

*Реферат аспирантки I курса
Российской академии театрального искусства
Александровой Елены*

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО
ИЛИ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ К

Москва



2009

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО или ПО НАПРАВЛЕНИЮ К

Andante tres expressif

Q: Where can I download this song?

A: You can get it at iTunes: <http://...>

Q: Is it just me, or does this piece make everyone cry?

A: Maybe not everyone, but lots of people ...

Q: Where can I get the sheet music for this piece?

A: Here's a copy, thanks to Clint S. Mars:

Q: Is this the same recording as on the soundtrack?

A: No; Stephen Malinowski made this one. Compare the two and let me know what you think.

Q: How did you make this video?

A: You can read about it here: <http://...>

Q: What do the colors mean?

A: Each pitch class (C, C-sharp, D, D-sharp, etc.) has it's own color, and the colors are chosen by mapping the musician's "circle of fifths" to the artist's "color wheel." You can read more about this here: <http://...>

Q: Who is Debussy?

A: A French composer; you can read about him here: <http://...>

Q: The audio/video isn't very good; can I get the original movie?

A: Yes, you can get it here (you have to sign up, but then you can download it):

Q: Can I use this audio/video in my project?

A: Please send me an email ([stephen at musanim dot com](mailto:stephen@musanim.com)) describing your project and I'll let you know whether it's okay.

Q: This is cool; where can I get a list of everything you've done like this?

A: Here's the best place: <http://...>

(Теги: music, animation, visualization, score, art, Debussy, Clair de lune)¹

¹ Из обсуждений в Internet пространственно-цветовой визуализации пьесы Дебюсси «Лунный свет», просмотров: 2 520 760: – Где я могу загрузить (получить) эту песню? – Вы можете получить ее здесь: (далее следует <http-адрес>) – Это только со мной так, или эта пьеса делает всякого плачущим? – Может быть не всех, но многих людей... – Где могу я получить партитуру (ноты) этой пьесы? – Здесь есть копия, благодаря г-ну Clint S. Mars (далее следует <http-адрес>); – Это какая-то запись или саунд-трек? – Нет, это оригинальная запись. – Как вы сделали это видео? – Вы можете прочесть об этом здесь: (далее следует <http-адрес>); – Что обозначают эти цвета? – Каждый гармонический ряд (До мажор, До-диез мажор, Ре и т.д. каждая тональность имеет свой собственный цвет, соответствующий музыкальной структуре цветовой карты квинтового круга, иллюстрируя непрерывность цветовых переходов спектральных цветов, подробнее см. здесь); – Кто такой Дебюсси? – Это французский композитор, вы можете прочесть о нем здесь; – Эта запись не очень хороша, могу я достать оригинал? – Да, здесь (далее следует <http-адрес>); – Могу я это использовать в своем проекте? – Пожалуйста, пришлите мне свой адрес, описав свой проект, и я дам вам знать; – Это круто, где можно получить описание всего, что вы сделали? – Здесь лучшее место для этого: (далее следует <http-адрес>).

Довольной милый диалог, не правда ли? Типичная болтовня в Интернете, не правда ли? Пишут не профессионалы, явно не музыканты, скорее всего, так называемые «массовые» слушатели (зрители, читатели), наши современники, и вот свидетельства тому: знаменитую фортепианную пьесу называют песней (жанровое несоответствие, невообразимое для специалиста); вопрос о Дебюсси также свидетельствует о полном отсутствии какого бы то ни было художественного, а скорее всего и гуманитарного образования, т.е. перед нами яркий пример того, что неподготовленная, возможно, очень молодая публика начала XXI века находит когда-то непопулярную и «дегуманизованную» музыку Клода Дебюсси очень свежей, понятной, трогательной сердца, современной, «крутой» и т.д. Время все расставляет на свои места? Не правда ли? А вот и не правда. В поисках истины мне пришлось узнать (я тоже оказалась дилетантом в мире новостей современного кино-искусства), что пьеса «Clair de lune» была использована в фильме, недавно вышедшем на киноэкраны мира в качестве саунд-трека и получила таким образом всемирную известность, неожиданно приобрела статус мелодии «новой», «модной» и «популярной». О чем свидетельствует этот случай? Не будем спешить с оценками. Одно очевидно, что со времен написания работы «Les deshumanizacion² del arte» (1925) кое-что изменилось в этом подлунном мире. Насколько актуально сегодня то, о чем высказался великий испанец Хосе Ортега-и-Гассет? Попробуем разобраться в этом.

Труднее всего начать...

Ассоциации вызывают к жизни мир образов, как утверждал великий Михаил Чехов. Пока что нет ни образов, ни мыслей, ни идей, только пред_чувств_ия... Потому начнем с ассоциаций (конечно, такой подход ненаучен, но в какой-то мере он — творческий). И постараемся немного упорядочить поток сознания, обозначив тему для него, а именно: найдем слова, начинающиеся на «де»³, как в слове «дегуманизация», очень красивое слово... Итак, поток сознания включен: дегуманиза-

² ДЕГУМАНИЗАЦИЯ – отход культуры, искусства, науки, от духовной и нравственной стороны в жизни человека; отсутствие гуманистического начала, гуманистической сущности.

³ «Де» – частица, часто встречающаяся в старинных русских летописях, которая говорит, что автор не уверен в правильности события и слышал о нем из недостоверных рассказов; во Франции, Голландии, Испании и Италии приставка «де» означало благородное сословие, которое только и имело право на мнение, суждение. (Новый русский этимологический словарь)

ция, дезориентация, деморализация, дезинформация, дегенерация, деградация, девальвация, деформация, деструкция, революция... стоп! Революция не подходит, у кого вышла «революция», тот проиграл. А теперь попробуем эти слова соединить со словом «*arte*», по-испански звучит изысканно: *desorientacion del arte, desmoralizacion del arte, desinformacion del arte... La poesia!* Это был зачин, для разминки, кое-что несерьезное, но теперь перейдем к делу: нас ожидает застольный разбор текста «Дегуманизация искусства», сдача — через десять дней.⁴

Тезис первой главы прост и понятен: возникло нечто *новое* в искусстве. *Новое* есть искусство аналитическое, оно больше не обращается к чувствам человека. Большинство людей привыкло воспринимать искусство на подсознательном уровне (чувственно, не анализируя) и не собирается менять свои привычки в этом вопросе. С этим фактором и связывает О.-и-Г. *непопулярность нового искусства*⁵.

Автор «Дегуманизации» называет это «новой эпохой», проявившей себя сразу во многих видах искусства: в литературе, музыке, живописи, театре и т.д. В музыке (по Ортеге) эта эпоха начинается с Дебюсси. Поместив диалог о Дебюсси в пролог данной работы, я намеренно отказываюсь от авторской⁶ дифференциации, которая, на мой взгляд, недостаточно аргументирована и даже спорна. Не хотелось бы впасть в ошибку Гассета, ставя в один ряд музыку Бетховена, Вагнера и противопоставляя ей творчество импрессионистов, и потому все выводы и логические конструкции заведомо будут мною обобщаться и анализироваться в отрыве от временных и стилистических ориентиров, в своем роде это будет попытка *де_разбора*, анализ исключительно *де_идейного* содержания.

Оставим на совести испанского философа все нападки в адрес романтической стилистики, отметим лишь, что уже на первых страницах намечается некоторая тенденция смещения смыслов, именно здесь впервые понятия “*народный*”, “*массовый*” и “*для толпы*” становятся синонимами: «*Романтизм был народным стилем по пре-*

⁴ Ознакомление с трудами Х.Ортеги-и-Гассета длится последние пол года, но оформление мыслей в единую форму началось 15.04.2009.

⁵ Так звучит название первой главы.

⁶ Понятие «авторская» в данной работе будет употребляться исключительно как принадлежащая Х.Ортеге-и-Гассету.

имуществу. Первенец демократии, он был баловнем толпы. Напротив, новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно не народно по самому своему существу; более того, оно антинародно».⁷ В общем понятно, о чем идет речь. Но хочется отметить, что такие понятийные противоречия встречаются регулярно и каждый раз я буду пытаться расставить точки над i. Произведем отбор единого подходящего термина, и выбор падет на слово “массовый”. Для понятия “народный” необходимо привлекать географические и культурологические ограничения, которые будут мешать обобщению, в свою очередь понятие “для толпы” имеет очень сильную негативную окраску, но и помимо этого не является точным, — термин предполагает одновременное присутствие большого количества людей в определенном пространстве, а в нашем случае речь пойдет лишь о пространстве культурном, объединяющем или разъединяющем некие группы людей виртуально, умозрительно, на аналитическом уровне. Думается, что и сам Ортега пишет именно о массовых тенденциях и ни о каких других, все ссылки на близкие термины только затемняют содержание работы, корни которой вполне можно найти у исследователей психологии масс в работах Э. Фрейда и Г. Лебона, к которым в свою очередь я также буду обращаться время от времени.

В начале своего разбора структуры текста «Дегуманизация искусства» я прибегла к подбору слов с отрицательной, несущей негативную интонацию терминов с приставкой “де” не случайно. Можно понять, сколько отторжения вызывает многое из перечисленного у произносящих эти слова людей — они несут в себе агрессивный разрушительный смысл. И особенно неприятно видеть этот “де_ряд” в обществе термина “искусство”, есть что-то здесь неправильное и нездоровое, ведь творчество — самый конструктивный в мире акт самовыражения человека, в отличии от всех других видов деятельности, которые перед тем, как создать что-либо «человеческое» вынуждены разрушить что-либо «под_над_человеческое» (т.е. природное): для одежды приходится убить зверя, для дома срубить дерево, для водохранилища

⁷ Х. Ортега-и-Гассет. Восстание масс. Сборник. Москва, «Издательство АСТ», 2003, стр. 217

— уничтожить плодородные луга, для дороги засыпать реку, для зоопарка лишить свободы сотню зверьков, для города — уничтожить мирные ландшафты и т.д и т.п. Человек меняет природу даже там, где не может обеспечить свое сколько-нибудь постоянное присутствие и примером тому — тающие ледники. Чтобы доказать себе собственную силу, человек использует одну и ту же схему — он подсматривает изначально у природы что-либо гениальное (т.е. изучает природу и ее законы на научном уровне) и в попытке имитировать эти законы или преодолеть их заходит так далеко, что начинает угрожать сам себе. Как далеко уведет человека его аналитика пока не совсем ясно, но предельно ясно, что в творчестве, в искусстве человеческие порывы высказать себя до сих пор носили сугубо созидательный и объединяющий характер. Что же заставляет Ортегу сформулировать, что отныне у искусства другие сообщники — саморазрушение (чем по сути и является дегуманизация) и разъединение: *«Для нового искусства /.../ характерно именно то, что оно делит публику на два класса людей: тех, которые его понимают, и тех, которые не способны его понять.»*⁸ Я думаю, что существует как минимум две причины для такого рода выводов — это страх и неверие. Страх перед массами порожден неверием в благополучное дальнейшее развитие институтов демократии, т.е. страх вырождения демократии в охлократию⁹: На сцену выступает хор. Время героев закончилось. При первом прочтении кажется, что Ортега-и-Гассет обеспокоен массовым падением вкусов, но ведь так было всегда, недаром говорят, что о вкусах спорить бессмысленно: *«... И не так ли/ Нередко наш страдает тонкий слух/ От музыки, которой рукоплещет/ Толпа? Увы...»*¹⁰. Но автору настолько не хватает хладнокровия и бесстрастия в обсуждении вопроса, в общем-то, узко-специального, вопроса характеристики вновь возникшего художественного стиля и тенденций его развития, что растворяется в этом страхе собственно философское восприятие мира. Именно страх заставляет автора приписывать массам ту силу, которой она, возможно, и не

⁸ Х. Ортега-и-Гассет. Восстание масс. Сборник. Москва, «Издательство АСТ», 2003, стр. 218

⁹ Охлократия (греч. — толпа и — власть, лат. *ochlocratia*) — вырожденная форма демократии, основанная на меняющихся прихотях толпы, постоянно попадающей под влияние демагогов.

¹⁰ Еврипид. «Ипполит» 428 до н. э.

обладает. И этот страх заразителен, более того, он провоцирует возникновение тех же выводов, к которым приходит Ортега-философ. Но перечтем древних и внесем хотя бы некоторое, возможно временное спокойствие в наш разбор, постараемся перейти от эмоционального восприятия текста к аналитическому, примером нам станут древнейшие:

«С о к р а т. Но для чего нам так заботиться о мнении большинства, дорогой Критон? Благожелательные люди — а с ними только и стоит считаться — будут думать, что все это свершилось так, как оно и свершилось на самом деле.»

К р и т о н. Но ты уже убедился, Сократ, что приходится считаться и с мнением большинства. Твое дело показало теперь, что большинство способно творить не только малое, но, пожалуй, и самое великое зло, если кто оклеветан перед толпой.»

С о к р а т. О если бы, Критон, большинство способно было творить величайшее зло, с тем чтобы быть способным и на величайшее добро! Это было бы прекрасно! А то ведь люди не способны ни на то, ни на другое: они не могут сделать человека ни разумным, ни неразумным, а делают что попало.»¹¹

Следующая глава носит название «художественное искусство» и темой ее становится описание основных тенденций нового стиля, при этом само описание окрашено довольно позитивной оценкой, смысл которой сводится к тому, что все идет своим ходом и колесо истории ни повернуть ни остановить не удастся, да и бессмысленно это, ведь все старые формы абсолютно архаические, бессильные и бесплодные: «Остается подчиниться тому императиву, который диктует нам эпоха. В покорности такому велению времени — единственная для индивида возможность устоять; он потерпит поражение, если будет упрямо изготавливать еще одну оперу в вагнеровском стиле или натуралистический роман.»¹² Далее перечисляются основные характерные черты нового стиля, а именно: 1) стремление к дегуманизации; 2) тенденцию избегать живых форм; 3) стремление к чистоте, т.е. искусство ради искусства¹³; 4) искусство как игра; 5) самоирония; 6) истинность в мастерстве;

¹¹ Платон. «Критон»

¹² Х. Ортега-и-Гассет. Восстание масс. Сборник. Москва, «Издательство АСТ», 2003, стр. 226

¹³ Прекрасным ответом может служить роман Г. Гессе «Иера в бисер»

7) не склонность к трансцендентности¹⁴. Попробуем проверить данную схему на знакомой среде, составим этюд-сценарий по правилам данной стилистики. Наш персонаж — это некто, но не человек, а кто? Одушевленное дерево как-то получается гуманно и в какой-то мере трансцендентно — не подходит, все-таки живая форма. Вот неживая форма — домик, но домик создан человеком, а потому существует, придумаем *Домик из облаков*, абсолютно фантазийная история, так вот *Домик из облаков* пыхтит себе трубой и рисует этим дымком на небе смешные “рожицы” самого себя, (в чем проявляет некоторую самоиронию), потом игриво стирает и снова рисует, при этом мастерски выводит прямые-препрямые линии и углы, которые не успевают сражаться в рисунок, размягчаясь округляются и тут же уплывают вдаль. Чтобы не было никакого намека на трансцендентность, *Домик* напишет дымком цитату из Ницше, например ту, что про Б-га, что мол нет Его здесь, или такую: «Б-г вышел, будет через пять минут». Все анализируется, играется, к чувствам не апеллирует, но вот в чем загадка: про что этюд? Ни про что, скажет новый художник. Просто проанализируй, насладись, улыбнись и забудь. А я проходила мимо, посмотрела-посмотрела на это “ни_про_что” и увидела по-своему, вспомнила о своем детстве, игре на пляже, когда заданием было быстро зарисовать пробегающие по небу рисунки-облака на мокром песке. Вспомнила, как мама пряталась под зонтик, а я на солнышке сгорала до черноты. Теперь мамы давно нет... Как будем контролировать эмоции? Значит в термине “дегуманизация” сокрыт не просто отказ от желания потакать чувствам, а запрет чувствовать. Какой бы аналитической и абстрактной, новой по форме не была бы новая стилистика, но воспринимать ее в любом случае придется посредством органов чувств и делать это придется человеку, имеющему зрение и слух как минимум. И, согласно автору, именно те будут названы настоящими новыми зрителями, кто научится контролировать свои чувства и вычислять замыслы других авангардных художников не включая подсознание. Продолжая тему посюсторонней аналитической

¹⁴ ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЙ прил.: 1) Не могущий быть вычисленным алгебраическим путем или выраженным алгебраически (в математике); синонимы: духовный, отвлеченный; 2) Лежащий за пределами опыта, недоступный познанию, непостижимый для разума (в идеалистической философии).

игры чистого ума мы должны признать, что развитие данного направления приведет в результате к тому, что идеальным объектом для восприятия нового стиля станет чтение вслух математических формул в бесстрастно-ровной интонации по радио. Чтобы данный акт приобрел статус игры, необходимо, видимо, зачитывать формулы из наугад открытых страниц, чередуя попеременно учебники для младших классов с учебниками для высших школ. И главное — только посвященный мастер сможет справиться с такой высоко-художественной задачей, непосвященный же сможет себя выразить лишь в таблице умножения. Не стану спорить, искусство может быть анализируемо и в этой ипостаси может приблизиться к некоей научности, также согласуясь, что наука может выйти на уровень искусства, также верно и то, что большинство новых открытий найдены на стыке стилистик и жанров, на границе понятий. И главной задачей здесь становится — не перейти грань, за которой уже не будет ни науки, ни искусства, ни человека как таковых.

Но вернемся к разбору текста. Глава «*Немного феноменологии*¹⁵» наиболее художественно-написанная часть философского эссе. Эта часть полна образов, ярко и точно помещающихся в нашем сознании, наконец фантазия увлекает вас в чудесный мир хорошей литературы. То, что Ортега-и-Гассет сын писателя и сам отличный литератор становится ясно уже по тому, что одним из любимых его произведений в литературе является серия романов Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», а как известно, главный герой всей серии — писатель-журналист¹⁶. И так хорошо написана глава, что долгое время никак не удается понять, куда же все-таки смотрит *новый* художник — на стекло или в сад¹⁷? Далее Ортега впервые, пожалуй, забывает о терминах “новый стиль” и “новое искусство” и начинает анализировать искусство и тему художественного творчества в целом, характеризуя отличие восприятия действительности художником и всеми другими людьми: Художник должен

¹⁵ Феноменология — 1) это такое стекло, через которое художник смотрит на умирающего в саду писателя; 2) учение о пути развития человеческого сознания, понимаемого как саморазвитие Духа (в философии Гегеля).

¹⁶ В своей жизни и я неоднократно подмечала, что пишущие люди часто предпочитают, выделяют из общего списка курсивом, относятся с особым пиететом именно к той литературе, где тем или иным образом затронута тема создания литературного произведения, тема творчества писателя является в той или иной степени. К такому типу романов можно отнести «Дар» В. Набокова, «Мастер и Маргарита» и «Театральный роман» М. Булгакова и, конечно, все семь романов эпопеи М. Пруста.

¹⁷ Рассматривается в предыдущей главе.

дистанцироваться, абстрагироваться от реальности, он обязан держать дистанцию, чтобы суметь понять реальность не в бытовом смысле, а на идейном уровне, возвышенно, художественно, и в этом Гассет даже склонен видеть что-то “бесчеловечное” в хорошем понимании этого слова: «...*Нам удается с определенной ясностью установить шкалу духовных дистанций между реальностью и нами. В этой шкале степень близости к нам того или иного события соответствует степени затронутости наших чувств /.../, степень же отдаленности от него, напротив, указывает на степень нашей независимости от реального события; утверждая эту свободу, мы объективируем реальность, превращая ее в предмет чистого созерцания.*»¹⁸ Действительно, чтобы изобразить панораму гор необходимо взобраться повыше; чтобы увидеть картину в целом, художники всех времен делали и продолжают делать шаг в сторону от изображенного, получая таким образом возможность оценить композицию в целом; услышать сбалансированное звучание всего оркестра невозможно находясь непосредственно в оркестровой яме, и великие дирижеры отправляют учеников в зал, чтобы те на время стали их “ушами”. Но меня занимает новое противоречие, возникшее в соотношении смыслового содержания этой главы и предыдущей. Если художник должен дистанцироваться (а так оно и есть в действительности, дистанцироваться приходится), то почему ранее художник был вынужден настроить свое зрение на стекло, ведь стекло ближе, намного ближе сада! На мой взгляд Ортега-и-Гассет *вынужден* составить такую метафору именно потому, что в сад будут смотреть большинство людей, а художник (по Ортеге) должен противостоять большинству и не должен смотреть в сад, живой сад, богатый красками и будящий нашу фантазию лучше любого старинного стекла; но художник *должен* смотреть на стекло: «*Однако большинство людей не может приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, то есть ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства*»

¹⁸ Х. Ортега-и-Гассет. *Восстание масс. Сборник. Москва, «Издательство АСТ», 2003, стр. 232*

/.../ «*Чистая художественность, чистая потенция.*¹⁹» Вослед за этим уточнением отмечу и следующую растворенную в философско-художественном тексте и практически незаметную неточность в определении понятий, уже в конце главы «*Немного феноменологии*» автор начинает подробно объяснять свой путь к термину «дегуманизация», подготавливая читателя таким образом к следующей главе, где, собственно, эта *дегуманизация и начинается*. Гассет членит реальность на живую и неживую, разделяя точки зрения художника и простого человека, в конце концов объясняя, что именно он имеет в виду: здесь мы находим логический ход к оправданию термина: «*Художник, который бесстрастно наблюдает сцену смерти, выглядит “бесчеловечным”*. Поэтому скажем, что “человеческая” точка зрения — это та, стоя на которой мы “переживаем” ситуации, людей или предметы. И обратно, “человеческими”, гуманизированными окажутся любые реальности — женщина, пейзаж, судьба, — когда они предстанут в перспективе, в которой они обыкновенно “переживаются”». Здесь речь идет о «бесчеловечном художнике» т.е. авторе художественного продукта, тогда как далее речь уже будет идти о самом продукте творчества, о дегуманизованном объекте, таким образом осуществляется незаметная подмена одной части понятия на другую, как будто общий смысл от этого не меняется. Но он изменен. Если мы готовы согласиться с тем, что художник вынужден время от времени дистанцироваться, чтобы создать произведение искусства, то почему это произведение автоматически должно стать бесчеловечным? Допустим, актер на сцене должен контролировать себя в той или иной степени, чтобы сохранять форму роли, но это еще не значит, что его монолог не обращен к чувствам зрителя. Художник может создать весьма абстрактное изображение кота, но это еще не значит, что я как зритель не буду накрыта теплой волной нежности при воспоминании о котах, ждущих меня поздним вечером у порога. Вся следующая глава построена на этой подмене, здесь речь идет не о художнике, а о форме, которую художник выбирает (или должен выбрать?) и далее о воздействии этой формы

¹⁹ Х. Ортега-и-Гассет. *Восстание масс*. Сборник. Москва, «Издательство АСТ», 2003, стр. 224

на зрителя. И постепенно круг замыкается, мы снова вспоминаем о массах, которые отказываются дегуманизироваться. Что логично. Ведь для того, чтобы нас услышали, мы должны обратиться к кому-либо. И если мы обратимся сами к себе, в чем мы сможем обвинить тех, кто изначально не был включен в круг обсуждений?

Так постепенно, шаг за шагом круг поставленных автором вопросов расширился. Теперь тема обсуждения не только новое искусство, но и пути искусства вообще, и средства, и цели его. Каким все-таки должно быть настоящее искусство? Какие формы может приобретать оно и, в конечном итоге, какой вектор направленности выбирает? Какой он, новый художник и к кому направлено его творчество? Все эти вопросы волнуют Ортегу и пока еще он так и не дает нам понять, какова же его личная позиция на этот счет, он только еще анализирует и наблюдает, дистанцировавшись.

Отвлечемся на минуту и окунемся в мир романа, так высоко ценимого самим Гассетом. Предлагаю перечитать давно не нового, но все еще не популярного в массе Пруста, высказывающего свой взгляд на вопросы творчества и художественного в искусстве, две цитаты из первого и последнего (седьмого) романов эпопеи: *«Рыжие его локоны, вившиеся от природы, блестящие от бриллиантина рассыпались у него по плечам, как на греческой скульптуре..., а ведь греческая скульптура хотя и творит всего-навсего человека, но она умеет извлекать из простых человеческих форм многообразие, как бы заимствованные у живой природы богатства, так что чьи-нибудь волосы своею обвивающей гладью, острыми клювами прядей или пышным венцом втрое скрученных кос напоминают и пучок водорослей, и голубиный выводок, и венок из гиацинтов, и клубок змей.»*²⁰ И вторая цитата, из последнего, седьмого тома: *«В этой книге, где нет ни единого невыдуманного факта, ни единого реального персонажа, где все от первой до последней строчки выдуманно мной, волей моей фантазии, к чести своей страны должен сказать, что эти родственники-миллионеры Франсуазы, покинувшие свой дом, чтобы помочь оставшейся без поддержки племяннице, — единственные реально существующие*

²⁰ Марсель Пруст «По направлению к Свану», Москва «ЭКСМО», 2003, стр. 374

люди. И, будучи уверен, что их скромность не будет задета, по той простой причине, что они никогда не прочтут этой книги, с детской радостью и глубоким волнением... сообщаю здесь их настоящее имя... Если и существовали всякие гнусные тыловые крысы вроде того настойчивого молодого человека в смокинге, единственной заботой которого было заполучить к себе Люсьена именно в десять тридцать и никак не позже, потому что в тот день он "обедает в городе", их существование искупали все эти бесчисленные французы, все благородные солдаты, к которым я отношу и Ларивьеров.»²¹

Каждое слово здесь и понятно и художественно и человечно, но это — явный образец «немассового» искусства. С другой стороны новое искусство также может быть неблизким и непонятым даже профессионалу экстра-класса. Вспоминается случай на премьере оперы «Лулу» Альбана Берга в театре «Fenice» в Венеции, в 1949-м, когда молодой Стрелер, вбежав в ложу маэстро Тосканини, услышал буквально следующее: «Questa musica e' una merda!»²². Искусство Берга анализируемо, высоко профессионально, но оказалось неблизким не какой-то группе, массе или толпе итальянских дирижеров, а именно одному человеку — Артуру Тосканини.

Ортега же продолжает развивать мысли по кругу — теперь он вновь вернулся к нападкам на *старый* романтический, а с ним заодно и реалистический (натуралистический) стили: «*Девятнадцатый век чрезмерно окосел; поэтому его художественное творчество, далекое от того, чтобы представлять нормальный тип искусства, является, пожалуй, величайшей аномалией в истории вкуса. /.../ Императив исключительного реализма, который управлял восприятием в прошлом веке, является беспримерным в истории эстетики безобразием. /.../ Стилизация предполагает дегуманизацию. И наоборот, нет иного способа дегуманизации, чем стилизация.*» Если передать ту же мысль другими словами, можно составить весьма грубый и бесчеловечный каламбур: «К стилизации через

²¹ Марсель Пруст «Обретенное время», Санкт-Петербург, Инапресс, 200, стр. 163

²² G. Strehler. "Non chiamatemi maestro", Skira, Milano, 2007, p. 54

стерилизацию». И Ортега, похоже, согласен на введение крайних мер в попытке отстоять свежую точку зрения. Во главе под душевным названием «Призыв к пониманию» автор с невероятным темпераментом требует чистоты стиля, идеальной чистоты. Но идеальная чистота доведенная до крайности – и есть стерильность. Стерильность, при которой невозможна никакая биологическая активность. Т.е. невозможно существование живого. Можно понять Ортегу-и-Гассета в том смысле, что там, где слишком человеческое преобладает, слишком чувственное главенствует, там ожидает нас и звериное, и, видимо, именно это «человеческое_звериное» новый художник должен уничтожить. Собственно идея совершенствования человеком самого себя не так добродушна, как кажется на первый взгляд. Само понятие и перспективы улучшения человека вызывают множество споров и дискуссий в современном рассмотрении. Так, Френсис Фукуяма назвал *трансгуманизм*²³ «самой опасной в мире идеей».

Но вернемся к Ортеге, призывающему к стилизации, к борьбе за чистоту. Радует ли глаз художника идеальная чистота и симметрия²⁴? Хаос можно противопоставить стерильной упорядоченности, но так ли это привлекательно? Чуть раньше Ортега-и-Гассет уже затрагивал тему *бинарности* (глава «Художественное искусство»), именно существование этого факта призвано оправдать предлагаемые упорядочивания в хаосе человеческих проявлений: «...Во все времена, когда существовали два различных типа искусства, одно для меньшинства, другое для большинства [**Например, в Средние века. В соответствии с бинарной структурой общества, разделенного на два социальных слоя — знатных и плебеев, — существовало благородное искусство, которое было "условным", "идеалисти-*

²³ Трансгуманизм (англ. *transhumanism*; иногда обозначается как >H или H+) — философское движение, в основе которого лежит предположение, что человек не является последним звеном эволюции, а значит, может совершенствоваться до бесконечности. Последователи движения утверждают, что можно и нужно ликвидировать старение и смерть; значительно повысить умственные и физические возможности человека; изучать достижения, перспективы и потенциальные опасности использования науки, технологий, творчества и других способов преодоления фундаментальных пределов человеческих возможностей. Следует различать философию трансгуманизма и трансгуманизм как мировоззрение.

²⁴ Термин «симметрия» выдвигается скульптором Пифагором Регийским. (V век до н. э.) Отклонение от симметрии он определил термином «асимметрия». Луи Пастер(1822-1895) впервые замечает в результате биологических опытов, что именно асимметрия отличает живое от неживого, полагая, что симметрия – страж покоя, а асимметрия – двигатель жизни.

ческим”, то есть художественным, и народное — реалистическое и сатирическое искусство], последнее всегда было реалистическим.»²⁵

Перспективность бинарности нуждается теперь в некоторой защите, на мой взгляд. Многое, если не все в этом мире содержит в себе идею двух полей, противопоставленных друг другу и как будто взаимоисключающих, взаимоотталкивающих, и самый точный пример мы найдем в магнетических свойствах металла. Физические свойства *магнита*²⁶ известны нам всем, иногда полюса взаимопротягательны, в другом случае — нет. Хочется набросать небольшой список других “полярностей” нашего существования, воспользуемся “игрой в ассоциацию” вторично, заведомо избегая философских определений или абстрактных понятий. Живое и неживое, минор и мажор, свет и тьма, мужчина и женщина, единица и ноль, застывшее и кипящее, монохром и цвет, движение и покой, знак и пробел и т.д. и т.п. Теперь попробуем применить “вариацию диалектической формулы Гегеля”: постигнуть мир с помощью диалектики не просто, совсем непросто, в налаженную схему a_b_c всегда вливается один элемент неизвестного ускользающего свойства, и имя ему — время²⁷. Дадим этому элементу всего один знак, чтобы обозначить его в нашей формуле, изменим одну только букву в окончании последнего слова «синтез», и мы получим не однозначный и потому конечный результат, а бесконечное многообразие, целый мир результатов: новая формула звучит так: “тезис_антитезис_синтез+ ∞ ” или “тезис_антитезис_синтезы”. Попробуем применить схему относительно нашего списка полярностей, начнем с магнита: притяжение двух частей могут создать одно целое, но мы можем дополнить будущую структуру другими элементами (конечно, мы не в условиях стерильности!), как то: опилки, гвозди, гайки, ключи и пуговицы, возможно даже присутствие немагнитных материалов, но способных пропускать заряд — кусочки бумаги или ткани. Согласитесь, теперь вывод о едином синтезе не так однозначен,

²⁵ Х. Ортега-и-Гассет. Восстание масс. Сборник. Москва, «Издательство АСТ», 2003, стр. 224

²⁶ Магнит — тело, обладающее способностью притягивать железные и стальные предметы и отталкивать некоторые другие благодаря действию своего магнитного поля; перен.: Кто-л., что-л., обладающие притягательной силой, привлекающие к себе. Практически все накопленные к началу XVII века сведения о магнитах подытожили в 1589 году книгой «Естественная магия» Ион Балписта Порты и в 1600 году Уильям Гильберт своим трудом «лат. De Magnete». Магнитным силам эти учёные приписывали духовное происхождение. Первую подробную материалистическую теорию магнетизма составил Р. Декарт.

²⁷ Я склонна ставить знак равенства между понятием «время» и «жизнь».

он превращен в бесконечное множество непредсказуемых и разнообразных результатов. То же со всеми другими объектами — все многообразие возможных мелодии построено на двух элементах — тоне и полутоне (в западно-европейской традиции); все богатство музыкального сочинительства всегда есть сочетание в различных пропорциях мажорных и минорных созвучий, диссонансов и консонансов, и сочетания эти неисчерпаемы; на границе дня и ночи рождается утро/закат, но видел ли кто-нибудь похожие (т.е. равные по форме и содержанию) закаты? Миллионы, триллионы возможных дополнительных составляющих влияют на синтетический результат. Но одним из самых привлекательных примеров плагиатного применения бинарного созвучия человеком может служить случай “знака_пробела” или названный по-другому “нуля_единицы”. Все технологическая революция второй половины XX века построена на этом “подсмотре” у природы ее гениального принципа, ее двойственности, и использование этой идеи в сочетании с достижениями человеческой культуры привело нас в совершенно новую эру, дотоле никем не предсказанную — человек создает новые миры — миры виртуальности, первоначально создав машину, которая с удивительной точностью имитирует человеческие процессы мышления. Появляются отдельные философские трактаты и художественные произведения на тему «Может ли машина мыслить?»²⁸. В основе создания компьютера, а изначально всей вычислительной техники, лежит единый принцип считывания информации (посредством, кстати, магнита): вся информация, которую мы имеем на выходе через визуализацию на цифровом экране явлена нам всего двумя знаками — нулем (отсутствие намагничивания) и единицей (намагничивание). Сочетание всего *двух* цифровых элементов позволило создать систему передачи не только всех возможных письменных знаков всех возможных культур (для *аналитического* восприятия), но и других видов визуальных и звуковых потоков (которые в свою очередь направлены на *чувственное* восприятие посредством зрения и слуха).

²⁸ Алан Тьюринг «Могут ли машины мыслить?» Статья была впервые опубликована в научном журнале *Mind*, v. 59 (1950) под названием *Computing Machinery and Intelligence* и перепечатана в 4-м томе «Мира математики» Дж.Р. Ньюмена (*The World of Mathematics. A small library... with commentaries and notes by James R. Newman, Simon & Schuster, NY, v. 4, 1956*), где опубликована под заголовком *Can the Machine think?*

Какие выводы можно сделать в результате этого размышления? Разделение направленности искусства по типу восприятия (аналитика и чувственность) заведомо обедняет искусство. Единый синтез, т.е. раз и навсегда установленное соотношение двух полярностей, здесь невозможен, так как он вызовет к жизни слишком устойчивые формы, без потенции развития. Но множественные синтезы двух основополагающих элементов делают будущее искусства бесконечным по своим формам и содержанию. Идеальная асимметрия так же отталкивает, как и идеальная симметрия своей мертвенностью, но Ортега-и-Гассет, похоже с этим не согласен: *«Жизнь — это одно, Поэзия — нечто другое, так теперь думают или по крайней мере чувствуют. Не будем СМЕШИВАТЬ эти две вещи. Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного — идти своим "человеческим" путем; миссия другого — создавать несуществующее. Этим оправдывается ремесло поэта. Поэт умножает, расширяет мир, прибавляя к тому реальному, что уже существует само по себе, новый, ирреальный материк.»*

Но умножают и расширяют мир и ученые-аналитики и поэты-программисты. Так будем же смешивать, ирреальный материк-виртуальность мы уже получили!

Глава о метафоре. Ради этого крошечного эпизода стоит примириться со всеми конфликтными элементами в тексте Ортеги-и-Гассета. Связь художественных и культурных знаков (метафор) и запрета (табу)²⁹ занимает философские умы на стыке веков и вызывает отдельный интерес к философии языка, а к году написания «Дегуманизации» уже опубликованы серьезные исследования этой темы у Джеймса Фрэзера: работа «Totemism» появляется в 1887 году, "Taboo and the Perils of the Soul" в 1911, и уже в 1913 в Германии публикуется знаменитый трактат З.Фрейда «Totem and Taboo».

²⁹ Особенно тщательно тема «табу» разработана Джеймсом Фрэзером (Sir James George Frazer; 1854-1941, Кембридж). Английский антрополог, фольклорист и историк религии внёс огромный вклад в изучение тотемизма, магии и трансформации религиозных верований. Автор 12-томного труда «Золотая ветвь» («The Golden Bough»), систематизировавшего фактический материал по первобытной магии, мифологии, тотемизму, анимизму, табу, религиозным верованиям, фольклору и обычаям разных народов.

Вполне возможно, что предпосылка перехода от реального к *сокрытому_или_явленному_частично*, есть правильная в вопросе появления метафоры, но для художника важно понимание следующего — создание метафоры, а еще раньше символа, является актом выражения человеческого стремления к *тайне*. И если посредством символа мы только обозначаем: здесь — некий смысл; то в метафору мы закладываем свои отношения со смыслом, или проявляем свои взаимно_отношения, степень выраженности которых есть степень нашего приближения к новым границам знания. Т.е. эта попытка приблизиться к самому отдаленному, возможно непостижимому, которая в отличие от других попыток сходного свойства (всех человеческих актов, требующих *деконструкции_или_преобразования* природы в той или иной степени) не несет в себе никакого разрушительного начала. Таинственное невероятно притягательно для человека³⁰, и если метафора появляется сугубо как прикладное приспособление, то выживает она как родственница трансцендентного. Новое искусство жаждет отказаться от потустороннего, но компенсирует этот необходимый для человека компонент существования в метафоре с удвоенной силой: *«Эстетика видит в метафоре лишь завораживающий ответ прекрасного. А потому мало кто в должной мере понимает, что метафора — это истина, проникновение в реальность.»*³¹ С помощью метафоры сама философия проникает в искусство, когда соответственно сравнению Витгенштейна *«целое облако философии конденсируется в каплю грамматики.»*³² Крошечная глава *«Дегуманизации»*, всего несколько десятков строчек (две страницы печатного текста формата 70x90^{1/32}), дает огромный материал для размышлений конструктивного свойства. И главное приобретение на этом пути — понимание и напоминание художнику о том, что в своих взаимоотношениях с реальностью он проявляет себя и как мыслитель, формулирующий идеи, формирующий новые понятия, как философ: *«Наши идеи как бы смотровая площадка, с которой мы обозреваем мир. /.../ Иначе говоря, мыслить — значит стремиться*

³⁰ Автор реферата провела следующий эксперимент: студентам режиссерского факультета РАТИ предлагались для ознакомления два незнакомых предмета, которые они должны были изучить и попытаться опознать на ощупь, за спиной, не глядя. Предметами были шахматные фигуры нестандартной формы: конь и пешка. На втором этапе эксперимента студент мог на выбор рассмотреть только одну фигурку. Все учащиеся выбрали тот предмет, форма и смысл которого не удалось распознать с помощью тактильных ощущений. Ни один студент не пожелал утвердиться в своем знании, все пожелали узнать нечто новое.

³¹ Ортега-и-Гассет Х. *Две главные метафоры.*

³² SUTER R. *Interpreting Wittgenstein: A cloud of philosophy, a drop of grammar.* — Philadelphia, 1989. — XVI, 256 p. (в пер. А. Сокулер)

охватить реальность посредством идей.»³³ Пытаясь определить, что первично, реальность или понятие, Ортега справедливо отмечает, что «реальность всегда избыточна по сравнению с понятием». Я в свою очередь хотела бы добавить, что наш страх недопонять реальность не носит разрушительного свойства, а потому нет смысла бояться его. Да, реальность превосходит наше осознание. Опасность существует в иной форме: сознает ли художник, что может «вдохнуть жизнь в схемы»? И проблема не в том, насколько реальны или ирреальны «Шесть персонажей в поиске автора», а важна ответственность автора по отношению к каждому новому понятию, к каждой новой концепции, высказанной им. Да, мы ошибаемся, полагая, что реальность есть то, что мы о ней думаем, однако, то, что мы думаем может стать и зачастую становится реальностью. «В начале было слово». Нет ли здесь предостережения, поминания ответственности?... XXI век тратит не столетия, не годы, а доли секунды на то, чтобы изреченное стало общедоступным. В этом смысле показательно высказывание Джорджо Стрелера, которого «спрашивали и продолжают спрашивать с иронической улыбкой: “Вы действительно верите в то, о чем говорит Бертольд Брехт, что театр обладает способностью изменять мир?”». Кажется невероятным, но эти вопросы все еще возникают... “Ну конечно, — отвечаю я, — каждое человеческое действие изменяет мир.”»³⁴

Добравшись до главы «Отрицательное влияние прошлого» мы, наконец, можем соединить все вышесказанное Ортегой и выявить личное отношение автора к искусству, которое он анализирует. Сам Гассет находит внутренние противоречия стиля, которые он до сих пор, похоже, благостно защищал: «ибо нападать на искусство прошлого как таковое — значит в конечном итоге восставать против самого Искусства: ведь что такое искусство без всего созданного до сих пор?... Противоречие налицо, и очень важно обратить на него внимание. В конечном итоге приходится отметить, что новое искусство — явление весьма двусмысленное»³⁵. Мальчишеское, ироничное, молодое искусство теперь Ортега-и-Гассет сравнивает со спортивными иг-

³³ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Сборник. Москва, «Издательство АСТ», 2003, стр. 252

³⁴ Strehler G. “Non chiamatemi maestro”, Skira, Milano, 2007, p. 63-64

³⁵ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Сборник. Москва, «Издательство АСТ», 2003, стр. 260.

рами и развлечениями. Образы массовых игр, видимо, возвращают автора к его собственному страху, ибо в последней главе «*Заключение*» он резко подводит итоги, которые, кажется, пугают его самого: возврат к прошлому невозможен, но что-то предпринять для корректировки возникшей ситуации совершенно необходимо: «... *еще кое-что: указать искусству другую дорогу, на которой оно не стало бы искусством дегуманизирующим, но и не повторяло бы вконец заезженных путей. Легко кричать, что искусство возможно только в рамках традиции. Но эта гладкая фраза ничего не дает художнику, который с кистью или пером в руке ждет конкретного вдохновляющего импульса.*» Это — последние строки трактата...

Где же в конечном итоге истина? Страх перед массами XX века — это страх наступившего века революций. Революция похожа на стихию, в которой народ как гигантская огненная лава устремляется вперед с разрушительной мощью, а лидеры, направляющие эту силу, могут быть приравнены (или сами себя приравнивают) к всемогущим и избранным.

По Ортеге, массами должны управлять духовные лидеры, люди искусства, элита. Элитизм — широкая концепция. Ортега-и-Гассет утверждает, что массовый человек не испытывает чувства благодарности к тем, кто своими достижениями делает жизнь этой массы легче и удобнее. Массовый человек воспринимает достижения цивилизации как естественный продукт, не требующий никаких особых усилий. Но существует и иная позиция рассмотрения данного вопроса. Обратимся к апологии масс по Фрейдю: «*Правда, в отношении интеллектуальной деятельности следует признать, что важнейшие результаты мыслительной работы, открытия, повлекшие за собой большие последствия, разрешение проблем — все это доступно только индивиду, работающему в уединении. Но и массовая душа способна на гениальное духовное творчество, как это доказывает прежде всего язык, затем народная песня, фольклор и т.д. А кроме того, неизвестно, сколько мыслителей и поэтов обязаны своими побуждениями той массе, в ко-*

торой они живут; может быть, они являются скорее исполнителями духовной работы, в которой одновременно участвуют другие.»³⁶

В самом новом искусстве заложена идея, которая так пугает философа в первую очередь: как ни странно, ужасаясь возможному революционному нашествию масс, автор провоцирует другие “массы” художников на ту же революцию, вознося на пьедестал для поклонения не искусство как таковое, а исключительно искусство *новое*, революционное, прогрессивное, не склонное к трансцендентному. После Ортеги понятие “*новое искусство*” становится синонимом искусства вообще, только тот может назваться теперь художником, кто скажет новое слово. И вот возникают целые поколения молодых творцов, целью которых отныне становится не самовыражение, не самораскрытие, не поиск истины и не служение идее (в котором, по Платону, и есть попытка приобщиться к бессмертию Души), а целью отныне становится само “*новое*”, причем не “*постепенное новое*”, а “*новое неожиданно смелое и внезапное*”, т.е. революция в искусстве отныне становится главной целью художника. Но возникает вопрос: как далеко можно продвинуться в поиске утраченного смысла по направлению к цели, если на знамени авангарда будут символы дегуманизации и всех других “де”?

И, пожалуй, последнее. Художник как философ, должен ли он противопоставлять себя массам? На мой взгляд, цель художника не противопоставлять себя большинству вообще, а противопоставлять себя любой разрушительной цели, как бы ни была она выражена: в определенные моменты возрастающей опасности для того же большинства (семьи, группы, народа, цивилизации и всего рода *homo sapiens*), занять позицию Сократа³⁷, подающего пример душевной и духовной стойкости, верности конструктивным идеалам. Противостоять или нести ответственность? Быть в массе, но не быть массой — задача куда более сложная, чем находиться на дистанции и бесстрастно наблюдать: «*Я бы предположил, что существует... форма сопротивления, которая основывается не на парадоксальной связи с идеологическим сообществом, про-*

³⁶ З. Фрейд. "Психология масс и анализ человеческого "Я", издательство "Современные проблемы", Н. А. Столляр, М., 1921-1926 г.

³⁷ «Так что будем лучше обращаться друг к другу, а большинство оставим в покое.» Платон. Федон.

тивостоящим господствующему режиму, а на отсутствии подобной связи. Следовательно, такое противостояние в терминах экзистенциалистской философии является более “аутентичным”, а в терминах гуманизма — более интересной реакцией на исторические бедствия, при которых обречен жить индивидуум. Вместо того чтобы подобно другим плыть по течению, экзистенциалист-аутсайдер (а распознать его можно лишь в момент кризиса, когда начинают покушаться на внутреннюю целостность человека) реагирует на общий кризис смысла отказом от следования всеобщим моделям поведения (“неаутентичность”), которые побуждают массы (здесь термин “массы”, естественно, включает в себя значительное количество образованных людей) в радостном исступлении коллективного самообмана следовать за новым Крысоловом в неумело сделанной маске “Человека Провидения”, ведущего их на гору надежды, которая — как раз за разом показывает история — оказывается пропастью отчаяния.»³⁸

³⁸ Р. ГРИФФИН, «Палингенетическое политическое сообщество: переосмысление легитимации тоталитарных режимов в межвоенной Европе» Шеховцов А. (перевод), 2006 г. стр. 61

Список литературы:

- Strehler G.* Non chiamatemi maestro. 2007.
- Сокулер Э.А.* Людвиг Витгенштейн и его место в философии XX в.: Курс лекций. 1994.
- Гриффин Р., Шеховцов А. (перевод)* Палингенетическое политическое сообщество. 2006.
- Еврипид.* Ипполит. 428 до н. э.
- Ортега-и-Гассет Х.* Musicalia. 1921.
- Ортега-и-Гассет Х.* К двухсотлетию Канта. Две главные метафоры. 1925.
- Ортега-и-Гассет Х.* Мысли о романе. 1930.
- Ортега-и-Гассет. Х.* Восстание масс. 1929.
- Ортега-и-Гассет. Х.* Гойя и народное. 1950.
- Ортега-и-Гассет. Х.* Дегуманизация искусства. 1925.
- Пиранделло Луиджи.* Шесть персонажей в поисках автора. 1921.
- Платон.* Критон. ок. 90-е гг. IV века до н. э.
- Платон.* Федон. ок. 70-е гг. IV века до н. э.
- Пруст М.* Обретенное время. 1927.
- Пруст М.* По направлению к Свану. 1913.
- Стругацкие А., Б.* Град обреченный. 1972.
- Тьюринг Алан.* Могут ли машины мыслить? 1950.
- Фрейд Э.* Психология масс и анализ человеческого "Я". 1921.
- Хевеши М.А.* Толпа, массы, политика. 2001.
- Эшштейн М.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. 2004.
- Эфроимсон В.П.* Педагогическая генетика. Родословная альтруизма. 1974.