и новообразованиях, видит в направлении победы пролетариата, дает картину, воспитывающую волю к победе.

Здесь, как и в других искусствах, мы имеем движение, идущее от эмпирического реализма, преодолевающее его объективизм, фотографизм, узость и ограниченность, и движение, идущее от функционализма, преодолевающее его абстракции и формализм.

Рядом с мастерами, развертывающими историко-революционные произведения (Эйзенштейн, Пудовкин), здесь имеются ма-

стера, стремящиеся поднять эмпирические факты на высоту истории, сделать их функциями исторического действия.

Такое направление в советском кино выдвинули киноки, требующие фактографии, киноправды, отрицающие необходимость посредничества театральной сцены для изображения массового быта. Не нужно переигрывать жизнь, не нужно актеров: надо уметь заснимать жизнь, ловить ее моменты, наводить вовремя объектив и умело комбинировать куски. Уголки быта — крестьянин, рабочий в своей обстановке, трудовой и бытовой, бюрократ, купец, кооператор, дети — могут быть объектами такой записи в значительные или обыденные моменты их жизни. Монтаж, последовательность заснятых кусков быта, компоновка этих эпизодов оформляют картину в развернутый сюжет так же, как из этюдов и очерков может составиться развернутая повесть.

Ритм здесь — в смене эпизодов и тем. Направляя наше зрение и свободно переводя его от образа к образу, от действия к действию, режиссер становится творцом картины. Технические приемы, обратная съемка, рапид-съемка дают возможность, не прибегая к выдумке и искусственной натуре, углублять и обострять тему. Преодолевая фотографию, кино переходит к темам, которые в своей динамической напряженности более соответствуют драматическим, переломным моментам, эмоциональным и идеологическим эпизодам. Здесь не только отбор напряженного поля зрения, но и отбор из поля зрения наиболее острых пунктов — тот отбор, когда в реальной жизни поражающий факт вытесняет из кругозора все остальное и бесконечно разрастается, занимает все зрение, весь мир взволнованного, захваченного человека. Кино повторяет этот процесс в приеме передних планов и освещении. Точка — центр действия — занимает весь экран или сосредоточивает на себе все освещение, оставляя остальное в тени.

Выделение высоких моментов, направление внимания на напряженные пункты и смена моментов окрашивают этот реализм в густые эмоциональные тона гнева, ярости и радости — чувств, энергично устремленных. В передних планах режиссер располагает могущественным средством направления внимания и, следовательно, мысли и переживания зрителя; давая широкие и суженные общие планы, давая вещи увеличенными, передними, режиссер дает как бы многофокусное движение, лишает его объективистической однородности.

В импрессионизме, психологизме и экспрессионизме человек заслоняет вещи; в конструктивизме человек — машина среди машин; в социалистическом реализме человек слит с вещами в одном порыве и действии: передние планы людей и машин в ходу (в действии), передние планы манометров, показывающих предельное

давление, задыхающиеся в быстром беге турбины, когда броненосец прорывается через адмиральскую эскадру (*Броненосец Потемкин*).

Кино победило. Гигантский рост киноиндустрии, успевшей за тридцать лет существования занять третье место в мировой индустрии (первое место — металлургия, второе — текстильная промышленность), возникновение крупных профессиональных групп кинорботников; миллиарды посетителей кино на всем земном шаре, любовь к кино и популярность его среди масс показывают, как культура и общество умеют отбирать и обращать свои силы и внимание на элементы, удовлетворяющие их потребности. Даже книгопечатание не знало такого роста и такого массового охвата. Литература и театры высокого стиля из опекунов-покровителей стали соперниками, начали борьбу, но быстро должны были отступить.

В киноискусстве открывались технические возможности, недоступные старым искусствам и не грезившиеся старой эстетике. Конкретность кинописьменности, связывающая ее обязательно с реальным действием, — только кажущееся ограничение свободы фантазии и творчества режиссера. Творческая свобода, которой как будто пользуется автор-кустарь в области идеографической литературы, более ограничена, чем творческая свобода кинорежиссера. Самые фантастические построения литературы, оперирующей образами, а не понятиями, выполнимы кино, а средства воплощения несравненно превосходят средства литературы. Самые невероятные сказки получают наглядность и убедительность. Кинопроизведение — не продукт единоличного творчества. Произведения идеографической литературы легко даются кустарной обработке индивидуального мастера-писателя; сотрудничество здесь возможно, но не обязательно, как во всякой кустарной работе. Материал киноискусства требует сотрудничества, равно как и все продукты индустриальной культуры нуждаются в группе профессий, коллективе инженеров, техников, рабочих; механика здесь дополняется кинописателем, режиссером, оператором, актером и т. д.

Немое кино, беззвучно передающее динамику образа, естественно и стихийно сочеталось с музыкой, дающей динамику звуков, образовав то комплексное искусство, которое знают миллионы кинопосетителей. Беззвучное движение вещей охватывается звуковым ритмом, зрение сливается со слухом в одном потоке. Музыка гомофоническая и полифоническая, дающая одну и множество линий одновременных движений, чисто двигательная и психологическая, музыка тихих переживаний и устремленных порывов дают удвоенную жизнь экрану. Но существующая музыкальная литература, созданная на основе своей внутренней логи-

ки, редко совпадает с картиной, имеющей свое независимое движение: нужна киномузыка.

Лучшие произведения кино не уступают по своей эмоциональной и идейной глубине мировым шедеврам искусства, но кино — еще в пленках, его перспективы ведут в будущее дальше, чем перспективы старых искусств — в прошлое.

Немое кино явилось еще только переходом от механических пространственных искусств к энергетическим, от искусств, которые превращают динамику мира в статическое пространственное бытие, к искусствам, которые фиксируют самое движение, самый поток явлений. Кино давало текучую стихию мира — свет, составляющий основу видимого пространства, но оставляло вне себя другие динамические качества мира, прежде всего звук, без которого оно оставалось односторонним.

Временные звуковые искусства прибегали к механической пространственной записи своего движения. Самый звук требовал механического возбудителя, в отличие от света, который излучался непрерывно и обтекал все предметы.

И кино уже зазвучало и включило в себя все богатство звуков и шумов живого мира, музыку, живую речь, ее интонацию, динамику, тембры и с ней словесную мысль. Приведение в систему этого множества разнородных элементов, неизвестных прежним искусствам, намечает то синтетическое, цельное искусство, к которому стремится диалектически и синтетически мыслящий пролетариат. Кустарный театр с его мануфактурным сотрудничеством художника, актера и режиссера и мечтать не мог о гигантских системах этого нового искусства. Комбинаторская способность, которая у художника идет по зрительным образам, у музыканта — по звуковым, у писателя — словесным и т. д., здесь направляется по всем линиям сразу и сочетает отдельные искусства между собой так, как сочетали прежние мастера отдельные элементы своих частных искусств.

Фонограф, первая стадия звуковой записи, много ограниченнее кино, ибо звук более нуждается в непрерывном механическом возбудителе, чем свет. Только звукозапись посредством света, превращение звуковой энергии в электрическую, создало для фонографии широкие художественные возможности, не только записи, но нового вида искусства. Из прибора копирующая, как ранняя фотография, внешние готовые формы, производимые механически звуки, зависима от концертов, как ранняя кинематография от театра, фонография переходит к монтажам разных планов звучаний, к подаче в одновременности и последовательности, к комбинированию звуков, к созданию тембров и динамических оттенков, совершенно новых творческих и исполнительских возможностей.

Звук, из механического движения переключенный в электрическую энергию, стал таким же гибким материалом, как свет, для воспроизведения и фиксации, для бесконечных комбинаций его качеств и выразительных средств. Здесь фонография сливается с кинематографией и образует новое искусство — звуковое кино.

Свет и звук стали, благодаря электричеству, изменчивыми сырыми материалами, орудиями нашего мышления.

Сtereo- и хромо-кино, дающие подлинную глубину пространства и цвета вещей, усиливают выразительные средства этого искусства до полноты жизненного явления, но в руках диалектика-художника оно дает не показ, отображение жизни, аполитематическое функциональное ее раскрытие: зрительный образ дает один план бытия, звуковой — другой и т. д. То, над чем бьются художники отдельных искусств, — социальное раскрытие мира, — то легко доступно этому синтетическому искусству. Материалом этого искусства является энергия, легко трансформируемая и передаваемая на огромное расстояние. Это новое искусство стихийно соединяется с радио и создает могущественное, массовое, всемирное искусство, могучее орудие борьбы со старым миром и реконструкции культуры.

Для кино нужны новые диалектические, политехнические мастера, мыслящие не отдельными материалами, а синтетическими образами, чуждые профессиональной ограниченности. Старые театральные режиссеры будут перед ними то же, что мануфактурный мастер перед инженером. Это монументальное искусство не исключает театра, живого актера, эстрады, живого общения со зрителем. В его руках два основных органа ориентации в мире — зрение и слух, и все выразительные средства, созданные человеком для ориентации в мире, физическом и общественном, при посредстве этих органов могут им применяться, обогащенные тысячей других.

Все, что доступно зрению и слуху, невооруженному и вооруженному, доступно кино. Кино — самое могучее орудие этих органов. Трудно воспроизводимые опыты, редкие наблюдения, записанные кино, воспроизводятся и изучаются и расчлняются бесчисленное множество раз. Кино дает микроскоп движений. Оно увеличивает поле движения, как микроскоп — пространственное поле; оно — как бы микроскоп времени: слишком быстрые для восприятия глазом движения, сливающиеся в сплошное пятно, кино может растянуть на длительные промежутки времени, давая бесконечно увеличенное движение. Кино — орудие познания, не только показа. Как средство просвещения оно сильно своей наглядностью. Так, крестьянин не только видит отдаленные страны и индустриальный город — последние дости-

жения техники, но и в своем хозяйстве то, что невооруженным глазом он не видел. Никакие словесные уверения не убедят его в существовании невидимых врагов, вредителей человека и пашни. Но кино показывает ему микроскопические съемки, микроорганизмы, увеличенные в сто тысяч раз, их разрушительное действие, ход заразы и борьбы с ней. Все, что может видеть человек в реальном мире, и все, что он может в реальных образах вообразить, доступно кино. Средство научного исследования и массового искусства, средство просвещения и агитации, кино — пионер новой культуры в ее зрительных формах для масс и науки.

«Из всех искусств для пролетариата самое важное — кино».

Радиолитература и музыка. Радиокино

Только устная литература, связанная с живой речью и живым движением, сама конкретная и динамическая, может в условиях индустриальной культуры жить параллельно с киноискусством как естественное синтетическое искусство, основой которого всегда является человек. Возврат к новелле, к форме устного сказа, с механической записи которого начался роман, есть возврат к синкретизму на базе высокого технического синтеза живого действия и движения, мышления и мира, которую никакая механика не заменит. Радио отвечает на сказ, создавая сказ на расстоянии, устанавливая непосредственную связь автора со слушателем, независимо от места их пребывания. Этим удаляется причина, приведшая к гибели устной формы в товарно-денежном хозяйстве и к гипертрофированному развитию письменности. Радиосказ уже вырабатывает свои формы, свои сюжетные конструкции, при которых самый радиосказ является мотивировкой сюжетных сцеплений; здесь вырабатываются свои интонации усиленной выразительности и своя конструкция фраз, очень близких к устной речи. Радио открывает перед литературой такие же огромные возможности, как немое кино — перед изобразительным искусством. Радиосказ, передаваемый на огромное расстояние, слушаемый миллионами и десятками миллионов, концентрирует литературное производство, вносит в него капиталистическую организацию взамен кустарной («автор пописывает, читатель почитывает»).

Но подобно тому, как немое кино воспроизводило театр, так радиолитература воспроизводит письменную литературу. Радиолитература, чьи средства — живая речь — иные и гораздо более богатые, чем средства письменной литературы, фактически превращает письменность в свои сценарии, наполняет их живым содержанием. Буквенная запись речи — более неточная схема, чем ноты высоты и долготы в музыке; в буквах долгота, высота и тембр

совершенно отсутствуют. Идеография — бесконечно ценное идеологическое средство — бесконечно бедна в сравнении с живой речью, которой располагает радио. В основе культуры, в основе искусства всегда останется человек, общественный человек, живая жизнь человеческого тела, пение, речь, мускульное движение, переживания, чувства, мысли. Техника является только средством этой деятельности, средством, преодолевающим физическую ограниченность человеческого тела, его выразительных сил и способностей восприятия.

В эпоху социалистического наступления необходимость всечеловеческого общения, планетарного охвата выступает с особенной силой и призывает все средства энергетики и техники для своих целей, стимулирует их для решения своих боевых и культурных задач. Технические возможности речевых средств человечества развиваются и совершенствуются вместе с ростом культуры, раскрывают все новые стороны человека; все искусства требуют какого-либо орудия или технического материала, лежащего вне человеческого тела, и типы искусства меняются вместе с новыми изобретениями. Для распыленного на конкурирующие индивиды человечества было достаточно бытовое, чисто-домашнее искусство. Для социалистического человечества массовое всемирно-историческое искусство — единственная форма общения на расстоянии, временном и пространственном. Радио — средство передачи мысли, дополненное средствами фонографии, оттесняет кустарное идеографическое писательство. Оно не механически размножает произведение, повторяя его в тысячах и миллионах экземпляров, требующих индивидуального воспроизведения, но дает его живое исполнение, объединяя, как источник света из фокуса, массы слушателей, превращая их в единую аудиторию единого времени и пространства. Оно создает живое единство сознания и мышления, охватывая огромные населенные зоны, как это раньше искусство могло только в театральных и храмовых залах. Здесь мы имеем то же, что в хозяйстве:

«Страна, сравнительно слабо населенная, но с развитыми средствами сообщения, обладает более плотным населением, чем более населенная страна с неразвитыми средствами сообщения» (Маркс, Капитал, т. I, стр. 266. Партиздат, 1932).

Общественное сознание получает интенсивность и плотность, независимые от пространственного расселения людей. Мануфактурный способ идеологического производства, заменяясь энергетическим, создает совершенно новые возможности для общественной жизни человечества.

Такой же сдвиг на массовый охват совершает радио в музыке. Радио расширяет возможности связи исполнителей со слушателями и указывает пути концентрации музыкального исполнения. Но и здесь радио должно быть дополнено исполнительскими механическими инструментами, новыми звуковыми механизмами. Современные музыкальные инструменты находятся в ремесленном состоянии. Современный оркестр — мануфактурная организация мастеров-кустарей. Выработка техники игры на современных музыкальных инструментах и ее сохранение поглощает музыканта-исполнителя, целиком превращая его в наиболее одностороннего специалиста. И все же техническое умение, опирающееся на тренировку физиологических данных, ограничено. Оркестр представляет собой антикварный набор, палитру семантических тембров исторически разных эпох и обладает небольшим количеством звуков и тембров. Бесконечное звуковое богатство реального мира остается пока еще вне искусства звуков. Только механизация оркестра, изобретение новых инструментов, новых полифонических механизмов, требующих лишь направления и координации звучащего материала, податливых и гибких, откроет музыке горизонты диалектического мышления. Только новый энергетический звуковой материал обновит музыку, как обновили архитектуру железобетон, сталь и стекло; так же, как в радиолитературе, радиомузыка уже дает возможность сосредоточить мощные оркестровые массы и переводить могучие звуковые потоки на улицы и площади городов земного шара. И эта новая связь исполнителей со слушателями стихийно ведет к новым изобретениям музыкальных механизмов и к новым музыкальным формам.

Здесь не требуется скопления людей в одном месте, скученного и пассивного слушания. Музыка через мощные динамические репродукторы заполняет своим звучанием огромные пространства, покрывает шумы площадей и улиц, ритмизирует движение масс, шествий и празднеств. Озвученные музыкой города и улицы, как освещенные электричеством ночные улицы, получают новую жизнь, новый смысл. Но эта же музыка, выйдя из узких концертных зал, вечерних часов, став составной частью всего трудового дня, вышла из узкого репертуара, подняла и оживила историю музыки, расширила исторический охват, восприняла все прогрессивные произведения музыкальной культуры всех стран и народов. Музыкальная речь в ее прогрессивных проявлениях стала частным элементом многогранной музыки сегодня. Борьба за наследие, за создание художественной культуры из всей истории прошлого здесь стала живым действием. Стремясь к синтезу мышления, радиомузыка вступает в музейные залы, пробуждает

их молчание; дает картинам ритм и звуковую жизнь создавших их эпох, освещает тембрами, интонациями, гармониями их краски и фигуры, дополняет их свето-цветовые сюжеты звуковыми и дает новую историческую жизнь.

Но радио, соединяясь с кино, в телевидении создает те подлинно синтетические социалистические речевые средства, которые могут охватить единой светозвуковой атмосферой весь мир. Общественное мышление привлекло для самого себя энергию, энергия влилась в мышление, энергия наполнила общественное сознание могучей стихией космических сил. Светозвуковые волны, подчиненные мышлению, заговорили во весь голос человечества на весь земной шар о новом мире, о новых горизонтах.

Индустрия сделала реальной явью детские мечты поэзии. Она опускается на морское дно и взлетает к небесам, она одушевила материю. Мысль не отрывается от земли, чтобы создавать фантастический мир бесплотных видений, но энергично направляется на материал земного мира и создает вещи и формы более чудесные, чем самые необузданные вымыслы. Оно создает само сознание, новую породу людей, более отличных от капиталистических, чем *homo sapiens* от *homo primigenius*. Но капитализм, ставший более реакционной и враждебной силой, чем для него самого некогда был феодализм, душит и губит расцвет нового мира. Только социалистическая индустрия сделает человека полновластным творцом нашей планеты. И пролетариат уже вступил в последний решительный бой. В шестой части мира он уже победил и строит социализм, строит планомерно, на основе высших достижений технических и общественных знаний. И перед грандиозной организованной системой социализма, где человеческий труд и интеллект господствуют над природой и над обществом, анархия, развал и темнота капиталистической системы выступают с потрясающей очевидностью.

Драматическая борьба молодого капитализма с разлагающимся феодализмом, гуманизма с авторитарностью была только бледным эпизодом по сравнению с грандиозным размахом всемирной социалистической революции, в которую отныне бесповоротно вступило человечество.

Примечания

Печатается по изд.: *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления / Отв. ред. Б. А. Фингерт. Лит. ред. и оформление Н. Н. Филиппова. Л.: ОГИЗ, 1933. 570 с.

- ¹ *Верман К.* История искусств дохристианских и нехристианских народов // *Верман К.* История искусств всех времен и народов / Пер с нем. под ред. А. И. Сомова. Т. 1—2. СПб.: Просвещение, 1903.
- ² *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление / Пер. с франц. Под ред. проф. В. И. Никольского и А. В. Киссина. М.: Атеист, 1930.
В работе «Первобытное мышление» (1929) и ряде других французский философ и культуролог Люсьен Леви-Брюль (1857—1939) обосновал свою основную идею — качественного отличия первобытного мышления от логического мышления современного цивилизованного человека.
- ³ *Маркс К., Энгельс Ф.* О Л. Фейербахе // Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, т. I. М., 1924.
- ⁴ Эпос, героическая поэма (*франц.*)
- ⁵ Песнь о Роланде / Пер. Ф. Г. Де-ла-Барта. СПб., 1897.
- ⁶ См.: Правила святых Вселенских соборов. М., 1877. Ч. 2. С. 261—276.
- ⁷ *Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche.* Bd. XIII. Gotha, 1860 (или: 2. Aufl. Leipzig, 1884; 3. Aufl. Leipzig, 1903).
- ⁸ *Данте А.* Божественная комедия / Пер. Д. Е. Мина. Т. 1—3. СПб., 1902—1904.
- ⁹ *Соломин Г. К.* Джотто ди Бондоне. Эпоха раннего Ренессанса. СПб., 1914.
Георгий Константинович Соломин (1865/67 — ок. 1942) — русский педагог и искусствовед. Автор нескольких монографий по столярному делу и другим ремёслам (1911—1930). Вероятно, умер в блокаду; его архив по вымоroku поступил в Отдел рукописей РНБ в 1943 г.
- ¹⁰ Кантус фирмус (*лат.* — *santus firmus*, букв. прочная, неизменная мелодия) — ведущая мелодия полифонического произведения.
- ¹¹ *Энгельс Ф.* Диалектика природы // Архив К. Маркса и Ф. Энгельса. Т. II. М., 1925.
- ¹² Хорошо темперированный клавир (*нем.*)
- ¹³ «О вращениях небесных сфер» (*лат.*), основной труд Николая Коперника (1473—1543), вышедший в мае 1543 г. Теория Коперника предопределила открытие И. Кеплером законов движения планет и позволила И. Ньютону в 1687 г. предположить, что эти законы являются следствием притяжения планет Солнцем.
- ¹⁴ «Основания новой науки об общей природе наций» (*Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazione...*, или *Scienza nuova*), труд итальянского философа и историка Джамбаттиста Вико (1668—1744), выдержавший несколько изданий (1725, 1730, 1744) в переводе на русский язык опубликован только в 1940 г.
- ¹⁵ *De immense et innumerabilibus (лат.)* — «О безмерном и бесчисленном» (1589) — стихотворение Дж. Бруно.
- ¹⁶ *Маркс К., Энгельс Ф.* О Л. Фейербахе // Архив К. Маркса и Ф. Энгельса. М., 1924. Т. I. С. 225.
- ¹⁷ *Ньютон И.* Математические начала натуральной философии / Пер. с лат. с предисловием и дополнением акад. А. Н. Крылова. СПб., 1915—1916.
- ¹⁸ *Платон.* Федр / Пер. В. Н. Карпова // *Платон.* Соч. СПб., 1863. Т. IV. С. 67.
- ¹⁹ Вероятно, цитируется одно из изданий кн.: *Burckhardt J.* Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel, 1855 (исходнократно переиздавалась, к 1910 г. вышло 10 изданий).

- ²⁰ Леонардо да Винчи. Трактат о живописи // Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. М.; Л., 1935. Т. 2.
- ²¹ Шарль Лебрен (1619–1690), французский живописец, автор теоретических сочинений по искусству, в том числе трактата «О выражении страстей» (1668).
- ²² Иванов А. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев; и примечание о портретах. Переведены, первое с итальянского, а второе с французского коллежским ассессором Архипом Ивановым. СПб., 1789.
- Архип Матвеевич Иванов (1749–1821) — скульптор, переводчик.
- ²³ Фрагмент из оды «Видение Мурзы» Г. Р. Державина — описание портрета Екатерины II работы Д. Г. Левицкого. (В цитате допущена ошибка, следует: Потухший гром в когтях своих...).
- ²⁴ Diderot. Oeuvres choisies. Paris, 1884.
- ²⁵ См.: Гоголь Н. В. Последний день Помпеи (картина Брюллова) // Гоголь Н. В. Соч. / Под ред. Н. С. Тихонравова. 10-е изд. Т. IX. СПб., 1889.
- ²⁶ Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. СПб., 1891 (цитата не найдена).
- ²⁷ И. И. Иоффе мог пользоваться двумя изданиями писем Моцарта: Mozarts Briefe. Nach den Originalen herausgegeben von Ludwig Nohl. Mit einem Facsimile. Salzburg: Mayr, 1865 (S. 322, 326); Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie: Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair. Bd. 1–5. München; Leipzig: Georg Müller, 1914.
- ²⁸ Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта / Пер. М. Чайковского. Примеч. и вступ. статья Г. Лароша. М., 1890. Т. I.
- Александр Дмитриевич Улыбышев (1794–1858), музыкальный критик; автор книг о Моцарте (1843) и Бетховене (1857), написанных на французском языке.
- ²⁹ Орывки из стихотворений А. С. Пушкина «К ***», «Осень».
- ³⁰ Строки из поэмы А. С. Пушкина «Полтава» (Песнь вторая).
- ³¹ Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. С. С. Нестеровой. СПб., 1914.
- ³² Tenue — внешний вид, манера держаться, выправка (франц.).
- ³³ Goût pittoresque — живописный стиль (вкус) (франц.).
- ³⁴ Rokoko. Das galante Zietalter in Briefen, Memoiren, Tagebüchern / Gesammelt von Rudolf Pechel. Eingeleitet von Felix Poppenberg. Berlin.: Bong, 1913.
- ³⁵ Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904.
- ³⁶ Франсуа Куперен (1668–1733), французский композитор, органист, клавесинист.
- ³⁷ Шиллер Г. Всемирная история с древнейших времен до начала двадцатого столетия. Т. 1. СПб., 1906–1907.
- ³⁸ Бруно Д. Изгнание торжествующего зверя / Пер. и прим. А. Золотарева. СПб., 1914.
- В астролого-эстетическом трактате Джордано Бруно «Изгнание торжествующего зверя» этой идеи не содержится. Она является ведущей в другом сочинении Дж. Бруно «О бесконечности вселенной и мирах» («De l'infinite, universe e mondi», 1584).
- ³⁹ Гегель Г. В. Ф. Курс эстетики или наука изящного / Пер. В. Модестова. [Ч. 3: Система частных искусств. Кн. 1]: Архитектура, скульптура и живопись. Отд. 1–2. М., 1859. (Ср. перевод П. С. Попова: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 232; 223).
- ⁴⁰ Гегель Г. В. Ф. Курс эстетики или наука изящного / Пер. В. Молестова. [Ч. 3: Система частных искусств. Кн. 1]: Архитектура, скульптура и живопись. Отд. 1–2. М., 1859. (Ср. перевод П. С. Попова: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 232; 223).
- ⁴¹ Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб., 1912.

- 42 *Гайм Р.* Романтическая школа. М., 1891. (Рецензия Ф. Шлегеля «J. W. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre» впервые была опубликована в 1796 г.).
- 43 В книге И. И. Иоффе допущена ошибка: перевод «Гамлета» (Харьков, 1844) и других произведений У. Шекспира принадлежит Андрею Ивановичу Кроненбергу (1815 или 1816—1855).
- 44 *Вагнер Р.* Бетховен. СПб.; М., 1912.
- 45 *Kerst F.* (Hrsg.) Beethoven im eigenen Wort. Berlin; Leipzig, 1904.
- 46 *Berlioz H.* A travers chant. Paris, 1862.
- 47 См.: Материалы к описанию Третьяковской галереи. Комментарии к копии с картины академика Мокрицкого (ученика Карла Брюллова) с картины П. Федотова «Сватовство майора» // Русский художественный Архив. Вып. 1. М., 1892. С. 23. (В издании указано, что текст с описанием картины был впервые опубликован в мартовских и августовских книгах журнала «Русская старина», 1872 года).
- 48 См.: *Собко Н. П.* В. Г. Перов, его жизнь и произведения. СПб., 1883.
- 49 Из стихотворения Н. А. Некрасова «Смерть крестьянина».
- 50 *Клюц Ц.* Музыкально-критические статьи. Пг., 1918.
- 51 *Стасов В. В.* Собр. соч. Т. 1—3. СПб., 1894.
- 52 *Волошин М.* Суриков. (Материалы для биографии) // Аполлон. 1916. № 6—7.
- 53 *Ленин В. И.* Империализм как высшая стадия капитализма // *Ленин В. И.* Соч. 2-е изд. Т. XIX. М.; Л., 1929. Под заглавием «Империализм как новейший этап капитализма» работа публиковалась в 1917 и 1919 гг.
- 54 *По Э.* Поэтические принципы / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта // *По Э.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1906. Т. 2. С. 149.
- 55 *Бодлер Ш.* Стихотворения в прозе / Пер. Эллиса. М.: Мусагет, 1910.
- 56 *Блок А.* О современном состоянии русского символизма. СПб.: Алконост, 1921.
- 57 *Épigramme* — загадка; *étrangeté* — странность (франц.)
- 58 *Impromptu* — экспромт (франц.), фортепьянная пьеса.
- 59 *Золя Э.* Экспериментальный роман // Вестник Европы. 1879. Кн. IX.
- 60 Франсис Вей (1812—1882), французский писатель и художественный критик; был дружен с Гюставом Курбе, написавшем в 1851 г. его портрет.
См.: Гюстав Курбе. Письма, документы, воспоминания современников. — М., 1970.
- 61 *Вагнер Р.* Моя жизнь: Мемуары. Т. 1—3. М., 1911—1912.
- 62 *Вагнер Р.* Искусство и революция. Пг., 1918.
- 63 *Моклер К.* Импрессионизм: Его история, его эстетика, его мастера / Пер. с франц. М., 1909.
- 64 *Бальмонт К. Д.* Поэзия как волшебство. М.: Скорпион, 1915.
- 65 *Павлов И. П.* Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. Условные рефлексы. М.; Пг., 1923.
- 66 *Эренбург И. Г.* И все-таки она вертится. М.; Берлин, 1922. С. 63.
- 67 *Ozenfant A., Jeaneret Ch. E.* La peinture moderne. Paris, 1925.
- 68 *Бернар Э.* Поль Сезанн: Его неизданные письма и воспоминания о нем. М., 1912.
- 69 *Gleizes A., Metzinger J.* Du «Cubisme». Paris, 1912.
- 70 *Zervos Ch.* Pablo Picasso // Cahiers d'Art. Paris, 1932. Vol. 1.
- 71 *Маринетти Ф.* Манифесты итальянского футуризма. М., 1914.
- 72 *Малевич К.* От Сезанна до супрематизма. М., 1920.
- 73 *Крученых А. У.* Заумный язык у: Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др. М.: Издание Всероссийского союза поэтов, 1925. С. 38—39. (у А. Крученых слова «петь», «кричать», «горланить» выделены жирным шрифтом).
- 74 *Хлебников В.* Учитель и ученик. Херсон, 1912.
- 75 *Хлебников В.* Доски судьбы. М., 1922.
- 76 *Хлебников В.* Зангези. М., 1922.
- 77 *Хлебников В.* Время — мера мира. Пг., 1916; *Хлебников В.* Ладомир. Харьков, 1920.

- ⁷⁸ *Маринетти Ф.* Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 22. (у Маринетти слова «машины» и «электричества» с заглавной буквы).
- ⁷⁹ *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. В. А. Флеровой. М., 1914.
- ⁸⁰ *Андреев Л.* Письма о театре // Маски. 1912–13. № 3; Шиповник. Кн. 22. СПб., 1914.
- ⁸¹ Теодор Дёйблер (1876–1934) австрийский писатель и теоретик искусства. На русском языке издана книга «Борьба за новое искусство» (Пг.; М., 1923; совместно с А. Глэзом).
- ⁸² Иоффе цитирует не «Задачи Союза молодежи», а работу «Речь на III Всероссийском съезде Р.К.С.М. 2 октября 1920 г.». См.: *Ленин В. И.* Соч. Т XXV. М.; Л., 1932. С. 387.
- ⁸³ Цитата не из работы «Немецкая идеология», а из публикации архивных материалов «Маркс и Энгельс о Л. Фейрбахе». См.: Архив К. Маркса и Ф. Энгельса. Т. I. 1924. С. 217.
- ⁸⁴ *Ленин В. И.* Конспект лекций Гегеля по истории философии. Элеатская школа // Ленинский сборник. XII. М., 1930. С. 183.
- ⁸⁵ См.: *Гладков Ф. В.* Цемент. М.; Л.: Земля и фабрика, 1928. Цит. с. 21, 23, 30, 22, 392.
- ⁸⁶ *Гладков Ф. В.* Энергия. Роман. М.: Советская литература, 1933. Цит. с. 161, 76–78, 222–223, 473.
- ⁸⁷ *Панферов Ф. И.* Бруски. Роман. 2-е изд. М.; Л.: Московский рабочий, 1928. С. 185.
- ⁸⁸ *Шолохов М. А.* Поднятая целина. 2-е изд. М.: Федерация, 1932. Кн. 1. С. 144.
- ⁸⁹ Госплан литературы: Сборник литературного центра конструктивистов. М., 1925.

Л. А. Сыченкова

О книгах И. И. Иоффе

Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств

Книга вышла в свет в 1927 году. Это была первая большая монография И. Иоффе, который к этому времени заявил о себе несколькими небольшими работами: «Новый стиль» (Л., 1925); «Кризис современного искусства» (Л., 1927). Новое фундаментальное исследование И. Иоффе выделялось на фоне публикаций по проблемам культуры 20-х годов. В нем все было необычно: структура изложения материала, независимость суждений¹ и постановка проблемы. Впервые в самом названии книги И. Иоффе связаны два понятия: «культура» и «стиль». Подобного исследования в советской науке тех лет не было. Монография явилась результатом обобщений курсов по социологии искусства и истории литературы, читаемых И. Иоффе в Ленинградском педагогическом институте им. А. И. Герцена и в других вузах Ленинграда.

Круг цитируемых автором источников и сегодня поражает своим разнообразием. Иоффе проявил удивительную осведомленность в передовых разработках гуманитарного и естественно-научного знания. Он обращается к трудам физиков Г. Гельмгольца и В. Ф. Оствальда, физиологов И. П. Павлова и Э. Дюбуа-Реймона, экономиста В. Ратенау. Автор книги анализирует концепции искусствоведа К. Вермана, историка культуры Я. Буркхардта, антрополога Л. Леви-Брюля, теоретика футуризма Ф. Маринетти, социолога искусства В. Гаузенштейна, теоретика культуры, литературоведа А. В. Луначарского. В книге И. Иоффе представлена широкая панорама произведений отечественной и мировой литературы разных эпох: от Ш. Бодлера до Э. По, от А. С. Пушкина до А. Блока, К. Бальмонта, В. Хлебникова, М. Горького, Ф. Gladкова, А. Крученых, Л. Андреева, И. Эренбурга и др. Синтетическую концепцию культуры И. Иоффе подкрепляет анализом музыкальных произведений А. Рубинштейна, Р. Вагнера, В. Ребикова, кинолент Д. Гриффита, С. Эйзенштейна, Дзиги Вертова.

Надо сказать, что книга «Культура и стиль» сегодня читается иначе, чем двадцать, даже десять лет назад. Современный читатель может уловить в ней такие смыслы и связи, которые ранее не просматривались. Например, четверть века назад было важно определить место Иоффе в ряду вульгарных социологов, таких как В. М. Фриче, И. Л. Маца, Б. Арватов, И. Чужак и др. В последние десятилетия истории советской науки значимым казалось опреде-

ление отношения И. Иоффе к марксизму. В качестве творческого достижения и новаторства рассматривались попытки ученого применить марксистскую концепцию в истории культуры. Уже тогда в литературе встречались попытки отнести его к первым советским исследователям и теоретикам художественной культуры. В последние десять-пятнадцать лет появился интерес к концепции стилей И. И. Иоффе, которую стали рассматривать в контексте его теории «синтеза искусств».

Образ ученого, созданный современными исследователями, отличается эскизностью его исполнения. В этом словесном портрете сущностные характеристики растворяются в деталях, главное ускользает и остается впечатление незаконченного «произведения». Становится общим местом утверждение, что Иоффе выделялся на фоне своих современников, был им непонятен и чужд. Он не «вписывался» ни в одну группу, официально признанное направление в искусствоведении, литературоведении. В академическом кругу «новых советских» теоретиков культуры 20-х — 30-х годов его принимали за странноватого чудака.

Спустя годы «необычность» И. И. Иоффе отмечали те, кто обратился к изучению его творчества. Открытие этой фигуры, которая долгие годы «скрывалась в тени», происходило постепенно. Поначалу историки советской эстетической науки 60-х — 80-х годов, пытались «растворить» наследие И. И. Иоффе в общей массе «вульгарно-социологических» концепций и теорий искусства и культуры первой половины XX в. «Классификационная» таблица, в «клеточки» которой было принято вписывать имена советских ученых, была очень узкой. В ней значились «формалисты», «вульгарные социологи», «идеалисты», «марксисты», «пролеткультовцы» и т. д. Ярлыки прикреплялись к имени каждого, пишущего на тему культуры и искусства, прочно и надолго. Возвращать этому мнению решались не многие.

Тем не менее, в конце 80-х — начале 90-х годов началось переосмысление традиционных оценок. Стало возможным говорить об оригинальной концепции синтеза искусств И. Иоффе. Негласный запрет с его имени был снят, но его еще долго не упоминали ни в учебниках, ни в справочниках, ни в энциклопедиях. Оставалась неизвестной биография ученого. Постепенно за И. И. Иоффе стали признавать разработку нового подхода в культуроведении: психогенетический способ рассмотрения культурных явлений, эпох и феноменов. Но в этих оценках не встречалось попыток выяснения интеллектуальных источников его концепции. Не были определены источники, повлиявшие на формирование его научного мировоззрения. На наш взгляд, именно эти компоненты позволяют проследить эволюцию ученого, этапы становле-

ния его концепции, что, в конечном итоге, позволяет сделать его историографический образ более конкретным и убедительным.

Формирование личности И. Иоффе происходило в 1910-е годы. В ранней молодости огромное влияние на Иоффе оказала семья, украинский город Нежин², где он родился и получил первоначальное образование. Решающее влияние на его мировоззрение могла оказать учеба в Петрограде, куда он перебрался по настоятельному совету своего старшего брата — Якова. Из автобиографических записей И. И. Иоффе известно, что в 1916 г. он поступил в Психоневрологический институт³ и учился там до закрытия института в 1919 г. Несмотря на недолгую учебу в этом уникальном учебном заведении, на наш взгляд, именно оно стало школой формирования его универсальной образованности и широты исследовательских интересов. Для того чтобы понять значение этой учебы для молодого провинциала необходимо прояснить три важнейших момента: специфику учебной программы, т. е. объем знаний, который предполагалось усвоить студентам, качество преподавательского состава и вероятное окружение, т. е. контингент студентов этого учебного заведения.

Психоневрологический институт был новым в России типом научно-исследовательского и высшего учебного заведения, организованного для научной разработки психологии, психиатрии, неврологии и других дисциплин, изучающих психику человека⁴. Для воссоздания полноты картины достаточно сказать, что основателем института был В. М. Бехтерев.

Великий русский ученый предложил уникальную модель психиатрического образования. В. Бехтерев исходил из идеи, что для будущей научной и практической деятельности врача, педагога или юриста необходимо *философское образование*, которое позволило бы будущему специалисту понимать взаимные связи и зависимости между отдельными научными дисциплинами. Программа обучения гармонично сочетала гуманитарные и естественно-научные циклы. На первом курсе Основного факультета, где учился И. Иоффе, читались такие курсы, как логика, история философии, социология, всеобщая история, история русской литературы и богословие. На втором курсе: сравнительная психология, история философии, история экономических учений, статистика, всеобщая история, история всеобщей литературы, история искусств и история культуры. На третьих курсах: антропология с этнографией, анатомия и физиология детского возраста со школьной гигиеной, психология детского возраста, педагогическая психология, история педагогических учений. Большинство из этих курсов, вероятно, И. Иоффе удалось прослушать.

И. Иоффе практически ничего не говорил о своих учителях⁵, но достаточно назвать кадровый состав преподавателей институ-

та, чтобы представить масштаб личностей, с которыми ему пришлось непосредственно общаться. Для преподавания в институте был подобран весь цвет петербургской профессуры, ведущие специалисты в своих областях науки. Это были известные ученые, получившие к тому времени признание в мировой науке. Профессора М. М. Ковалевский и Е. В. де Роберти читали курс социологии; профессор А. Ф. Лазурский — общую психологию, В. А. Вагнер — биологические основы сравнительной психологии; Д. Н. Овсяннико-Куликовский — психологию мифа и первобытных верований; П. Ф. Лесгафт — анатомию, Е. В. Тарле — всеобщую историю, В. М. Истрин — историю русской литературы, И. А. Бодуэн де Куртенэ — церковно-славянские языки и т. д. Деканом словесно-исторического отделения педагогического факультета был профессор Н. И. Кареев. Неизвестно, насколько близко И. Иоффе мог общаться с этими корифеями, кому он симпатизировал, но, несомненно, они создавали атмосферу в этом институте своей увлеченностью высокой наукой.

Теперь перейдем к сверстникам И. Иоффе, с кем ему пришлось учиться и, возможно, не близко, быть знакомым. В числе студентов института было также много личностей ярких, незаурядных. Достаточно назвать Питирима Сорокина, Дзига Вертова и Абрама Рома, Ларису Рейснер, М. Кольцова, Исаака Бабеля, А. Я. Аросева, В. Н. Мясищева, Л. М. Мариампольского, Ф. Ф. Петрова⁶ и др. Впоследствии они стали известными социологами, кинорежиссерами, писателями, журналистами, дипломатами и врачами.

В Институте были все условия для увлечения социологическим подходом. Именно в его стенах была впервые в России создана в 1907 г. кафедра социологии. Большое внимание в учебной программе уделялось изучению иностранных языков: немецкого, английского, французского и латыни. Неслучайно, научные труды показывают знание автором нескольких европейских языков

Факты ранней биографии ученого позволяют получить косвенное объяснение истоков становления его психогенетического метода изучения художественных феноменов. Зерна его оригинальной концепции психологии художественного мышления были заложены еще в институте. Полученные знания развили его способности интерпретации художественных явлений, фактов, индивидуальных приемов художников, композиторов, писателей и т. д. в широком социокультурном контексте. Доказывая свое право на рассмотрение привычных историко-культурных событий как стилового единства, И. Иоффе вырабатывал свой метод синтетического осмысления культурных феноменов.

С другой стороны, «психологизм» был созвучен эпохе, когда рафинированная культура рубежа веков была погружена в рефлексии,

самонаблюдение, самоанализ. В начале XX в. психологическая наука находилась на подъеме и внедрялась во все области гуманитарного знания; искусствоведение, философию, историю, культурную антропологию и т. д. В процессе смены культурных эпох (культурно-исторического перелома), когда рушилась старая модель мира, психология пыталась объяснить многие явления жизни и культуры, как настоящего, так и прошлого. Фрейдизм был необычайно популярен.

Хорошее образование объясняет не только потрясающую эрудицию И. И. Иоффе по широкому кругу гуманитарных проблем, но и его осведомленность во многих областях естественно-научного знания, истории науки. Раскрытие интеллектуальных источников формирования его научного мировоззрения позволяет понять причины увлечения социологическим методом.

И. Иоффе, заявляя в книге «Культура и стиль» собственный взгляд на культуру, начинает изложение своей системы с уточнения самого понятия «культура». Он отмечает ее полифункциональный характер, в чем видит сложность определения ее предмета. И. Иоффе признает право на существование таких понятий, как «культура земледелия», «культура паровой электрической энергии», «культура железа», «культура голоса, речи и мысли», «культура театра», «культура кино». «Существуют культуры разных социальных сил: крестьянская, торговая и индустриальная». И. Иоффе различает «культуру материальную» и «культуру духовную». «Культура материальна потому, что состоит из материалов и их обработки. Материал — то, из чего строят»⁷.

Существование такого, почти безграничного, проблемного поля «культуры» не помешало Иоффе определить предмет своего исследования — художественную культуру, в которую он включает изобразительное искусство, литературу, музыку и кино. Все сферы объединены в одном из стилей.

И. Иоффе был убежденным сторонником социологического подхода, настаивая на том, что все сферы художественной культуры имеют бытие только в социуме. «Вне социальной жизни книга, картина, мотор имеют только физические свойства и повергаются физическим законам»⁸. Вне социальной жизни самая духовная вещь и самая материальная равно бездушны, не имеют смысла и не имеют ценности

И. Иоффе предложил собственную периодизацию культурного развития человечества, иной критерий различения и сопоставления культурных эпох. По сути, он разрабатывает новую типологию культуры, где стили не хронологически последовательно, поступательно сменяют друг друга, а могут существовать как параллельно, так и асинхронно в культурном пространстве. Иоффе стремился скорректировать известную ему традицию периодизации истории куль-

туры, которую называет «пассеическим историзмом». В названии этого термина отразился экспериментаторский характер работы, его поиск системы понятий. В литературе по методологии исторической науки такого понятия как «пассеистический историзм» не встречается⁹. Его ученик М. С. Каган в своей статье расшифровывает это понятие как «способ объяснения настоящего прошлым»¹⁰.

На наш взгляд, расшифровка содержания этого понятия требует уточнения. И. Иоффе связывает происхождение «пассеистического» способа изучения истории культуры с традицией описательной историографии, которую он считает «статической». «Историк рассматривает свой момент культуры как вершинный, свой охват — как мировой, располагает события в направлении своего зрения. Хронология и есть одноплановая временная перспектива... Многоплановая динамика культуры совершенно чужда этим историкам»¹¹.

На самом деле И. Иоффе называет «пассеистическим историзмом» представление об истории культуры как линейном непрерывном, хронологическом потоке времени. За этим надуманным, искусственным и неудачным термином «пассеистический историзм» или «пассивный историзм», изобретенным И. Иоффе, скрыты его субъективные представления об «историзме», историческом эволюционизме, позитивизме и марксизме. Его методологические размышления отражают желание разобраться в этих теориях и определить, что из этих подходов применимо к культурному процессу. Дело даже не в том, как часто это понятие в разных вариациях («пассивный историзм», «пассеистические историки», «пассеисты», «пассивный объективизм») встречается в тексте первой главы («Культурная экономика»), как настойчиво автор указывает на недостатки этого подхода, его односторонность. Конструктивный момент этих размышлений состоит в том, что ему удалось предсказать и угадать множество направлений развития, по которым предстояло развиваться мировой культурологической науке: культура повседневности, культурная антропология, социология культуры, художественная культура, массовая и медиальная культура и т. д.

Сушность заблуждений в представлении об историческом времени И. Иоффе связывал со старой традицией, усвоенной марксизмом: «Историзм, понимаемый как непрерывный хронологический поток событий, всё ещё считается основой наук о культуре, и этот хронологический историзм прямо противопоставляется технологическому динамизму естественных наук и приводится в доказательство своеобразия наук о культуре. Но *пассеистический историзм* неотделим от представлений о духе истории в гуманитарных науках». Далее: «*пассивный историзм* с его концепцией культуры, как однолинейного причинно-следственного ряда, ограничен товарно-денежным хозяйством. Связь между простран-

ственным и временным кругозором не является однако причинной. Если из путешествий рождается география, то пассивный историзм рождается из социальных отношений, складывающихся на культуре товара и денег. Здесь одно определяет другое; изменение одного ряда влечет неизбежно изменение другого ряда. Торговая буржуазия — социальная группа связи по преимуществу; вещи и люди существуют как отношения (товар), и культура — ряд этих связей — процесс. *Пассеистический историзм* торговой буржуазии — двойной результат ее культурной и социальной практики»¹².

Смысл этих рассуждений И. Иоффе можно интерпретировать следующим образом. Для натурального хозяйства существует один «ритм культуры», а для индустриального — другой. Следовательно, для разных форм культуры существует разное историческое время. Для натурального хозяйства время замкнуто и слито, «хронология ему чужда». По сути И. Иоффе говорит о круговом представлении о времени, которое было распространено в средние века до того момента, как утвердилось линейное представление о времени, связанное с христианской традицией.

В своих доказательствах И. Иоффе обратил внимание на многоплановую динамику культуры. Вслед за О. Шпенглером, Н. Я. Данилевским, Ф. Шмитом он указывает на разрывы в культурной истории, культурные катастрофы, феномены гибели великих культур. Иоффе говорил о возможности «зигзагов», поворотов назад, перескакивании культурных эпох: «Народы могут и перескакивать через эволюционные ступени, как и спускаться обратно». Следовательно, для того чтобы перескочить в высшую культурную форму, не обязательно пройти все этапы развития.

И. Иоффе отмечал существование низовых линий культуры в каждой формации, «из которых одни уже были смещены, другие идут к господству»¹³. Низовые линии культуры существуют не только как «пережитки развития, но как реальные и конкретные, целые слои культуры и быта». И. Иоффе решительно не соглашался с такой хронологией, «которая заполняет раскрывающийся поток времени культурным процессом, как будто есть время вне культуры, вне движения. Она не измеряет процесс, а втискивает его в пустые рамки астрономического круговорота времен». «Хронология до того слилась с историей, что арифметические периоды, вытекающие из свойства цифр (10, 100), становились периодами истории. Идеалистическая диалектика рассматривала историю как одноголосую мелодию, в которой мотивы строго следуют друг за другом, укладываясь в квадратный такт годов и десятилетий»¹⁴. Иоффе предлагает свою типологию культуры, в которой близкие по стилю мышления и художественного выражения произведения и их творцы могли существовать в разные исторические эпохи¹⁵.

И. Иоффе справедливо настаивал на тесной связи представлений о времени и пространстве как важнейшей характеристике культурного стиля, предугадывая внимание к этим осям ментальности культурологов второй половины XX в.

Согласно концепции И. Иоффе стили могут существовать параллельно во времени, да и само представление о времени усложнилось — оно многомерно. «Вместо одного исторического плана, — утверждал И. Иоффе, — с уходящим прошлым, четким настоящим и возникающим будущим, мы имеем *несколько планов времени, несколько прошлых, настоящих и будущих времен*»¹⁶. (Вид. — С. Л.).

Иоффе пытался определить соотношение понятий «изменчивость» и «процесс», по сути историко-философские категории — «изменение» и «развитие» и соотнести их с понятием прогресс, откорректировав таким образом эволюционно-поступательное, линейное представление об истории. В этих архаичных для сегодняшней науки рассуждениях просматривается интуитивное предугадывание существования нескольких временных исторических потоков, которые развиваются и функционируют в разных ритмах и скоростях. Об этом уже в 30-е годы XX в. начали говорить представители французской школы «Анналов». Они обозначили это понятием «долгой временной протяженности», которая отражала медленное течение низовых пластов культуры, идею неравномерности прогресса. Возможно, И. Иоффе интуитивно догадывался о существовании нелинейного представления о времени и ином способе реконструкции прошлого, поэтому предложил не хронологическую периодизацию культуры, а стилевую. Согласно его принципу в одном культурном стиле могут быть объединены Пушкин и Маяковский, Рафаэль и Малевич, Моцарт и Стравинский, церковь, кино и аэроплан¹⁷.

В заслугу И. Иоффе следует поставить то, что он пытался избежать схематизма и упрощения в динамике историко-культурного процесса. Можно согласиться с верным замечанием М. С. Кагана по поводу сущности этих мучительных поисков автора «Культуры и стиля». М. С. Каган полагает, что в процессе создания новой концепции у И. Иоффе происходил «поиск системы понятий, которые были бы способны описать *единство историко-художественного процесса и его историческую изменчивость, а так же его неоднородность на одном и том же этапе истории*»¹⁸. (Вид. в тексте М. С. Кагана).

Итак, в 1927 г. И. И. Иоффе вынужден был констатировать отсутствие четкого определения предмета «истории культуры». Его не устраивала и концепция «пролетарской культуры», в которой он обнаруживает ряд противоречий. Он оценивал этот подход к осмыслению прошлого как драму мирового обществознания, как крах гуманитарных наук с их «пассивной философией и умозрительным историзмом». Он считал, что гуманитарии оказались тео-

ретически беспомощными в объяснении того грандиозного переворота, который переживала мировая культура начала века. «Являясь вторичной и производной к действительно материальной базе, надстройка оставалась расплывчатой туманной формой, духовной эманацией, таящей и возникающей в творческих усилиях гениев... Гений усилием творческого духа перерастает рамки эпохи и достигает высот всечеловеческой социалистической культуры. Косность идеологии оставалась свойством масс, но не творцов-гениев»¹⁹.

Но и у самого И. Иоффе не сразу возникло четкое представление о том, что должна изучать «история культуры». Его попытки на этом этапе сводились к критике существующих дефиниций понятия культуры и подходов к ее изучению. И. И. Иоффе одним из немногих выступил и с критикой марксистской концепции культуры, т. е. того понимания «марксизма», которое сложилось в советской науке к середине 20-х годов. Он отметил, что марксизм сохранил деление культуры на материальную и духовную сферы, он связал два плана культуры, «но не слил их» в одно целое. И. И. Иоффе считал неверным толкование духовной культуры в значительной степени как создания гениев, а материальной культуры как продукта творчества масс. И. Иоффе почти «пошпенглеровски» оценивает масштаб культурного перелома: «Перемещаются, обрываются целые культурные линии, экономика, быт, науки, искусства меняют привычные формы, распадаются, перестраиваются, вновь возникают»²⁰. Оценивая состояние современной культуры, И. И. Иоффе полагал, что в ней произошло реальное слияние двух планов культуры. Преодоление теоретического кризиса в области наук о культуре возможно было, по мнению И. И. Иоффе, на пути сближения с социологией.

Свою исследовательскую задачу И. И. Иоффе видел в создании «синтетической истории искусств», в которой были бы охвачены все сферы художественной культуры — живопись, театр, музыка, литература, кино и т. д. в их сложном взаимодействии. Теоретический анализ этих сфер в таком случае предполагал изучение их горизонтальных (т. е. исторических) и вертикальных (стилистических) связей. И. И. Иоффе ставил задачу не просто написать историю искусства, а «историю художественного мышления», реконструкция которой невозможна без анализа истории словесности, языка и истории философии²¹. Таким образом, «синтетическая история искусств» превращалась во всеобщую «историю культуры».

Интерес И. Иоффе к проблемам мышления (психологии мышления, типам и способам мышления) привел к созданию специфического подхода к рассмотрению культурных феноменов, отдельных произведений и их создателей. Предложенная И. Иоффе методология позволяет выделять его на фоне других теоретиков

культуры 20-х — 30-х годов (В. М. Фриче, И. Л. Маца, А. В. Луначарский, Б. Арватов и др.).

«Следы» первоначального образования И. И. Иоффе проявляются в использовании специальной лексики, применяемой обычно в медицинской диагностике. Например, характеризуя творчество Эдгара По, он так определяет состояние героев — «предчувствие, телепатические видения, гипнотические состояния, маниакальные идеи, путаясь с образом реального мира, составляют темы этих сказок и рассказов»²².

Рассматривая творчество другого символиста Ш. Бодлера, И. Иоффе отмечает, что «символисты пишут языком “более сложным и обдуманым, полным самых разных оттенков и изысканных словосочетаний... способным передать самые тонкие признания страсти невроза, галлюцинации и безумия”. ... Средством такого перелома тем и увода от действительности часто служат герои-наркотики, безумцы, трактуемые как незаурядные духовидцы, гении. Дикие грезы, безумные идеи, экстаз и меланхолия самоуглубленного духа, бред, и откровение, повышенная чувствительность, власть предчувствий — составляют мотивировку психопатических тем. Смещение планов действительности, пересечение одного осознания другим, реальности как осколки сознания, охватываемого сверхсознательным, потусторонним, — другой ряд тем, идущий от теософии и религиозной мистики. Такие темы, опирающиеся на утонченную религиозную символику, не нуждаются в мотивировке ирреального»²³.

В картинах М. Врубеля он находит, что «святыне охвачены депрессивным, маниакальным психозом». Психически нездоровый М. Врубель в моменты ремиссии пытается запечатлеть в своих полотнах «галлюцинации большой психики в образах Демона»²⁴. Музыка Скрябина, по мнению И. Иоффе, растворяет «повседневное сознание в сверхсознательном»²⁵ и т. д. Начальные знания, полученные в области психиатрии, помогли И. Иоффе выбрать из диагностической лексики определения состояний многих литературных героев и творцов культуры. Лексический диапазон психиатрии он использовал и для характеристики особенностей художественных стилей.

Молодой ученый попытался самостоятельно сформулировать основные проблемы теории культуры. И. Иоффе стремился определить дисциплинарные границы новой синтезной дисциплины гуманитарного знания — «истории культуры». Ему многое удалось сделать в этом направлении: предложить новое определение понятия «культура», собственную периодизацию мировой истории культуры и объяснение логики ее развития. Собственное понимание марксизма Иоффе постарался соединить с оригинальной концепцией смены стилей в искусстве.

Примечания

- ¹ Многие критики 20-х годов обвиняли И. И. Иоффе в «богдановщине». И. Иоффе никогда на работы А. Богданова не ссылался и всячески от него открепивался, хотя некоторые элементы богдановской теории, безусловно, присутствуют в его исследованиях. Мы полагаем, что И. И. Иоффе мог попасть под обаяние богдановской концепции, поскольку был знаком с историком Николаем Рожковым, который в своих работах по социологии русской истории интерпретировал некоторые положения организационной теории А. А. Богданова. Известно, что Н. А. Рожков и И. Иоффе уже в 20-е годы дружили семьями. Овдовевшая в 1929 г. Мария Рожкова была близким человеком в семье И. И. Иоффе на протяжении всей своей жизни.
- ² В биографическом очерке М. С. Кагана о своем учителе в качестве места рождения Иоффе названа Белоруссия, что не соответствует архивным документам. См.: *Иоффе И. И. Избранное: 1920–1930-е гг.* / Сост. М. С. Каган, И. П. Смирнов, Н. Я. Григорьева. СПб., 2006. С. 5.
- ³ В очерке М. С. Кагана также неточно указано время появления И. Иоффе в Петрограде — начало 20-х годов.
- ⁴ История возникновения Психоневрологического института связана с обращением в 1904 г. Международной ассоциации академий (Россию в ней представляли В. М. Бехтерев и А. С. Догель) к странам мира с предложением создать институты по изучению нервной системы. Вскоре на это предложение откликнулись Швейцария и Австрия, в Германии и Франции уже существовали подобные Институты. 9 июня 1907 г. Николай II рассмотрел дело «Об учреждении в С. Петербурге Психоневрологического Института» и в Особом журнале Совета министров сделал запись «Согласен». В отличие от зарубежных, Психоневрологический Институт создавался не только как научно-исследовательское учреждение, но и как высшее учебное заведение.
- ⁵ Свое утверждение мы строим на официальных автобиографических записях, которые остались в личных делах И. Иоффе по месту его службы в Государственном Эрмитаже, Педагогическом институте им. Н. Герцена, Ленинградском университете.
- ⁶ В. Н. Мясищев был директором Психоневрологического Института в 1939–1961 гг. Л. М. Мариампольский впоследствии занял пост директора 2 Ленинградского Медицинского института, затем заведующего отделом кадров Наркомздрава. Ф. Ф. Петров стал директором 2-го Ленинградского Медицинского института, был членом осенней коллегии по организации Красной Армии.
- ⁷ *Иоффе И. И. Культура и стиль*. Л., 1927. С. 22.
- ⁸ Там же.
- ⁹ См.: *Смоленский Н. И. Теория и методология истории*. М., 2007; *Жукова Е. М. Очерки методологии истории*. М., 1980; *Уварова А. И. Философский метод и методологические проблемы исторического познания. Обзор советской литературы за 1971–1981 гг.* М., 1982.
- ¹⁰ См.: *Иоффе И. И. Избранное*. С. 17.
- ¹¹ *Иоффе И. И. Культура и стиль*. Л., 1927. С. 28.
- ¹² Там же. С. 23, 25.
- ¹³ Там же. С. 34, 37.
- ¹⁴ Там же. С. 26–27.
- ¹⁵ Схожую мысль развивал в своих трудах и культуролог-медиевист П. М. Бицилли, когда отрицал установившуюся традицию «разрезать» историю на куски. Он настаивал на том, что исторические рубежи в культуре условны. Нельзя четко определить, когда началась культура средневековья и когда она закончилась, также как и культура Ренессанса, эти границы условны, гибки, а главное, они придуманы историками.

- ¹⁶ *Иоффе И. И.* Культура и стиль. С. 22.
- ¹⁷ Там же. С. 37.
- ¹⁸ *Каган М. С.* О культурологической и эстетической концепции И. И. Иоффе // *Иоффе И. И.* Избранное. С. 29.
- ¹⁹ См.: *Иоффе И. И.* Культура и стиль. С. 9.
- ²⁰ Там же. С. 16.
- ²¹ См.: *Иоффе И. И.* Новый стиль. М.; Л., 1932. С. 10–13.
- ²² *Иоффе И. И.* Культура и стиль. С. 153.
- ²³ Там же. С. 150.
- ²⁴ Там же. С. 168, 170.
- ²⁵ Там же. С. 173.

Книга была опубликована в 1933 году в издательстве «ОГИЗ», буквально растворилась на просторах советского интеллектуального пространства. Этот труд И. Иоффе мало кто читал из современников. Книга фактически пролежала на полках библиотек невостребованной до 80-х годов XX в. Данное издание — первый опыт несокращенного переиздания книги 1933 года.

На «Синтетическую историю искусств» откликнулись только «злобные» критики. Попытка И. Иоффе представить этот труд в качестве докторской диссертации оказалась неудачной. Общая атмосфера тех лет не способствовала восприятию новаторской истории художественной культуры.

Книга стала первым опытом Иоффе создания синтетической истории искусств, в которой в едином стиле были бы объединены все формы художественного мышления: живопись, литература, музыка и кино. Иоффе продолжает «изобретать» название новых стилей в истории искусства, предлагать новую периодизацию стилей по вертикали, а не по горизонтали.

Сегодня новации И. Иоффе высоко оцениваются в разных областях российского гуманитарного знания. Например, представители питерской культурологической школы (М. Каган, Н. Григорьева, Е. Устюгова и др.) пытаются вписать ее в контекст современных направлений. Н. Я. Григорьева рассматривает концепцию И. Иоффе в ряду «интермедийных теорий» XX века: Э. Юнгера, Х. Плеснера, Ж. Батая, Р. Кайуа, М. Ларис и др.¹ Другие, например, московский культуролог из «Нового литературного обозрения» А. Дмитриев, видят в методологических поисках ученого не просто интересный опыт по осмыслению художественно-исторического процесса, а один из вариантов творческого освоения «марксизма». «Масштабные построения ленинградского искусствоведа Иеремии Иоффе в духе синтетической истории искусства или его идеи о звуковом кино как высшей реализации установок современной культуры прямо перекликались с положениями трактата Вальтера Беньямина “Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости”, а также марксистски ориентированными трудами Макса Рафаэля 1930-х — 1940-х годов (“Маркс, Прудон, Пикассо”, 1933) и соратника молодого “домарксистского” Лукача Арнольда Хаузера (“Социальная история искусства”, 1951)»².

Но даже такие высокие оценки позволяют лишь формально вписать имя полузабытого ленинградского ученого в когорту «великих», не означают его научной реабилитации, а служат лишь основанием для возможности введения его наследия в современное гуманитарное знание. Примечательно, что И. Иоффе смогли понять и оценить те исследователи, которые оказались «восприимчивы» к его идеям и теории. Такое понимание позволило им не только обращаться к его наследию, но и развивать отдельные его моменты, т. е. стать в некотором смысле его последователями³. Сторонники этого новаторского подхода вынуждены были отстаивать и разрабатывать отдельные компоненты теории своего учителя в рамках других курсов — эстетики, философии, социологии искусства. М. С. Каган — один из классиков советской эстетической науки, так описывал свою «вынужденную» миграцию из искусствознания в эстетику. Ему, еще не закончившему аспирантуру, было поручено мэтром в 1946 г. разрабатывать и читать не существовавший в стране курс «Общей теории искусств» — предшественницы введенного Министерством два года спустя предмета «Марксистско-ленинская эстетика»⁴. Так продолжалось до конца 90-х годов XX вв.

Советское искусствознание более шестидесяти лет после смерти Иоффе продолжало развиваться по другому пути: классический и описательный, формально-стилистический и даже эстетически-оценочный подходы преобладали в этих исследованиях. К сожалению, приходится признавать, что его теория не оказала прямого влияния на развитие методологии советского искусствознания. А «пауза» до момента официального признания «гонимой» культурологии оказалась слишком длинной, чтобы обнаружить прямую преемственность поколений и признать предшествующий опыт исследователей «фундаментом» для современного знания.

Оригинальность концепции И. И. Иоффе становится очевидной, если ее рассматривать в интеллектуальном пространстве 30-х годов, в рамках тех дискуссий, которые вели советские теоретики культуры и искусства того времени. Одной из центральных проблем, анализируемых в советской культурологической мысли, была проблема стиля. Интерес к этой проблеме в европейском гуманитарном знании привел к организации специального съезда по эстетике (Берлин, октябрь 1924), где развернулись оживленные прения, прежде всего, по вопросу о сущности стиля. В русском литературоведении понятие стиля стало широко употребляться в работах П. Н. Сакулина, В. М. Жирмунского, В. М. Фриче и др. Понятие «стиля» было выдвинуто в качестве основной историко-литературной категории. Однако методоло-

гическая основа этих работ наложила свою печать и на трактовку в них проблемы стиля. Одна группа советских «теоретиков» (В. М. Фриче, И. Л. Маца, А. А. Федоров-Давыдов) создали свою «науку о стиле», в которой пытались совместить просвещенческую модель с формационным принципом, где все было обусловлено соотношением классовых сил и интересов. В. Жирмунский в своей статье «Задачи поэтики» (1921, перепечатана в его кн. «Вопросы теории литературы», 1928) настаивает на том, что в живом единстве художественного произведения все приемы находятся во взаимодействии. Это единство приемов поэтического произведения он обозначает термином «стиль». Все определения страдали абстрактностью и формалистичностью. Откуда возникает единство формальных элементов и их взаимосвязь, в чем ее специфическая художественная сущность, — эти вопросы, уводящие исследователя за пределы формы и отдельного произведения, здесь не только не разрешаются, но и не ставятся. Не разрешает вопроса и включение в стилевое единство идеологических моментов в качестве составляющих. Такое определение предложил В. М. Фриче, рассматривающий литературный стиль как органическое единство всех составляющих литературное произведение компонентов: психо-идеологических (тематика, образы и т. д.), технологических (жанровых, языковых и т. п.).

Другая группа российских культурологов (к ним мы относим И. Иоффе, Ф. Шмита) была настроена более радикально по отношению к просвещенческой стилистической модели. Они ставили целью преодолеть линейный принцип развития стилей и предложили полихромную картину параллельного сосуществования стилей. Кроме того, в ритмах смены стилей они пытались обнаружить определенный циклизм, который был предопределен имманентными законами развития искусства. Однако И. И. Иоффе и Ф. И. Шмиту не удалось избежать социологизаторства, попыток совместить свои теоретические построения с представлением о марксизме.

Как ни парадоксально, но именно социально-классовый аспект рассмотрения проблемы «стиля» спровоцировал В. М. Фриче, дав определение таким важным понятиям как «стили упадочные» и «стили эпохи расцвета». К «упадочным» стилям В. М. Фриче относил эллинистический стиль эпохи Рима, немецкий романтизм, рококо и импрессионизм⁵.

Исследуя проблемы современного декаданса и импрессионизма, В. М. Фриче определил общие черты упадочных стилей: утонченность, рафинированность, отсутствие крупных психологических проблем, пессимизм⁶ и т. д. С такой характеристикой

упадочных стилей в известном смысле соглашался и А. В. Луначарский. Он говорил о том, что искусство упадочных эпох выражает утонченные, изящные чувства, любит детали и мелкую фактуру, избегает выражения сильных страстей. Смысл упадочных стилей может быть выражен вербальной формулой «искусство для искусства», согласно которой произведения искусства имеют такую же музейную ценность, как фарфоровые вещи и художественно-ювелирные табакерки⁷. В то же время А. В. Луначарский пытался избегать излишне прямолинейных трактовок упадочных стилей, которыми грешили вульгарные социологи. Он говорил о том, что и в эпохи упадка могут быть созданы гениальные произведения. «За обрاملенным упадочническими идеями искусством нельзя не признавать некоторых формальных достижений»⁸. Этот вывод А. В. Луначарского мы можем рассматривать как один из шагов на пути преодоления упрощенных представлений об упадочных стилях. Упадочные стили — это не бесполезные культурные эпохи и не «черные дыры».

Российские исследователи предвосхитили постановку очень важной для современной культурологии проблемы: соотношение понятий «художественный стиль», «стиль мышления» и «стиль культуры». Более того, они начали осмысление проблемы искусства как кода культуры в целом. Надо сказать, что проблема «искусство в системе культуры» была поставлена в российской культурологии не совсем самостоятельно, а под влиянием западной социологии искусства⁹. Так, например, В. М. Фриче талантливо интерпретировал концепцию «импрессионизма как стиля культуры» немецкого искусствоведа Р. Гамана¹⁰. Еще ранее Н. А. Рожков¹¹ предлагает такую же интерпретацию концепции французского социолога Ж. Гюйо. Трудно судить о том, насколько был самостоятелен И. И. Иоффе, разрабатывавший в середине 20-х годов концепцию «культура и стиль». Сам И. И. Иоффе ни о каких предшественниках не писал, но в его концепции есть моменты поразительного совпадения с теорией его друга Н. А. Рожкова в той части, где они касаются особенностей «русского импрессионизма» и проблемы «синтеза искусств»¹².

Тем не менее И. И. Иоффе, безусловно, был одним из первых в российской культурологии, кто создал фундаментальную теорию стиля культуры. Согласно его теории, большинство культурных эпох полистильно, но именно соотношение стилей создает неповторимый облик культурной эпохи, а в конечном итоге культурного типа. Стиль искусства у И. И. Иоффе — это нечто большее, чем формальное единство, в конечном счете, стиль искусства определяется «стилем мышления». И. И. Иоффе

различает множество типов мышления: механистического, мистического, спиритуалистического, логического, рационалистического, материалистического и т. д. Но наиболее глобальными являются идеалистический и реалистический стили мышления, которые находятся в постоянной «диалектической борьбе» между собой.

Безусловно, многие положения концепции И. И. Иоффе выглядят сегодня архаично. Например, сам принцип классификации стилей по форме организации экономики: «культура и стили натурального хозяйства», «культура и стили индустриального хозяйства», «культура и стили товарно-денежного хозяйства» (См.: «Синтетическая история искусств»; «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино»). Однако не утратили значения следующие положения концепции И. Иоффе:

Стили не последовательно сменяют друг друга, а могут существовать параллельно во времени. Полистилизм стал характерной особенностью европейской культуры нового времени, когда одновременно существовали: барокко, классицизм, рококо и сентиментализм. «Веер стилей» еще более раскрылся в начале XX века, когда более тридцати стилей лихорадочно сменяли друг друга.

Стили могут возрождаться. Так появились «неоклассицизм», «неоромантизм», «неореализм» и даже «неоготика» в XX веке.

Возможна имитация стиля (псевдостиль) и их причудливое смешение: ложная готика, ампир, русское барокко и стиль модерн (который еще часто ошибочно называют стилем «эkleктики»).

Возможно появление более сложных стилей: «идеалистический реализм», «психологический реализм», «экспрессионистский конструктивизм» и т. д. («Синтетическое изучение искусства и звуковое кино»).

И. И. Иоффе подошел вплотную к пониманию того, что существовали внепространственные и вневременные стили искусства (или типы культуры), например, «романтический стиль», «ренессансный стиль» или «импрессионистический стиль». Структурообразующим началом в этих стилях культуры являлся не способ решения формальной художественной проблемы, а именно стиль мышления¹³. Стало быть, понятие стиля мышления — более широкое и более устойчивое, чем понятие художественного стиля.

Кроме того, российские культурологи начала XX века блестяще сформулировали еще одну проблему: не все народы одинаково мощно переживают все известные художественные стили. Возникла теория о творчески активных народах и элигонах, которым суждено пользоваться чужими открытиями. Об этой про-

блеме образно сказал Ф. И. Шмит и сформулировал ее как «закон диапазона»¹⁴.

Задавая вопросы о том, почему расцвет классицизма произошел во Франции, а психологического реализма — в Англии; почему Ренессанс в Англии не был таким мощным, как во Франции и Италии и т. д., российские исследователи искали подходы к решению проблемы миграции культур, перемещения культурных центров¹⁵.

И. И. Иоффе ставит проблему «стиля» в ещё более широком антропологическом аспекте: он говорит, что определенным народам присущ определенный «стиль» мышления, например, немцам свойствен мистико-идеалистический стиль, поэтому их высшие достижения были сделаны в области музыки и философии («Мистерия опера»).

Только знакомство с книгой, изданной без сокращений и купюр, позволит современному читателю понять и оценить заслуги И. Иоффе перед российским гуманитарным знанием. В книге, несмотря на некоторый сумбур изложения, была сделана попытка соединить специфические методы гуманитарных наук в осмыслении художественного процесса во времени и в пространстве. Экспериментальный характер этого исследования отмечают и современные специалисты. «Главная заслуга Иоффе в истории науки об искусстве состояла в том, — писал его ученик, профессор М. С. Каган, — что он предпринял первый — и не только в масштабах СССР! — *опыт синтеза искусствоведческого, социологического и культурологического подходов*, что привело его к рассмотрению истории искусства в живой связи с историей общества и с историей философии»¹⁶.

Полный текст книг сопровождается примечаниями. По правилам 30-х годов не было принято уточнять и расшифровывать первоисточники. Частично пришлось воспользоваться материалами работы, проделанной петербургскими издателями избранных трудов И. Иоффе. В переиздании наследия И. Иоффе в 2006 г., редакционной коллегией были отобраны самые значимые книги: «Культура и стиль» (1927), «Синтетическая история искусств» (1933) и «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» (1937), но представлены в сильно сокращенном виде. Такой вариант текста не позволяет создать целостного представления о концепции автора. Поэтому было предпринято новое переиздание четырех важнейших монографий И. Иоффе. К трем предыдущим была добавлена и «Мистерия и опера» (1937).

Трудность подготовки переиздания, которую вынуждены были констатировать и авторы предыдущего проекта, заключалась в идентификации источников, расшифровке подстрочника. Дело

в том, что И. Иоффе подчас пользовался очень редкими, факсимильными книгами. Вероятно, он использовал книги из своей домашней библиотеки (Как известно, Иоффе имел очень хорошую библиотеку, собирал книги всю жизнь, покупая редкие и дорогие издания в букинистических магазинах. Его племянник — А. Н. Бахарев вспоминал, что в доме И. Иоффе было много книг, особенно художественных альбомов. К сожалению, библиотека Иоффе не сохранилась. Все его книги были распроданы его вдовой после смерти ученого в 1947 г.). Столкнулись мы и с неточностью указаний на цитируемые издания. В тех случаях, когда определить источник цитирования не удалось, приводятся сведения об изданиях, которые Иоффе мог использовать в своей работе.

Примечания

- ¹ Григорьева Н. Я. Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920-х — 1940-х гг.: Россия, Германия, Франция. СПб., 2008.
- ² Дмитриев А. «Академический марксизм» 1920—1930-х годов: заданный контекст и советские обстоятельства // НЛО. 2007. № 88.
- ³ Проблемное поле и предметные границы новой дисциплины гуманитарного знания — культуроведения, в область которой неуклонно «дрейфовал» И. Иоффе, в 50-е — 70-е годы XX в. (да и позднее) были еще неопределенны.
- ⁴ Каган М. С. О культурологической и эстетической концепции И. И. Иоффе // Иоффе И. И. Избранное. СПб., 2006. С. 8.
- ⁵ Фриче В. М. Импрессионизм как стиль культуры // Фриче В. М. Проблемы искусствоведения. Л., 1930. С. 119—128.
- ⁶ Там же. С. 139.
- ⁷ Луначарский А. В. Классовая борьба в искусстве // Луначарский А. В. Соч. М., 1967. Т. 8. С. 36.
- ⁸ А. В. Луначарский писал по этому поводу: «Как же быть, например, с Гёте, о котором Маркс сказал, как о человеке, одновременно устремленном вперед и ненавидящем свою эпоху, и о блестящем адвокате ее? Или контрреволюционная поэма “Герман и Доротея” не гениальна?» (См.: Луначарский А. В. Марксистская история изобразительных искусств // Луначарский об искусстве. М., 1975. Т. 1. С. 62).
- ⁹ Разработка этой проблемы была продолжена в 70-е — 80-е годы ленинградской школой культурологии под руководством проф. М. С. Кагана. (См.: Каган М. С. Искусство в системе культуры // Советское искусствознание 78. М., 1979; Он же. Искусство в системе культуры: Сб. ст. Л., 1987).
- ¹⁰ См.: Гаман Р. Эстетика. М., 1913; Он же. Импрессионизм в искусстве и в жизни. М., 1935.
- ¹¹ Николай Александрович Рожков (1868—1927) — русский историк, социолог, публицист, политический деятель. Специализировался на изучении аграрной истории России XVI века. С 1890 г. преподавал в Московском университете, после революции — в различных вузах Ленинграда. Был близким другом И. И. Иоффе.
- ¹² См.: Рожков Н. А. Основы научной философии. СПб., 1911. С. 121—128.
- ¹³ См.: Иоффе И. И. Новый стиль. М.; Л., 1932. С. 5—46.
- ¹⁴ «Закон диапазона» означает, что определенному человеческому обществу характерно стремление к определенным художественным проблемам, а также решение и оформление этих проблем определенными художественно-образными

средствами. «В каждом культурно-историческом мире в каждый данный момент первенствующее значение принадлежит творчески активному народу, то есть тому, чей диапазон отвечает потребностям переживаемой культурно-историческим миром эволюционной фазы». (См.: Шмит Ф. И. Предмет и границы социологического искусствознания. Л., 1928. С. 171–172).

¹⁵ Этот вопрос впервые был поставлен В. М. Фриче, но ответ на него было предложено И. Л. Маца. (См.: Фриче В. М. Социология искусства. М., 1926. С. 59–60; Маца И. Л. Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе. М., 1929. С. 17).

¹⁶ Каган М. С. Указ. соч. С. 34.

Синтетическое изучение искусства и звуковое кино

Книга вышла в 1937 году. В 30-е годы И. Иоффе совмещал работу в нескольких научно-исследовательских учреждениях и образовательных заведениях Ленинграда. Современные исследователи отмечают, что именно в середине 30-х годов произошел важный сдвиг в научной концепции И. И. Иоффе: от «пролеткультовского типа мышления» к «философско-культурологическому»¹. Под каким влиянием произошла эволюция его взглядов? Вероятно, не только социальная ситуация повлияла на трансформацию концепции.

Во-первых, в 30-е годы изменилось окружение ученого. Несмотря на то, что Иеремия Исаевич избегал контактов с коллегами-искусствоведами вне работы, ему удалось сформировать свой круг близких людей, который сохранился на протяжении всей жизни. Как вспоминал его племянник А. Н. Бахарев, это были Б. А. Фингерт и В. А. Десницкий. «Вспоминаются еще супруги Цимберги, которые были иногда участниками встреч в квартире дяди. Он был военный врач, впоследствии генерал медицинской службы. Вероятно, они были знакомы по учебе в психоневрологическом институте. Это были “Саша” и “Ниня”, друзья семьи в то время. Впоследствии их заменила чета Вайнштейнов»².

В окружении Иоффе оказались фигуры яркие, а главное, близкие ему по стилю мышления. Это были люди не просто образованные, а представители элиты советской интеллигенции. Они профессионально разбирались в вопросах литературы, музыки, живописи. Все они в той или иной степени были страстными библиофилами, так же как и Иоффе. Друзья Иоффе не просто искренне верили в советскую власть, они были страстными пропагандистами ее идеологии. Борис Александрович Фингерт начинал преподавательскую деятельность еще в 20-е годы. Из воспоминаний учеников Б. А. Фингерта складывается образ разносторонней личности и убежденного марксиста³. В начале 30-х годов Б. Фингерт проявил себя как музыковед, стал первым председателем Союза композиторов в Ленинграде, созданного в 1935 г. Затем он снова вернулся к преподавательской деятельности и занял высокий административный пост — ректора Педагогического института им. А. И. Герцена.

Другой представитель близкого окружения И. И. Иоффе — Василий Алексеевич Десницкий получил университетское образова-

ние еще до революции. До 1908 г. активно участвовал в деятельности РСДРП, где осваивал основы марксистской философии в практической партийной работе. Десницкий был материалистом-диалектиком по мировоззрению, историком по образованию, литературоведом по специальности. Встреча В. А. Десницкого с И. Иоффе, вероятно, произошла в Педагогическом институте им. А. И. Герцена. Десницкий был одним из основателей и многолетним профессором этого института. В историю русской культуры XX в. Десницкий вошел, прежде всего, как страстный библиофил и книжный коллекционер. С 1917 г. начал он собирать свою знаменитую библиотеку, которая долгое время считалась второй по значению из личных библиотек в СССР (после библиотеки Д. Бедного; вследствие ликвидации последней библиотека Десницкого заняла первое место)⁴.

30-е годы стали решающими в формировании научного профессионализма Иоффе. Работа в Эрмитаже, в Институте искусствознания, в музыкальном научно-исследовательском институте позволили автору более подробно изучить конкретный изобразительный и музыкально-партитурный материал. Не случайно в характеристике художественных стилей Иоффе очень точен, ему удается определить самые значимые черты: представления о времени и пространстве, художественно-стилистические задачи, мировоззренческие проблемы эпохи, социально-классовую обусловленность.

В книге «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» представлена концепция синтетического подхода к изучению искусства. Но в названии специально выделено «звуковое кино». Революция, которая произошла в киноискусстве с введением звука, заставила Иоффе переосмыслить возможности нового вида синтетического искусства. Эта теория явилась результатом развития и переосмысления прежней позиции автора, представленной в книге 1933 г. О том, какие обстоятельства заставили Иоффе осуществить новую редакцию своей теории, сегодня можно только догадываться. Сам автор никаких объяснений по этому поводу не дает. По мнению петербургских культурологов, в середине 30-х годов у Иоффе произошел перелом. «Революционный проект культурной истории, развернутый в нескольких книгах И. Иоффе, вдруг оказался в 1937 г. кардинально перестроенным самим автором. Система понятий была принципиально трансформирована: ученый словно обнаружил наличие непреодолимого для себя когнитивного препятствия и искал иные основания для интерпретации уже имеющихся знаний. Возник разрыв между идеей и версией.... Наблюдая ежедневное усиление классовой борьбы по мере продвижения к социализму, Иоффе переосмыслил ведущие положения своей теории, чтобы вернуться к традиционному, гуманистическому пониманию человека»⁵. На наш взгляд, в не-

малой степени корректировке первоначальной концепции способствовала неудача с защитой докторской диссертации.

Диапазон теоретического диалога, в который вступает И. Иоффе на страницах своей новой книги, необычайно широк. Он polemизирует с выдающимися мыслителями, от Канта до Кассирера, от Гегеля до Бергсона.

Примечания

- ¹ *Каган М. С.* О культурологической и эстетической концепции И. И. Иоффе // *Иоффе И. И.* Избранное. СПб., 2006. С. 27.
- ² Там же. С. 3.
- ³ Одна из его учениц, Е. А. Крейнвич пишет: «Устроилась на работу в Ленгубфинотдел и одновременно поступила учиться в вечернюю школу рабочей молодежи им. Н. Г. Чернышевского, которая открылась в октябре 1923 года. Здесь большое влияние оказали Б. А. Фингерт и А. А. Кораблева. От них я впервые узнала о марксизме, а также начала изучать книгу Ф. Энгельса “Происхождение семьи, частной собственности и государства”. Е. А. Крейнвич впоследствии была репрессирована, но сохранила память об уроках марксизма Бориса Фингерта. См.: *Роон Т. П., Сирин А. А.* Е. А. Крейнвич: жизнь и судьба ученого // *Репрессированные этнографы.* Вып. 2 / Сост. и отв. ред. Д. Д. Тумарина. М., 2003. С. 48. (Авторы статьи использовали рукописные воспоминания, см.: Автобиография. Крейнвич Е. А. Рукопись 1951. Сахалинский областной краеведческий музей. Колл. № 6473. Ед. хр. 20. С. 2. Вспоминает студентка бывшего Павловского института Проскурякова Т., ныне реставратор усадеб Псковского края: «Удивительным преподавателем и пропагандистом был Борис Александрович Фингерт, в дальнейшем профессор и ректор пединститута имени Герцена. Он читал выпускникам курс социологии. Уроки-лекции строились по главным периодам истории человечества. В них говорилось о происхождении человека, о первобытном обществе, о переходе к классовому, о возникновении и развитии материальной и духовной культуры. Он никогда не цитировал Маркса и Энгельса, не ссылаясь на сочинения Ленина, он даже говорил, что не во всем согласен с коммунистами. Но когда я через 2 года взялась за книги Г. В. Плеханова и классиков марксизма, оказалось, что главнейшие положения были изложены нам Б. А. Фингертом так творчески, так не назидательно, что они вошли в наше мировоззрение, как будто были открыты самими. К выпускному вечеру в тяжелом 1920 году был подготовлен прекрасный концерт, и каждая из выпускниц получила корзину цветов. Прощаясь с нами, Борис Александрович дал нам завет: “Любите революцию, потому что она даст радость жизни!” Он учил нас искать истину, думать. Б. А. Фингерт остался в памяти еще и потому, что ему было нетрудно приходиться к нам по вечерам, чтобы играть нам на рояле: он очень любил Скрябина и был таким же талантливым пропагандистом своих музыкальных, как и научных убеждений. Ему самому, как и всем, трудно жилось, но ни от одного из своих учителей мы не слышали ни одной жалобы». См.: *Проскурякова Т. В.* Волышевская старина (Воспоминания) // Псков. Научно-краеведческий журнал. 1999. № 10–11.
- ⁴ Определить объем его собраний сейчас невозможно, так как при своей жизни каталога библиотеки ученый не составлял. Каталог, подготовленный сотрудниками Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, куда собрание члена-корреспондента АН СССР В. А. Десницкого было продано наследниками в 1963 г., не дает полного представления о ценности и даже объеме этой уникальной библиотеки.
- ⁵ *Григорьева Н. Я.* Интермедиаальная теория Иеремии Иоффе // *Иоффе И. И.* Избранное. СПб., 2006.

Мистерия и опера (Немецкое искусство XVI–XVIII вв.)

Опубликованная в 1937 г. книга — первая монография по художественной культуре Германии XVI–XVIII вв. в советской науке. Это синтетическое исследование, в котором была представлена вся духовная культура Германии эпохи позднего Ренессанса и Реформации и раннего Нового времени. Ничего подобного в этот период не было сделано советскими учеными ни в области искусствознания, ни литературоведения, ни истории музыки, ни в области медиевистики. И. Иоффе разворачивает грандиозную панораму культурного феномена Германии, составленную из фактов, имен, событий повседневной жизни на фоне философско-мировоззренческой эволюции, религиозных и социально-классовых конфликтов, борьбы за государственное единство, происходивших в немецком обществе. Внимание И. Иоффе к социально-классовой стороне событий в Германии было обусловлено его собственным пониманием сути культурного процесса, оно совпало с углубленным изучением этой проблематики в советской медиевистике 30-х годов. Его обращение к этой теме совпало с переизданием источников по истории Реформации и «крестьянской войны» в Германии¹. Методологический вектор исследований по данной проблематике был определен еще в 1932 г., когда вышел перевод работы Ф. Энгельса «Крестьянская война в Германии».

Удивительно и парадоксально, что «Мистерия и опера» была опубликована в 1937 году, в самое «глухое» для советской науки время, в разгар «классовой борьбы». В этой эпохе не все было закономерно, иногда «цензуру» проскакивали совершенно не советские произведения². Судьба трудов многих современников И. Иоффе, писавших по близкой тематике, оказалась не намного трагичнее в тот момент, и гораздо счастливее позднее. Достаточно вспомнить книгу М. М. Бахтина о Франсуа Рабле³.

Объективная оценка значения выхода «Мистерии и оперы» невозможна без определения ее места в ряду отечественных и зарубежных историко-искусствоведческих исследований 30–40 годов XX в. по медиевистике, германистике, немецкой живописи и литературе. Важно также прояснить социокультурную реальность, в условиях которой была книга написана. Современное прочтение этого исследования позволяет снисходительно относиться к авторскому оптимизму по поводу «пролетарского гуманизма», как «высшей фазе че-

ловческого духа и мысли», избегать излишнего критицизма по поводу социологической заостренности концепции. «Мистерия и опера» отличается от предшествующих российских и даже западноевропейских работ о культуре Германии этого периода, прежде всего, несколько необычным подходом к материалу. Автор предполагал осуществить комплексный анализ художественной культуры Германии (поэзии, живописи, архитектуры, музыки) в конкретной исторической ситуации. В проблемном плане И. И. Иоффе пытался найти ответ на главный вопрос: что определяло специфику «Северного Возрождения» и, конкретно, в Германии? В самой постановке вопроса, поиске истоков возрождения в глубинных пластах средневековой культуры Германии, концепция И. Иоффе созвучна с концепцией его нидерландского современника Й. Хейзинги, которая на момент написания книги была ему неизвестна. Это совпадение свидетельствует о чуткости И. Иоффе к передовым направлениям европейской науки, в то время, когда опустился «железный занавес», и советская наука была искусственно изолирована от мирового научного процесса и признана самодостаточной.

В наши дни особую значимость приобретает титаническая работа, проделанная И. Иоффе по осмыслению огромного массива фактического материала. Сегодня, когда «очистились перспективы, выровнялись шероховатости, а дни стали временем», у читателей книги появилась возможность взвешенно и по достоинству оценить то, что автору удалось сделать блестяще — представить целостный образ немецкой культуры. И. Иоффе сумел реконструировать типологическую модель культурной истории Германии, синтетически соединив в одном тексте факты и события по истории музыки, литературы, философии и даже этнопсихологии германцев позднего средневековья. В заслугу автору работы можно поставить и то, что он впервые ввел в научный оборот ранее не известные отечественному читателю иконографические источники по художественной культуре Германии XVI–XVIII вв.: забытые гравюрные серии, малоизвестные картины немецких живописцев, а также целый ряд музыкальных раритетов⁴.

И. Иоффе вводит целый ряд имен ранее мало известных отечественному читателю немецких художников: Шлютера, А. Графа, А. Пена, С. Гесснера, Р. Менгса, В. Тишбейна, Г. Фюгера, А. Кауфман, Д. Ходовецкого, И. К. Заекаца. Он представляет советскому читателю целую когорту немецких композиторов, стоявших у истоков национальной оперы: Грауна, Метастазियो, Тейля, Франка, Штраунка, Куссера, Кайзера, Генделя, Гассе, Штамица. Результаты проведенного И. И. Иоффе синтетического исследования этих областей духовной культуры Германии (музыки, литературы, живописи) оказались востребованными спустя почти полвека. Так, со-

ветский музыковед В. Штейнгард в своем исследовании практически без купюр использовал представленную И. Иоффе характеристику немецкой поэзии. Автор «Мистерии и оперы» вступает в научную полемику с ведущими теоретиками XVIII–XIX вв. (И. Матессоном, И. Винкельманом, Г. Кон-Виннером, Г. Кречмаром) в области музыкальной и художественной культуры. В процессе осмысления важных историко-культурных проблем И. Иоффе, смело доверявший своей научной интуиции, открывает новые направления гуманитарного знания – «музыкальное источниковедение», «медиевистическую культурологию», «культурную антропологию». Эти дисциплины на тот момент еще не были конституированы в отечественной науке. Более того, оформление предметных границ и проблемного поля этих областей гуманитарного знания окончательно не завершено и в наше время. И в этом смысле Иоффе подтверждал свой статус ученого-экспериментатора, выходящего на передовые рубежи мировой науки.

Сегодня не представляется возможным точно установить, обращался ли Иоффе к опыту предшествующей российской историографии. Во всяком случае, в книге нет историографического обзора. Тем не менее, в кратком предисловии можно обнаружить знание И. Иоффе доступной ему литературы по этой теме: «Только в конце XIX и начале XX в. в Германии стали появляться исследования по истории отдельных княжеских домов и провинциальных столиц. В противоположность этим эмпирическим областным историям выдвигалась (а теперь особенно настойчиво выдвигается) единая расово-национальная история, история развития германского духа»⁵... Авторский текст в книге оформлен минимальным количеством сносок, встречаются «глухие», не конкретизированные упоминания использованной литературы. Все это допускалось правилами оформления научных трудов в эпоху становления советского академического знания. Особую сложность представляет идентификация иконографического ряда книги.

Изучая биографию И. Иоффе, нельзя пройти мимо частного факта. Дело в том, что в 30-е годы близким другом И. Иоффе был Осип Львович Вайнштейн – один из оригинальных советских медиевистов, специалист по истории Германии. Можно предположить, что в беседах И. Иоффе с Осипом Вайнштейном, происходило обсуждение научных тем, близких интересам обоих ученых. Возможно, И. Иоффе обращался за консультацией к О. Вайнштейну по вопросам культуры Германии эпохи позднего средневековья и Реформации. Следует заметить, что О. Вайнштейн еще до революции прошел прекрасную школу медиевистики в Новороссийском университете у Петра Михайловича Бицилли. В этом сочетании имен Иоффе – Вайнштейн – Бицилли просматривает-

ся красивая линия преемственности: от российской медиевистики начала XX века к новому направлению культурной истории середины прошлого столетия. Эта линия представляет занимательный сюжет для историка культурологического знания.

Известно, что П. Бицилли еще до революции ставил вопросы средневековой культуры Европы в широком культурологическом контексте. Но мало кто из современных историографов обращает внимание на тот факт, что Петр Бицилли был одним из первых российских медиевистов, кто смело использовал изобразительные тексты в своих исследованиях. Интерпретация иконографических источников была для П. Бицилли «ключом» в понимании специфики средневекового мышления и культуры в целом.

Учитывая доверительные отношения между И. Иоффе и О. Л. Вайнштейном, трудно объяснить факт досадного умолчания, который мы обнаружили в одном из фундаментальных исследований историка. В монографии «История советской медиевистики. 1917—1966» (Л., 1968) среди отечественных исследований о художественной культуре Германии XVII века названа лишь книга А. Н. Изергиной «Немецкая живопись XVII века. Очерки»⁶ (М.; Л., 1960). Кстати, Антонина Николаевна Изергина в некотором смысле была преемницей И. Иоффе в Эрмитаже: с 1937 г. она заведовала отделением западноевропейского искусства. Книга А. Н. Изергиной была написана на другом материале, чем работа И. Иоффе по аналогичной тематике. Это совершенно самостоятельная работа, в ней представлен другой иконографический ряд, другие имена, а главное, ее отличает иной подход к теме. По сути, это искусствоведческое исследование в рамках академической традиции: описание живописных приемов, техник, региональных школ в немецкой живописи.

Сегодня мы можем только догадываться о мотивах умолчания О. Л. Вайнштейном монографии своего друга, поскольку мы не знаем и, возможно, уже никогда не узнаем всех обстоятельств этого дела⁷. Мы живем в другое историческое время, поэтому нам не дано право осуждать мотивы поступков героев этого сюжета. Очевидно, многие факторы предопределили печальную судьбу уже изданной книги, но в истории советской науки — это пример не единственный и не уникальный.

Игнорирование «Мистерии и оперы» научной критикой было связано, возможно, с междисциплинарным характером исследования, которое не вписывалось в границы существовавших тогда академических знаний. Книга И. Иоффе оказалась за пределами искусствознания, литературоведения и медиевистики. Поэтому «возвращение» ее в историю отечественной гуманитарной мысли важно не только из этических соображений.

Итак, постараемся показать состояние изучения темы немецкой художественной культуры в отечественном гуманитарном знании к середине 30-х годов XX в. Надо сказать, что тема немецкого Ренессанса до этого времени в российской историографии разрабатывалась эпизодически и фрагментарно, хотя традиция изучения этой проблематики восходила к середине XIX в. Начало освоения культурной истории Германии было положено в 1848 г. П. Н. Кудрявцевым в работе «Гуманизм и Реформация в Европе».

После П. Н. Кудрявцева к изучению этой темы в русской историографии долго не обращались. Только в начале 30-х годов XX в. германская проблематика вновь приобрела актуальность для российских исследователей. Но если в СССР в исследованиях по средневековой истории Германии стал преобладать идеологический компонент⁸, то в русской эмигрантской литературе прошлое стала поводом для осмысления всей логики развития европейской культуры. В 1933 г. П. М. Бицилли освещает эту тему в рамках темы европейского Ренессанса.

Непосредственное влияние на историко-культурную мысль 20–30-х годов могли оказать работы европейских ученых, переведенные на русский язык и изданные в СССР⁹. Необходимо отметить, что параллельно с И. Иоффе представитель венской школы искусствознания — Отто Бенеш (1896–1964) разрабатывал концепцию «Северного Возрождения»¹⁰. Стимулом для подобных исследований на Западе стала концепция «осени средневековья» или «долгого средневековья» Й. Хейзинги, выдвинутая им впервые в 1919 г.

Невозможно с уверенностью утверждать, что И. И. Иоффе был знаком с дискуссиями западноевропейских культурологов о Ренессансе¹¹. «Знание» западных концепций обнаруживается в употреблении таких понятий, как «северное Возрождение», «иррационализм» и «мистицизм» при характеристике художественного мышления Германии. Но концептуально монография И. Иоффе — это совершенно самостоятельное и оригинальное исследование художественной культуры Германии XVI–XVIII вв.

Концепция «Северного Возрождения», предложенная И. Иоффе в этой книге, его гипотеза перерождения мистерии в оперу не получила достойной оценки до настоящего времени. Тонкие наблюдения и верные оценки, мастерская интерпретация источников, продемонстрированная автором книги, дают основания поставить его в один ряд с выдающимися культурологами того времени: Й. Хейзингой, П. Бицилли, О. Бенешем. В книге «Мистерия и опера» щедро рассыпаны блестящие идеи, которые уже в середине 30-х годов прошлого века обозначали передовые рубежи мировой науки, их развитие могло бы обогатить и новейшие культурологические исследования.

Примечания

- ¹ «Письма темных людей» (М.; Л.: «Academia», 1935).
- ² «В самые темные годы продолжали работать формалисты, свернувшие в беллетристику и текстологию. «Записные книжки» Лидии Гинзбург сейчас почитаются главными текстами той эпохи. В 1936 г. Ольге Фрейденберг дали выпустить «Поэтику сюжета и жанра». В 1947 г. неясным образом была пропущена в печать книга Сергея Давиденкова «Эволюционно-генетические проблемы невропатологии» — теория культуры на материале биологии и психологии.
- ³ Книга М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965) была написана примерно в это же время. Все попытки издать ее в 40-е годы не увенчались успехом. См.: Григорьева Н. Я. Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920—1940-х гг. (Россия, Германия, Франция). СПб., 2008. С. 130—131.
- ⁴ О чем свидетельствуют источники, названные в статье А. М. Равикович, написанной в 1947 г. и опубликованной относительно недавно. Совпадение источников свидетельствует о том, что И. Иоффе использовал для подготовки своей монографии редкие издания, в том числе, из собрания библиотеки Ленинградской консерватории. См.: Равикович А. М. Собрание старопечатных книжных изданий иностранного кабинета Ленинградской ордена Ленина Государственной консерватории // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии / Ред. и сост. Н. В. Градобоева и Ф. Э. Пузтов. СПб., 2001.
Августа Михайловна Равикович (1892—1980) — одна из первых советских источниковедов в области музыки. В 1935—1957 гг. работала на кафедре западноевропейской истории музыки и одновременно заведовала лабораторией всеобщей истории музыки Ленинградской консерватории. (Прим. ред.)
- ⁵ Иоффе И. И. Мистерия и опера. Л., 1937. С. 5.
- ⁶ Вайнштейн О. Л. История советской медиевистики. 1917—1966. Л., 1968.
- ⁷ С вдовой Осипа Львовича Вайнштейна — Ларисой Александровной, которая была намного моложе своего супруга, мне приходилось общаться в середине 80-х годов. Она сохранила дружбу и теплые отношения с вдовой Иоффе — Ольгой Ефимовной Ивальной. Вдова Вайнштейна помогла устроить О. Е. Иванову в Дом ветеранов в Павловске, где регулярно навещала ее. В начале 90-х годов Лариса Александровна по настоянию детей была вынуждена переехать в США. И в России не осталось свидетелей этой истории.
- ⁸ См.: Свешников А. Советская медиевистика в идеологической борьбе конца 1930—1940-х годов // Новое литературное обозрение. 2008. № 90.
- ⁹ Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М., 1934; Дворжак М. Очерки по искусству средневековья. М., 1934.
- ¹⁰ В серии капитальных статей, опубликованных в 1928—1930-е годы, Отто Бенеш развивал идею о том, что северное Возрождение, проявило себя раньше всего в Германии и связано было, главным образом, с творчеством молодого Дюрера. См.: Грациенков В. Н. Книга О. Бенеша и проблема Северного Возрождения // Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973. С. 6—19.
- ¹¹ Вне всякого сомнения, И. И. Иоффе была известна работа Г. Вельфлина, которая была под негласным запретом в кругу академических искусствоведов. Автор предисловия Л. Ремпель предупреждал «советского читателя» об «опасной методологии» Г. Вельфлина, в которой он обнаружит националистические идеи и даже теоретическую подготовку «художественной политики фашизма» (См.: Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М., 1934. С. 32).

Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления	5
От редакции	7
Предисловие. — <i>И. Иоффе</i>	9
Синтетическая история искусств	23
Первобытный коммунизм	25
Магический реализм и эмблематизм	25
Живопись	38
Литература и музыка	49
Разложение первобытного коммунизма и победа феодализма	64
Атрибутивизм	67
Литература	72
Живопись	77
Музыка	80
Спиритуализм	83
Литература. — Данте	87
Живопись. — Джотто	96
Музыка. — Бах	102
Разложение феодализма и победа капитализма	112
Объективизм и индивидуализм	112
Классицизм. Метафизический идеализм	127
Живопись. — Рафаэль. Леонардо да Винчи	134
Академизм в России	148
Музыка. — Моцарт	153
Литература. — Пушкин. Тургенев	162
Рококо	178
Живопись	182
Литература	185
Музыка	188
Барокко и романтизм. Дialeктический идеализм	190
Живопись. — Микеланджело. Тициан. Рубенс	199
Литература. — Лермонтов. Лев Толстой. Шекспир	216
Музыка. — Бетховен. Шуберт. Берлиоз	247
Эмпирический реализм. Механистический материализм	261
Живопись. — Малые голландцы. Гальс. — Федотов	272
Перов	272

Литература. — Глеб Успенский. Некрасов.	
Островский	285
Музыка. — Даргомыжский	303
Психологизм	308
Литература. — Достоевский	314
Живопись. — Рембрандт. Репин. Суриков	326
Музыка. — Мусоргский	340
Империализм и пролетарские революции	348
Функционализм. Синтетизм	348
Символизм (мистический идеализм)	362
Литература. — Блок. Андрей Белый	368
Живопись. — Врубель	384
Музыка. — Скрябин	388
Натурализм (позитивизм)	392
Литература. — Золя. Уитмен	396
Живопись. — Курбе. Менье	406
Музыка. — Вагнер	413
Импрессионизм	422
Живопись. — Моне. Серов	427
Литература. — Бальмонт. Чехов	435
Музыка. — Дебюсси	446
Конструктивизм (технологический функционализм)	449
Живопись. — Сезанн. Пикассо. Малевич	458
Литература. — Хлебников	476
Музыка. — Стравинский	492
Экспрессионизм и сюрреализм (психический функционализм)	498
Литература. — Леонид Андреев. Пастернак	503
Живопись. — Ван Гог. Мейднер. Филонов	519
Музыка. — Шенберг	526
Социалистический реализм (диалектический материализм)	530
Литература. — Горький. Гладков. Панферов.	
Шолохов. Маяковский. Сельвинский	545
Живопись	572
Музыка	589
Синтез искусств	593
Кино	599
Радиолитература и музыка. Радиокино	615
Сыченкова Л. А. О книгах И. И. Иоффе	623
Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств	625
Синтетическая история искусств	637
Синтетическое изучение искусства и звуковое кино	645
Мистерия и опера (Немецкое искусство XVI—XVIII вв.)	648

И. И. Иоффе

**ИЗБРАННОЕ. СИНТЕТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ.
ВВЕДЕНИЕ В ИСТОРИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ**

Корректор Н. С. Сотникова
Компьютерная верстка Г. В. Славинская

*По издательским вопросам обращаться
в Москве: «РАО Говорящая книга»*

111401, г. Москва, ул. Металлургов, д. 11, стр. 1,
тел.: (495)688-59-60, e-mail: info@speakingbook.ru;
в Санкт-Петербурге: «Центр гуманитарных инициатив»
190031, г. Санкт-Петербург, Столярный переулок, д. 10–12,
e-mail: unikniga@yandex.ru, unibook@mail.ru.
Руководитель центра Соснов П. В.

Оптовая продажа

в Москве: «Университетская книга-СПб»,
тел.: (495)915-32-84, e-mail: ukniga-m@libfl.ru;
в Санкт-Петербурге: «Университетская книга-СПб»
тел.: (812)317-89-72, e-mail: uknigal@westcall.net.

Розничная продажа

в Санкт-Петербурге: магазин «Книжный окоп»
Тучков переулок д. 11, тел.: (812)323-85-84 ;
в Москве: тел.: (495)745-15-36, e-mail: www.notabene.ru

Подписано в печать 02.06.2009.
Гарнитура NewtonС. Формат 60х90¹/₁₆. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 41. Уч.-изд. л. 38,4.
Тираж 1000 экз. Заказ №279

Отпечатано: ООО «Издательство МБА».
г. Москва, ул. Рубцовско-Дворцовая, д. 2,
тел.: 726-31-69, 608-47-15, 625-38-13.



Избранное:
Синтетическая
история
искусств

