

ИСКУССТВО «ВЕЧНОЙ» ФОРМЫ – ПРОБЛЕМА ПОНИМАНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Понятие классического может быть рассмотрено в нескольких смыслах – как прошедшее испытание временем и уже неизменное, как выстроенное по единой системе и подчиненное определенным канонам, как отточенность формы или завершенное, не нуждающееся в дополнениях гармоническое целое, как некое всеобщее, лишенное субъективности и индивидуальности, – но по сути все эти смыслы логически следуют один из другого, представляя единое значение понятия классического.

Однако нетрудно заметить, и это уже подчеркивалось многократно, что образы классического все же меняются со временем, и будем ли мы говорить об античной классике, о классицизме или классике авангарда, мы увидим совсем разную классику, различным будет и смысл, вкладываемый в эти понятия. Но при этом следование классическому как некоему принципу явно представляет собой вполне определенную тенденцию в европейской культуре, которую можно считать сложившейся традицией. Что же является здесь традицией, если принять во внимание многообразие вариантов классического?

Именно этот вопрос стал предметом активной дискуссии среди филологов и историков в 30-е годы XX века. Х.–Г. Гадамер, рассматривая данную проблему, вполне справедливо пришел к выводу, что историческая или стилистическая трактовка феномена классики не может не привести к истинному пониманию классического, так как «...классическое именно потому подлинно историческая категория, что оно есть нечто большее, чем понятие определенной эпохи или стиля, и вместе с тем не претендует на сверхисторическую ценность. Оно обозначает не какое-то качество, приписываемое определенным историческим явлениям, но исключительный способ самого исторического бытия, утверждение исторической сохранности, которое – путем все новых и новых испытаний – создает возможность бытия для чего-то истинного» [2, с. 341].

Под этим особым способом исторического бытия Гадамер подразумевает нормативные отношения, складывающиеся в истории культуры. И действительно, норма как интуиция предела допустимого является принципом целостности культуры и определяет длительность ее существования во времени, поэтому только нормативный смысл, представленный как образцовое начало или эталон, должен стать определяющим в понимании классического. **Целью этой статьи** и является выяснение того, что составляет вневременное нормативное начало в понятии классического, а **основной задачей**, в этой связи, будет сравнительный анализ наиболее значительных концепций понимания классики и применение результатов этого анализа для представления обратимых процессов в культуре.

Изначально этот термин вводится для обозначения периода расцвета античной культуры, а последующие европейские культуры в той или иной форме обращаются к этому периоду как к точке отсчета или как к желанной цели своего развития, что тем не менее не предполагает буквальное повторение антиков. Классика становится своего рода традицией, поскольку несет в себе нормативное начало, приобретает характер образца именно в качестве ориентира на совершенство и завершенность, представляемыми как объективные надындивидуальные ценности. И, соответственно, неклассическим становится тот период развития культуры, когда ориентир на объективное совершенство теряет свою непреложную значимость. Как говорил Ф. Шлегель еще задолго до возникновения разграничения понятий классического и неклассического: «Древние своими идеальными масками принесли в жертву истине и красоте жизнь и иллюзию. В новое время, наоборот, приносят в жертву жизни и иллюзии истину и красоту» [8, прим. 65].

В этом смысле достаточно хорошо известны две позиции, подводящие итог в отношении к классическому – это позиция Гегеля и оппозиция Ницше. Гегель рассматривает классический период как один из трех возможных этапов развития искусства – символического, классического и романтического – смена которых определяется изменениями в способе постижения идеи как содержания и различиями в соотношении между содержанием и его выявлением. Источником осуществления классической красоты или совершенства он находит гармоническое соче-

тание самосознательной субъективной свободы и всеобщего содержания нравственности, составляющее принцип жизни греков.

Такая предпосылка сущности классического идеала уже в самой себе содержит определенный исторический способ развития – от деградации животного элемента, выраженного в представлениях о божественном, через осознание его (божественного) как духовной силы – отсюда возникает его олицетворение в человеческих образах, – к духовной и телесно-природной индивидуальности, к особенному божеству. Классический художник, в этой связи, преобразует смысл в форму, освобождая имеющиеся внешние явления от побочных черт, и было бы ошибкой думать, что художники и поэты создают идеал из свободного духа, заимствуя материал только из субъективной силы воображения. «Ибо, – указывает Гегель, – классическое искусство приходит к тому, что есть подлинный идеал, только путем реакции против предпосылок, необходимо принадлежащих его собственной области» [4, с. 202]. Имеется в виду, что первоначально всю образность наполняют символические или локально-исторические смыслы, а когда они утрачиваются, образ остается неким конкретным индивидом, завершенным до чувственной определенности человеческой индивидуальности.

«Подобно тому как природное сохраняет в греческом искусстве гармонию с духовным и подчинено внутреннему в качестве адекватной формы существования, так и субъективная, внутренняя сущность человека всегда изображается в прочном тождестве с подлинной объективностью духа, то есть с существенным содержанием нравственности и истины. Взятый с этой стороны классический идеал не знает ни разделения внутреннего аспекта и внешней формы, ни такого разрыва, когда на одной стороне оказывается субъективное и тем самым абстрактно произвольное в целях и страстях, а на другой – всеобщее, ставшее в силу этого абстрактным» [4, с. 211]. Даже нравственные проступки, считает Гегель, «всякий раз изображаются под углом зрения той или иной действительно присущей им правомерности» [там же].

Как известно, гегелевская эстетическая концепция строится на понимании изобразительности как средства адекватного отображения или выражения определенных смысловых мотивов, возникающих и развивающихся в сферах, выходящих за рамки самого искусства (религии и морали в данном случае). Поэтому и получается, что основным достижением классического искусства становится пресловутое единство формы и содержания, и даже оговорка о своеобразии содержания в классическом искусстве – что в качестве идеи оно является «конкретно духовным началом», является соразмерным свободной индивидуальной духовности – мало что меняет по сути (см: [3, с. 83]). При таком понимании искусство неминуемо утрачивает собственное смыслопорождающее звучание, а вся самостоятельная историческая динамика его развития при этом нивелируется. Отсюда ясно, почему Гегель и не пытается рассматривать исторические виды классики или других им же определенных форм искусств, поскольку для него сущность классического идеала остается неизменной. А ведь именно от соразмерности понятия и его существования зависит с точки зрения Гегеля, брэнность той или иной формы искусства. Это означает, что классическая форма появляется лишь тогда, когда имеет место соответствие формы и содержания.

Понятию классического совершенства, в этой связи, должен соответствовать «строжайший покой, который является не неподвижным, холодным и мертвенным, но осмысленным и неизменным» [4, с. 197], это мир, присущий вечности, который не может удовлетвориться определенным конечным существованием. А что же тогда приводит к гибели классическое искусство? Искомым противоречием, изнутри подтачивающим его величественный мир, оказывается то, что «невозмутимо счастливые боги как бы скорбят о своем блаженстве или своей телесности» [4, с. 196], а развертывание этого противоречия (между величием и особенностью, духовностью и чувственным существованием) довершает дело.

Конечно нельзя не признать, что для периода поздней классики характерны эти скорбные оттенки и, можно даже сказать, остывающее величие, в котором дает себя знать все возрастающая рефлексия, а значит, с одной стороны, чувство самодостаточности, с другой – неудовлетворенности. И Гегель вполне обоснованно трактует это как перерастание индивидуальности в индивидуализм, субъективности – в субъективизм, что хорошо вписывается в заданную им схему развития форм искусства, то есть служит необходимым основанием для перехода класси-

ческой формы в романтическую. Однако при этом нас не покидает сомнение в правомерности такой однозначной трактовки, поскольку здесь мы сталкиваемся с тем же сомнительным приемом объяснять развитие художественных форм, исходя из внехудожественных детерминант.

Когда Ницше, поставив себе задачу взглянуть на искусство и культуру «под углом зрения жизни», обращается к вопросу о происхождении античной трагедии, – ведь при установленном убеждении о стремлении греков к красоте и гармонии действительно малопонятным оказывается появление трагедии или «добрая строгая воля старейших эллинов к пессимизму, к трагическому мифу, к образу всего страшного, злого, загадочного, уничтожающего, рокового в глубинах существования» [5, с. 51] – для него также основополагающим становится понимание степени их чувствительности, пессимизма, буквально отношение греков к боли. Только Ницше берется предположить обратное – «что если ... греки именно во времена их распада и слабости становились все оптимистичнее, поверхностнее, все более заражались актерством, а так же все пламеннее стремились к логике и логизированию мира...» [5, с. 52] и что если исступление, из которого выросло как трагическое, так и комическое искусство, совсем не есть обязательный симптом вырождения перезревшей культуры?

Связывая поступательное движение искусства с двойственностью аполлонического и дионисийского начал (инстинктами или художественными силами, прорывающимися из самой природы), Ницше считает, что именно в осознании нераздельной связности этих начал и рождается аттическая трагедия как особое явление греческой культуры. «Когда в высшей радости раздается крик ужаса или тоскливой жалобы о невознаградимой утрате», аполлонический грек должен осознавать, что «великая радость и мудрость иллюзии», даруемая Аполлоном, скрывает в себе дионисийское исступленное опьянение и что действительная цель всегда прячется за образом химеры [5, с. 64].

Противопоставление видимости и реальности, иллюзорности и действительности; представление и осознание реальности как видения и видения – как реальности коренится в глубинах греческой культуры, прорастая затем противопоставлением «идола» и «идеи» как видения ложного или истинного, а кроме того – фальшивого или подлинного Мир иллюзии, лишь только заявив о себе, сразу же претендует на самостоятельное существование, потому что он не поддается контролю со стороны разума, потому что в этом мире есть все, включая даже само его собственное подобие.

Греки открывают необходимость иллюзии: их страсть к актерству – тому свидетельство, о чем неоднократно говорит и Ницше, можно привести в подтверждение также такие явления, как энтазис в архитектуре, искажение пропорций тела в монументальной скульптуре для создания эффекта правильных пропорций, то есть они даже способны играть и манипулировать иллюзиями. Однако при этом они провозглашают борьбу с химерами, если позволить себе такое толкование мифа о Беллерофонте. Оказывается, что попытка внести разумный порядок или хотя бы сомнение, разграничивающее истинное и ложное в этой сфере, имеет роковые последствия, поскольку Аполлон все-таки не обходится без Диониса. А когда дух музыки, «являющийся как воля единения с сердцем мира», т. е. дионисийство исчезает, тогда аполлоническая тенденция превращается в логический схематизм, и сам дух трагедии гибнет. Уже у Еврипида, считает Ницше, дионисическая тенденция превращается в натуралистический аффект, и трагедия становится драмой.

Но трагедия гибнет не просто как жанр, вместе с ней уходит и особое отношение к миру, полное изначальной скорби, без которой вообще невозможно настоящее искусство в его трогательной откровенности и искренности, а остается в лучшем случае лишь «символическое сновидение». Кстати, здесь нельзя не заметить поразительный момент – римляне, унаследовавшие греческие образцы «еще при жизни», имитируют их изысканность, но не в состоянии вдохнуть в них жизнь и теплоту, *вдохновение* придет значительно позже, в связи с теми же образцами, но когда в итальянском Ренессансе вновь откроется этот внутренне трагический дух, дионисийская воля, обеспечивающая наивную и искреннюю привязанность к истинности и не только полноправию, но главное – первозначимости этого иллюзорного мира (хотя сам Ницше уповал на возрождение трагического духа только в новой немецкой культуре).

Итак, здесь все зависит от наличия такого рода воли, и ее нельзя определить ни истори-

ческими и социальными условиями, ни мерой переносимого страдания, ни стремлением превзойти так называемый реальный мир. Лишенное этой воли искусство становится поверхностным и, соответственно, оптимистическим – аполлоническим искусством, полным «рассудочной риторики страсти», которая приходит на смену болезненному порыву действительного исступления и страдания. Здесь Ницше и видит ту грань, которая разделяет великую роскошь живого искусства иллюзии и искусство призраков, так же как разделяются идеал и идол, зрелая классика и эллинистическое искусство.

В «Рождении трагедии», в других своих работах Ницше почти совсем не говорит собственно о классическом искусстве или его нормах, ведь для него существует только один принцип классификации культурных феноменов – принцип жизнеспособности, и соответственно культура во всех ее проявлениях может быть либо полноценной, т. е. наполненной пластической силой жизни, либо только декоративной, мумифицирующей давно угасшие ценности. Когда он высказывается в отношении греческого искусства, то речь идет скорее о классичности в значении высшей отточенности и ясности формы, т. е. как общепринятая оценочная характеристика, не имеющая связи с традиционной классификацией на периоды архаики, ранней, зрелой и поздней классики. Однако, отвлекаясь от привычных терминов, все же можно сказать, что по сути Ницше исследует именно вопрос об источнике и пути становления классического как определенного состояния античной культуры.

Уже деятельность Сократа и его влияние на литературу является для Ницше признаком упадка, диктатом аполлонического начала, превратившегося в логический схематизм и уничтожившим живой источник подлинного искусства. В этом смысле вся позиция Ницше и становится антиклассической, так как классика, взятая в качестве исторического понятия, предполагающего наличие универсальных образцов или определенной системы правил, наличие оптимистической уверенности в способности превзойти жизнь, противостоит самой жизненной воле, ее трагическому пафосу. Его протест против «классических» ценностей относится, как известно, ко всем сферам культуры, однако в большей мере это касается именно философии и науки, где со времени Сократа и сформировалось эта губительная, с точки зрения Ницше, оптимистическая уверенность в способности превзойти саму жизнь. И эта уверенность на протяжении почти двух тысяч лет европейской истории оставалась (и, похоже, по-прежнему остается) настоящей движущей силой, обеспечивающей формирование культурных ценностей.

Итак, с точки зрения Ницше утрата дионисийской воли к трагическому и возрастающий оптимизм являются источником становления классики, а, значит, и упадка античной культуры, по Гегелю же, напротив, именно появление трагического пафоса полностью меняет характер развития классической формы. Противоположность этих позиций дублируется тем, что Ницше считает необходимым держаться строго в рамках эстетического ракурса, (хотя его главный тезис, заданный в «Рождении трагедии», при всей его уместности в этой работе – «лишь как эстетический феномен существование и мир представляются оправданными» – предполагает довольно широкий диапазон понимания эстетического: тогда и гегелевский взгляд можно считать вполне адекватным) [5, с. 154].

Отсюда выводимо и дальнейшее историческое движение классического начала как некоего высшего образца – может, это и несколько утрировано, но по Гегелю классическая форма появляется при идеальном сращении формы и содержания, по Ницше – при появлении особого духа, в котором даже скорбь и мука воспринимаются как изначальная радость или как художественная игра, в которой иллюзорный мир обретает свое полновесное существование.

Для Генриха Вёльфлина как исследователя итальянского классического искусства проблема заключается не в определении сущности классического – сопоставляя все оттенки и пластические нюансы художественного языка этой эпохи, он по сути выделяет лишь следующее: форма в классическую эпоху не просто значима, она значительна и величественна, – проблема же заключается в различении ложной и истинной классики. «Мы наглопались такого количества ложной классики, что желудок требует горечи, только бы она была неподдельной. Мы потеряли веру в величие жеста, мы стали слабыми и недоверчивыми и подмечаем всюду лишь театральность и пустую декламацию», это искусство не оригинально, т. к. «мраморный мир давно угасшей древности наложил свою холодную мертвящую руку призрака на цветущую жизнь

Возрождения» [1, с. 5–6].

Действительно, значительность и величественность – это, пожалуй, то, что чаще всего предполагает и допускает потребность в имитации, а грань, разделяющая подлинное величие и его подобие, определяется только интуитивно, если вообще определяется. Не случайно, кстати, напыщенность и деланная значительность так часто вводит в заблуждение, а подлинное величие остается незамеченным, что уже неоднократно становилось предметом для иронии, комических и драматических сюжетов (кстати, большей частью опять же в классическом искусстве). Но кроме того, предосудительным оказывается не только подражание былому величию, но и даже сама догадка о таком подражании, поэтому для Вёльфлина одним из самых существенных вопросов становится вопрос об отношении новой классики к античности (см. [1, с. 249–259]).

«Как мало требовалось для того, чтобы произвести впечатление чего-то античного...» – эти его слова можно отнести практически ко всем аспектам видения антиков художниками Возрождения [1, с. 257]. Чтобы это было возможно, то есть когда достаточно лишь намек для того, чтобы вызвать ассоциацию с целой эпохой, когда становится допустимым весьма вольное обращение с тем, что называется наследием, следует предположить, что эта эпоха должна быть неотъемлемой, должна быть «в крови» новой культуры.

Однако Вёльфлин настаивает на том, что итальянское искусство формировалось исключительно самостоятельно, что оно осваивало античность лишь в той мере, в какой само приходило к аналогичным формальным и конструктивным принципам организации художественного произведения. Как он говорит, «Возрождение видело антиков цветными до тех пор, пока оно само было цветным,... с того же момента, когда потребность в красках исчезла, оно стало видеть антиков белыми, и с нашей стороны будет ошибочно утверждать, что в данном отношении толчок исходил от античности» [1, с. 249].

Толчок или импульс, который исходил от античности и транслировался затем в культурной перспективе следует искать не в готовых экземплярах и достижениях, а в самом способе видения и существования греков, в данном контексте – в их способности ощутить эффективность самой художественной формы, ее самостоятельное звучание и самодостаточность даже при наличии определенных канонов и правил. И только тогда, когда последующие эпохи приближались к такому же способу видения, они оказывались способными говорить с античностью на равных. Античные классические образцы при этом лишь представляли особый пластический язык, созданный греками, и он становился тем наречием, «на котором могли быть написаны новые поэмы» [6, с. 88].

Вполне можно говорить о пластичности в египетском или индуистском искусстве, можно говорить об определенной эволюции форм, происходившей там, но о пластичности как свободном развитии, игре и откровенности художественной формы, которая захватывает, увлекает своим собственным звучанием «заговорили» только греки. Пластичность как эффективность и значимость формы, ясно чувствующаяся уже в архаике, становится языком искусства, более того – универсальным языком, символическая значимость которого обнаруживается не через знак как носитель символа, а через свободное варьирование индивидуальной формы, открывающей символическую значимость в конкретном образе.

Именно это объясняет, как показано Э. Панофским, исключительно сильное притяжение, которое испытывали последующие эпохи к античности, и то, что последующие эпохи нисколько не смущались, используя язык классического искусства в тех сферах, где его применение казалось либо нелепым (в христианских сюжетах, например), либо черезчур вольным в своих трактовках, как об этом говорил и Вёльфлин.

Конечно же этот язык предполагает и своего рода «грамматику» как необходимое условие для конструирования и развертывания многообразия форм. Когда Адольф фон Гильдебранд предлагал фотографировать архитектуру разных стилей при самом скудном освещении так, чтобы заговорили только крупные отношения, он подразумевал, что это сразу покажет, что все самое существенное содержится уже в элементарных мотивах, и они одинаково принадлежат всей архитектуре, подобно тому, как и греческий храм и романский собор предполагают единую форму блока, которая модифицируется в постепенном продвижении и захвате пространства по направлению к глубине. И Г. Вёльфлин в свою очередь подчеркивал, что искусство не в

том, что стилистически различно, а в том, что одинаково в своей конструктивной основе. В том же ракурсе сопоставление искусства Ренессанса и барокко позволяет Вёльфлину обнаружить, что по сути единый художественный дух возвышается над противоположностью этих направлений, а также связывает в единое целое весь процесс исторического развития художественных форм, и этот дух можно обозначить как дух классики.

Критерием классического искусства становится самостоятельность бытия и внутренняя завершенность мира художественного произведения, приобретающая статус полноценной реальности. Это искусство «вечной» формы, вечной в силу того, что она высказывает свой собственный смысл, причем высказывает его ясно и отчетливо в определенных, хотя и не всегда явных «грамматических» структурах, и в этом заключается основа формирования языка искусства и языка культуры в целом.

Высказывания, сделанные в этом языке, могут быть многообразны вплоть до диаметральной противоположности, но если в своей конструкции, в своей грамматической основе они содержат инвариантные базовые структуры, они будут оставаться в границах того же самого языка и, соответственно, обеспечивать его устойчивое существование, его самоосуществление в качестве традиции. В этом смысле даже абстрактное или нефигуративное искусство тоже является продолжением классической традиции, т. к. здесь художественный язык стремится к освобождению от всех деталей и останавливается на тех самых крупных отношениях форм, т. е. композиционных отношениях, о которых как раз и говорили Гильдебранд и Вёльфлин. Правда, действительно странным представляется то, что последний не оценил и не принял это искусство, начиная еще с авангарда. Ведь получается, что развиваясь в этом направлении, художественный язык по сути приходит к тому, что в нем остается одна грамматика, и здесь открывается вполне обширное поле для деятельности и игры, причем игры открытой, даже откровенной, хотя и нельзя не признать, что ее смысл при этом становится все более скрытым. Тем не менее эта игра все равно осуществляется в той же самой системе правил, в системе базовых конструктивных основ изобразительности.

Классика становится современной или своевременной как раз в силу того, что она выражает не только требование систематической связности представлений, но и некие изначальные устойчивые экзистенциальные условия, формирующие саму возможность организации этих представлений в единое целое. Таким образом, феномен классики обнаруживает способность культуры создавать достаточно устойчивое, саморегулируемое на уровне нормативных установок смысловое пространство, где время как длительность уже не устраняется, а превращается в однородное настоящее.

Поэтому и можно **сделать вывод**, что классика – это сама организующая основа языка или грамматика культуры, которая была заложена в античности и транслируется дальше, обеспечивая европейскую культурную перспективу. Причем то, что прослеживается на материале развития искусства, справедливо и для других форм культуры – ведь в таком же смысле мы говорим о классическом образовании, классической науке или философии. В том же смысле можно говорить и о допустимости отождествления понятия классического с традиционностью или даже консервативностью в широком смысле этого слова, которое имеет место при рассмотрении различных, не только европейских, культур.

1. Вёльфлин Г. Классическое искусство. – С.–Пб., 1997.
2. Гадамер Х.–Г. Истина и метод. – М., 1988.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х тт. – Т. 1. – М., 1968.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4-х тт. – Т. 2. – М., 1969.
5. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Соч. в 2-х тт. – Т. 1. – М., 1990.
6. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – М., 1998.
7. Чечот И. Д. Проблема классического искусства и барокко в работах Г.Вёльфлина о художниках XVII и XIX вв. // Проблемы искусствознания и художественной критики. – Л., 1982.
8. Шлегель Ф. О границах прекрасного // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2-х тт. – Т. 1. – М., 1983.