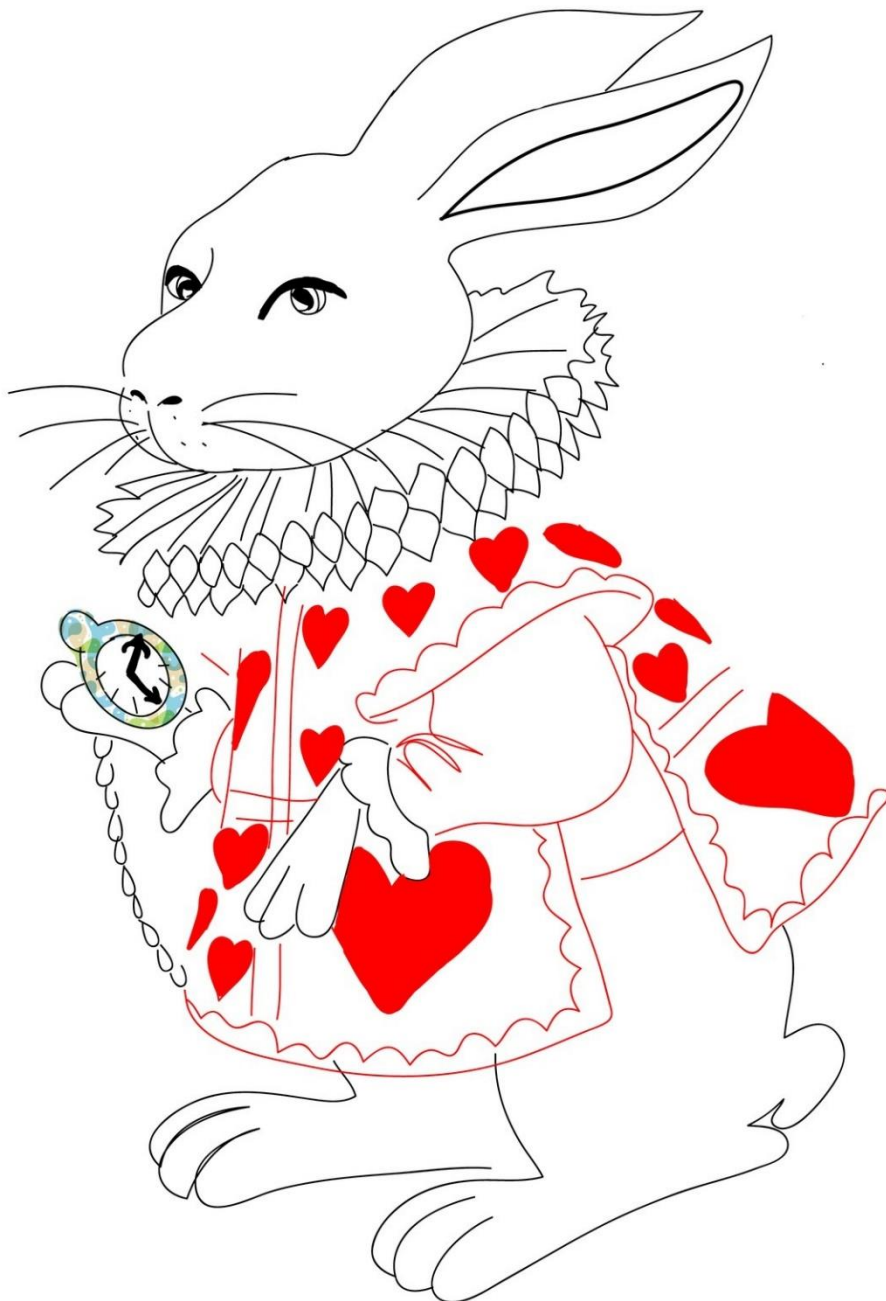


декабрь

ΜΕΤΑΜΟΡΦΟΖΙΣ

№ 1
2016

ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ



метаморфозис

М Е Т А М О Р Ф О З И С

#1

декабрь 2016

студенческий научный
журнал

Научный руководитель проекта:

Т.Ю. Сидорина

Главный редактор:

Алексей Натальский

Заместитель главного редактора:

Мария Пономарева

Редакция:

Антон Гребенников

Дима Журавлев

Анна Лизунова

Художник:

Людмила Дегтярева

VK: vk.com/metamorphosisjournal

Facebook: facebook.com/groups/metamorphosisjournal

Выпуск журнала осуществлен в рамках учебного проекта НИУ ВШЭ:

Разработка периодического издания в сфере гуманитарных наук

hse.ru/org/hse/pfair/185392695.html

Все изображения с указанными источниками размещены в соответствии с лицензией

Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0)

© МЕТАМОРФОЗИС 2016

© АВТОРЫ СТАТЕЙ 2016

С о д е р ж а н и е

5 От редакции.

6 Антон Куликов. Паскалеанское размышление

15 Антон Цыгуров. О простоте одного мотета. Рецепция музыкальной традиции в модернистской литературе первой половины XX в

18 Екатерина Воскресенская. Анализ картины Пабло Пикассо «Герника»

24 Владислава Нагаева. Кино как искусство: электронный кинотеатр "Мир искусства"

27 Анастасия Лепетюхина. Уже у Софокла начинается некая смущенность в отношении хора – важный знак того, что дионисийская почва трагедии начинает рушиться у него под ногами

32 Ксения Жеребцова. О серии рисунков "Послушай"

35 Евгения Баленко. Анализ повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья»

40 Илья Павлов. Можно ли рассматривать «Меланхолию» Ларса фон Триера в качестве интерпретации динамически возвышенного (в теории И. Канта)?

46 Олег Сергеев. "Крейслериана" Р. Шумана и Э.Т.А. Гофмана

49 Анна Винкельман. Ранний Витгенштейн и Кант об эстетике: сравнительный анализ

56 Анна Шаркова. Пьеса "Как важно быть серьезным" Оскара Уайльда

60 Анастасия Буянова. Анализ научно-фантастического фильма Терри Гиллиама "Теорема Зеро"

65 Вера Шумилина. Анализ рассказа Л. Андреева "Смех"

74 Арина Тихомирова. "Диптих Мэрилин" Э. Уорхола

ОТ РЕДАКЦИИ

Кто мы?

Зачем писать вступление в формате вопросов и ответов?

Честно говоря, я понятия не имею, как должно выглядеть письмо от редактора в первом выпуске какого-либо издания: это мой дебют в такой роли. Но все когда-либо приходится делать в первый раз. Правда, для меня этот случай особенный. Просто однажды пришла идея создать студенческий научный журнал. И теперь, когда первый номер готов, хочется, с одной стороны, отдать долг традиции (иначе я не писал бы эти строки), с другой же, быть хоть в какой-либо степени оригинальным, ибо того требует сам *Метаморфозис*.

Что это вообще такое?

Я до конца не уверен. Сейчас это, по большому счету, просто сборник лучших эссе по эстетике студентов Школы философии. Впрочем, мы не собираемся на этом останавливаться. Что еще читатели захотят увидеть в этом журнале, это они уже сами решат. Наша же задача – прислушаться к ним и внести необходимые изменения.

Зачем вам все это?

Нам просто жалко писать огромное количество эссе «*sed scholæ*», и хоронить их в самых темных углах жесткого диска. Мы хотим дать нашему утраченному времени и драгоценным нервным клеткам шанс на вторую жизнь в страницах этого издания. Если вы разделяете наш энтузиазм, то этот журнал не только в значительной степени ваша заслуга, но и ответственность за его будущее.

В чем заключается ваша работа?

Наша проектная редакторская группа внимательно отслеживает все работы в форме эссе, выполненные студентами гуманитарного департамента, собирает самые лучшие и оформляет их вот в таком незамысловатом формате. Так что мои слова о том, что именно ваши труды определяют качество самого журнала – чистая правда.

И что дальше?

А я не знаю. Думаю, это вообще никому не известно. *Метаморфозис* может угаснуть через несколько выпусков, а может потрясти воображение своим стремительным развитием. Он может остаться безумным мечтанием нескольких энтузиастов, а может оплести очарованием своей концепции сотни умов. Здесь я могу лишь развести руками и признать свое абсолютное бессилие перед лицом неизвестности.

Алексей Натальский

Паскалеанское размышление

Антон Куликов

Моему маленькому бесконечно одаренному другу,
с которым не могу быть рядом,
посвящаю эту работу.

Картина абсурдности и утонченной осмысленности, комичности и величественности человеческого существования, изображенная в сказках Льюиса Кэрролла о приключениях Алисы, предстает, прежде всего, все же детской сказкой. Хотя и очень непростой, но детской. Это сказка смешная, и «читать ее по-настоящему - это значит читать и смеяться!»¹ - напоминает ученым толкователям «Алисы» Б. Заходер. Сказка эта приглашает смеяться над логикой и философией, над Гусеницей и Королем, над литературной классикой и старыми традициями, над самим собой, наконец – все в ней начинает вдруг ходить на голове и выделывать неожиданные глупости. Ничто не может противостоять иронии Кэрролла. Все в его мире нам знакомо, и все ново – все устроено, как фраза Болванщика, в которой как будто нет смысла, хоть каждое слово в отдельности понятно. Но, как и смысл, бессмысленность может быть неоднозначной, может истолковываться и оцениваться по-разному. Представляется очень интересным и плодотворным сравнить те бессмысленность и переменчивость, в которые культуру и все ее богатство погружает Кэрролл, с теми, которые изобличает в ней Блез Паскаль. Мучительная философская правдивость, обесценивающая всю сокровищницу знаний, искусств и общественных норм, и веселая сказка, умно играющая с ними, как с простыми игрушками... Немало в произведениях Кэрролла созвучно мыслям Паскаля – и прежде всего, стоит осознать это созвучие, чтобы затем увидеть и понять подлинную ценность и серьезность существующих между ними решающих различий.

В своих размышлениях о культуре Паскаль подверг критике картезианскую установку на обнаружение всеобщих, простых и непреложных начал бытия и знания о нем: всякая попытка отыскать подобное основание обречена на признание того, что таких оснований не существует. Религиозная вера, подчинение власти монарха, обучение в университете – какую бы сторону общественной жизни человека мы ни взяли, она оказывается лишь спонтанно

¹ Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. Пер. Б. Заходера
URL: www.lib.ru/CARROLL/alisa_zah.txt (проверено 10.10.2016).

возникающей исторической случайностью, закрепляющейся практически только в силу привычки и обычая:

«Привычка – наша природа. Кто привыкает к вере, тот ее исповедует и уже не может не бояться ада и не верит ни во что другое. Кто привык верить, что король грозен, и т.д. Кто же усомнится, что наша душа, привыкнув видеть число, пространство, движение, верит в это и ни во что иное»².

В основе культурного и социального порядка лежит чистый произвол, утверждающийся лишь на одном абстрактном основании – фундаментальной *тавтологии*, вроде «Закон сводится к самому себе. Он – закон и ничего больше»³. «Искусство ради искусства», «образование ради образования», «наука есть наука» и т.д. - вся культура держится на подобных утверждениях и пронизывается их энергетикой. Можно спросить в стиле Витгенштейна, много ли потеряют они в плане смысловой нагрузки, если издать вместо них простое восклицание или глубокомысленно вздохнуть? Тавтологии эти есть лишь эффектные бессмыслицы – такой видит человеческую культуру безжалостная критика Паскаля. В ней, словно в мире Кэрролла, привычный кот без улыбки превращается в улыбку без кота...

Культура может оставаться безосновательной, пока она способна уйти от вопроса о своем основании, как уходит от вопроса Алисы Мартовский Заяц, в очередной раз сбивающий девочку с толку:

- А когда дойдете до конца, тогда что? – рискнула спросить Алиса.
- А что, если мы переменим тему? – спросил Мартовский Заяц и широко зевнул. – Надоели мне эти разговоры⁴.

В окружившем человека многоцветном блеске культуры, как и в самом «окультуренном» человеке, Паскаль находит только обман и мишуру, способные запорошить глаза и спасти тем самым от мучительного зрелища их внутренней, духовной нищеты. В культуре человек скрывается от самого себя. Он тем охотнее поддается этим иллюзиям и растворяется в них, что вопрос о том, что же стоит за ними, что будет, если рискнуть «дойти до конца», мог бы принести ему лишь жуткое откровение о пустоте его жизни. Страна, по которой странствует Алиса, так же находится во власти воображения, как социокультурный мир законов, науки,

² Паскаль Б. Мысли. Афоризмы – М.: АСТ: Астрель, 2011. – с. 174.

³ Там же. – с. 70-73.

⁴ Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Пер. Н. М. Демуровой. М., "Наука", Главная редакция физико-математической литературы, 1991.

URL: www.lib.ru/CARROLL/carrol1_1.txt (проверено 10.10.2016).

искусств, прогресса... – разница лишь в том, что в той стране ни на чем не основанные фантазии утверждают себя с задорной откровенностью, а не со скорбной скрытностью, проникнуть за завесу которой – значит, обречь себя на духовное страдание. Паскаль пишет, рассуждая о воображении:

«Наши судейские отлично поняли эту тайну. Их алые мантии, горностаи, в котором они похожи на пушистых котов, дворцы, где они вершат суд, королевские гербы — все это торжественное великолепие совершенно необходимо; и если бы врачи лишились своих мантий и туфель, если бы ученые не имели квадратных шапочек и широчайших рукавов, — они бы ни за что не сумели заморочить весь честной народ, беззащитный перед таким удивительным зрелищем. ... Мы не можем просто смотреть на адвоката в мантии и квадратной шапочке и не составить себе при этом благоприятного мнения о его познаниях. Воображение всем владеет; оно создает красоту, праведность и счастье, к чему стремится мир».⁵

Действительно, как не вспомнить, что даже в воображаемом самом абсурдном судебном процессе Алисе почти все оказалось знакомым, и бессмысленность суда не помешала ему остаться судом?

«Раньше Алиса никогда не бывала в суде, хотя и читала о нем в книжках. Ей было очень приятно, что все почти здесь ей знакомо.
– Вон судья, – сказала она про себя. – Раз в парике, значит судья»⁶.

Когда Соня начинает сочинять сказку о кисельных барышнях и говорит, что «еще они рисовали... всякую всячину... все, что начинается на *М*», Алиса перебивает ее:

– Почему на *М*? – спросила Алиса.
– А почему бы и нет? – спросил Мартовский Заяц⁷.

Почему в школе надлежит изучать те науки, что осваиваем мы, а не то, что изучают в школе Черепахи Как бы? Почему классическое образование не должно быть игрой в классики? Почему в суде «надо, чтобы все было по правилам», как требует Белый Кролик? И в особенности - почему «закон есть закон»? Почему наука есть наука? На все эти вопросы в культурном мире возникает, прежде всего, один ответ: «А почему нет?». Иными словами – «Твои вопросы непонятны. Почему ты вообще спрашиваешь об этом? Чего ты таким образом

⁵ Паскаль Б. Мысли. Афоризмы/Блез Паскаль; пер. с фр. Ю. Гинзбург. – М.: АСТ: Астрель, 2011, С. 65-66.

⁶ Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Пер. Н. М. Демуровой.

⁷ Там же.

хочешь добиться?»). Тавтологии нельзя осмысленно поставить под вопрос, нельзя представить себе их ложность, они ни истинны, ни ложны – они бессмысленны.



Важны ли человеку эти тавтологии, и убедительны ли они – судя по всему, это зависит от исторических обстоятельств. В эпоху обожествляемой культуры времен Паскаля и Просвещения утверждение «наука есть наука», безусловно, было эффективно и незыблемо. Но в эпоху «кризиса европейских наук», последовавшим за крушением традиционных социальных иерархий, старых политических режимов, экономического порядка, а главное – старых ценностей и идеалов, в эпоху мировых войн и «крушения гуманизма», наука быстро утратила свое прежнее право определяться через тавтологию, то есть –

вовсе не определяться, быть безусловной ценностью в себе. Прежняя тавтология лишилась даже видимости убедительности и смысла. Изменение исторических условий просто обнажило ту внутреннюю пустоту, что остро видел еще Паскаль... Натурализм и объективизм, которые Э. Гуссерль полагал основными симптомами кризиса – суть попытки науки обосновать себя путем внешних отсылок к миру фактов, например – фактов технического прогресса и научных достижений. Но ясно, что факты только потому наблюдаются нами, что их конструирует сама культура, формирующая нашу «трансцендентальную субъективность», культура должна быть понята как предельное основание всякого знания о фактах. Это значит, что основание свое она вправе найти и утвердить лишь в себе самой. Однако это не может означать простого возврата к тавтологиям, ведь они сами по себе ни важны, ни не важны – вся их важность и сила зависит от ситуации. Вспомним обмен репликами Червонного Короля и Белого Кролика на суде:

- Это очень важно, – произнес Король, поворачиваясь к присяжным.
Они кинулись писать, но тут вмешался Белый Кролик.
– Ваше Величество хочет, конечно, сказать: *не* важно, – произнес он почтительно.
Однако при этом он хмурился и подавал Королю знаки.
– Ну да, – поспешно сказал Король. – Я именно это и хотел сказать. *Не* важно!
Конечно, неважно!
И забормотал вполголоса, словно примериваясь, что лучше звучит:
– Важно – неважно... неважно – важно...⁸

Человек, стремящийся спасти культуру и науку от аргументов Паскаля ссылками на достижения прогресса, походит на Белого рыцаря, который все время падает со своего коня и вновь на него карабкается, он гордится многочисленными своими изобретениями, которые в действительности ему не нужны. Но что если, объявив познание самоценным, принять рабочую гипотезу некоторых героев Стругацких о том, что смысл жизни – в непрерывном познании неизвестного, то есть поместить и утвердить его не в каком-либо факте или готовом предмете, а в чистой регулятивной идее, идее бесконечности и недостижимой абсолютной истины? Для такой точки зрения тезис «наука есть наука» вновь наполняется великим смыслом, который не нуждается ни в каких комментариях. Но дело в том, что «волны гасят ветер». Человек, стремящийся в бесконечность и в ней пытающийся найти смысл своего культурного бытия, в конце концов, оказывается бессилён перед самим собой. Вновь говоря словами Паскаля, он разрывается между бесконечностью и ничто, не в силах вполне принадлежать ни одной из этих крайностей, он ставит себе трансцендентные цели и тем возвышается над собой, но он вечно падает ниже самого себя в осознании неспособности таких целей достичь. Все, что в действительности может быть надстроено над фундаментальными тавтологиями в духе «искусство ради искусства» или «истина ради истины» и на них основано, не может стать более осмысленным, чем они сами – пустота на деле не породит ничего, кроме пустоты. На безумном чаепитии Алиса не может выпить *еще* чаю, ведь она «пока *ничего* не пила». Ни *больше*, чем ничего, ни *меньше*, чем ничего.

Но как мало соотносятся все трагические выводы Паскаля с духом и характером детской сказки Кэрролла! Неужели сказанное имеет к ней хоть какое-то отношение? Действительно, бессмысленный мир Кэрролла – это мир радостный, светлый,

⁸ Там же.

легкомысленный и беззаботный, такой непохожий на тяжелый и тревожный бессмысленный культурный мир в учении Паскаля, хотя стоит отметить, что стиль последнего, способ изложения его мысли столь же по-человечески ясны и прозрачно просты, как сказка об Алисе. Но легкомыслие этой сказки таит в себе особую мудрость, его никак нельзя приравнять к тому легкомыслию, с которым отнеслись, точнее – пытались отнестись к Паскалю Вольтер, Дидро и другие мыслители круга Энциклопедии. Стремясь не замечать его подлинной силы за простотой и лаконичностью изложения, они нередко приписывали весь трагизм философии Паскаля его странной натуре склонного к самоистязаниям мизантропа. Вольтер, к примеру, писал, что в отсутствии для человека и его культурной среды единого регулятивного принципа и раз навсегда заданного ценностного ориентира следует видеть не пустоту и беспочвенность его общественной жизни, а внутреннюю свободу; то же, что Паскаль объявляет мучительной неизбывной противоречивостью и разладом души, в действительности свидетельствует о многообразии, многокрасочности и богатстве, которыми наделяет нас культура. Однако чем больше пытается просветитель изобразить аргументы Паскаля в карикатурном виде, тем яснее становится, какую страшную угрозу он в действительности ощущает в них... Мир Кэрролла отличается от просветительского тем, что все культурное наследие в нем сразу и сполна утрачивает свое претензионное величие, превращается в шутку и игру, от мира Паскаля он отличается тем, что вовсе не кажется нам, при всей своей бессмысленности и бессвязности, пустым, чуждым или враждебно обманчивым. Этому миру не нужны Идеи с большой буквы, ведь у него есть... маленькая Алиса. Сама Алиса, остающаяся самой настоящей и в сказочном, воображаемом мире, когда все вокруг нее преобразуется до неузнаваемости, гримасничает и предстает под чужими именами, сама Алиса не может потеряться в нем или стать простой его частью – нет, напротив это она делает мир иллюзий своим, приемлющим ее миром. Паскаль писал: «В пространстве вселенная объемлет и поглощает меня, малую точку; мыслью я ее объемлю»⁹, - в сказке Кэрролла странный, бестолковый культурный мир объемлет Алису сном, но и ей самой удается объять его своей детской добротой, доверчивостью и любопытством. Там, где уверенно и смело странствует Алиса – там волшебная сказка, там, где ее нет – там пустота, и никакие звучные слова не вырвут культурный космос из хаоса, в который его повергает его собственная внутренняя бедность.

⁹ Паскаль Б. Мысли. Афоризмы; пер. с фр. Ю. Гинзбург. – М.: АСТ: Астрель, 2011, С 84.

Вокруг - мороз, слепящий снег
И пусто, как в пустыне,
У нас же - радость, детский смех,
Горит огонь в камине.
Спасает сказка от невзгод -
Пускай тебя она спасет.¹⁰

Нельзя не упомянуть здесь знаменитое письмо Кэрролла к театральному режиссеру, который первый решил поставить сказку про Алису на сцене - профессор Доджсон пишет, как бы беседа не то с повзрослевшей Алисой, не то с самим собой:

«...Какой же я видел тебя, Алиса, в своем воображении? Какая ты? Любящая - это прежде всего: любящая и нежная; нежная, как лань, и любящая, как собака (простите мне прозаическое сравнение, но я не знаю на земле любви чище и совершенней); и еще - учтивая: вежливая и приветливая со всеми, с великими и малыми, с могучими и смешными, с королями и червяками, словно ты сама - королевская дочь в шитом золотом наряде. И еще - доверчивая, готовая поверить в самую невозможную небыль и принять ее с безграничным доверием мечтательницы; и, наконец, - любопытная, отчаянно любопытная и жизнерадостная той жизнерадостностью, которая дается лишь в детстве, когда весь мир нов и прекрасен и когда горе и грех - всего лишь слова, пустые звуки, не означающие ничего!»¹¹

По мудрому слову Б. Заходера, «самое главное в книжке об Алисе - не загадки, не фокусы, не головоломки, не игра слов и даже не блистательная игра ума, а... сама Алиса. Да, маленькая Алиса, которую автор так любит (хоть порой и посмеивается над ней), что эта великая любовь превращает фокусы в чудеса, а фокусника - в волшебника. Потому что только настоящий волшебник может подарить девочке - и сказке! - такую долгую-долгую, на века, жизнь!»¹². И в этой великой любви Льюиса Кэрролла к маленькой Алисе аргументы Паскаля находят наконец равного себе по силам соперника. Ибо даже самая могущественная и беспощадная в своей нравственной требовательности философская критика, перед которой уппадают все абстрактные идеалы культуры, истины, права и красоты, не может не отступить перед маленькой девочкой, смело идущей по полной неожиданностей сказочной стране и превращающей даже самый абсурдный мир в мир теплый и родной. Нам нет нужды смягчать

¹⁰ Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье. Пер. Н. Демуровой
URL: www.lib.ru/CARROLL/alisa2.txt (проверено 10.10.2016).

¹¹ Цит. по Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. Пер. Б. Заходера.

¹² Там же.

выводы Паскаля о том, что в основание культуры и социального порядка положен один лишь произвол, случайность, что ими правит беспочвенное воображение и что ничего другого они нам никогда не дадут - но говорит ли все это о духовной пустоте человека? Ведь кроме огромных по масштабам произвола и случайных фантазий в его мире есть и маленькая Алиса, «дитя с безоблачным челом и удивленным взглядом», и благодаря ей он может увидеть культуру не бутафорией, в которой смысла нет, а детской сказкой, в которой он не нужен. Изначальная греховность человеческой природы, обрекающая его быть «чистой антиномией», внутренне разорванным существом – один из основных выводов Паскаля. Человек есть особый предмет мысли, который в своей природной противоречивости высмеивает и отменяет всякую рациональность, все картезианские требования и масштабы познания, и разум должен сложить перед ним свое оружие, уступив место вере – тайна должна оставаться тайной. Пока же мы продолжаем вопрошать о человеке, мы мешаем самим себе постичь его природу, сделать это можно лишь отказавшись от вопросов перед лицом вечной загадки. Возможно ли разрубить тот узел, в который мысль Паскаля связывает идею тайны и сохранения тайны человека с идеей бремени и греха? Доводы Паскаля попадают в цель, если речь идет об окультуренном человеке, который сознает себя смысловым центром культуры и все время стремится с ее помощью перерасти самого себя. Но они не могут задеть любящего ребенка, который осматривается вокруг себя в культурном мире, словно в неизвестной, но увлекательной сказочной стране, где все странно и непонятно, но тем более мило и интересно. Конечно, надо быть страшным невеждой, чтобы видеть в самой Алисе что-то, кроме чуда, самого чудесного чуда в сказке Кэрролла, которое должно остаться непостижимым, недоступным для философского вопрошания. Может показаться, что холодным требованиям рассудка и неумолимой воле Паскаля здесь противопоставляется простая нежная сентиментальность, «бабья метафизика». Но подобное суждение могло бы быть только следствием непонимания подлинного философского значения, глубины и утонченности чувства Кэрролла – чувства, которого человеку еще надлежит достигнуть и сохранить в себе. В нем заключается не какое-либо понимание человека и не трансцендентная идея человечества, но скорее сама человечность – и пусть это звучит, как очередная игра слов, пусть тайна остается тайной, именно в таком виде стоит всмотреться в нее, впустить ее в свое сердце. Ее так легко утратить в абстракции понятий и принципов и так непросто вернуться к ней сквозь их многосложные построения! Это возвращение, пробуждение живого и хрупкого

чувства, которое не пытается одухотворить целый культурный мир, но мягко и иронично сохраняет скромную человечность перед лицом этого мира, глядя прямо в глаза его бессмысленности – вот в чем состоит философская значимость и духовная сила сказки профессора Доджсона. Нам не нужен древний смысл культуры, нам дорога юная Алиса. Паскаль сразил всякую претензию на то, чтобы переместить смысловой центр культуры с простой реальной данности в чисто интеллигентное долженствование, в сферу ценностей и порядка, стоящих позади наличной культурной жизни человека. Мужество и пронзительность нужны не только для того, чтобы последовать за ним по этому пути, но и для того, чтобы, ясно увидев его перспективу, решиться любить доверчиво и бесстрашно ни на что не опирающейся и ничего не отыскивающей любовью ребенка. Вместо того чтобы мерить культуру чисто идеальной, универсальной мерой нравственного или научного долга, свободы или справедливости – мерой, которой она не может соответствовать, и которая может лишь умалить и опрокинуть ее – культуре, забавной, по-детски претенциозной и по-детски беззащитной, можно сопереживать, доверять, не опасаясь обмана, как это всегда радостно делает Алиса в стране чудес. Чего стоит абсолютная истина, сверхзнание или сверхдобро по сравнению с ее доверием и ее любовью?.. Забыть об этом значило бы для человека потерять самого себя, исчезнуть и распасться перед нечеловечески великим, чужим и далеким. Мучительные вопросы философа: «Зачем?..», «Какой смысл?..», «На каком основании?..» – уступают место невинному и доброму замечанию всегда учливой, всегда жизнерадостной девочки: «А, может, здесь и нет никакой морали»¹³. Отчаяние ума и нравственной воли может открыть глаза на чистоту детского сердца, последовать за детской наивностью, поучиться у нее. Как я сказал, это легкомыслие особенное, оно не пытается отмахнуться от зрелища беспочвенной, хаотичной культуры, забыть о нем и о самом этом акте забвения – нет, оно мудро и иронично, оно не ищет в культуре того, чего человек не может и не должен себе обещать. Но оно при этом сознает, *как много* остается ему даже тогда, когда все в его мире обращается в бессвязные, запутавшиеся в себе слова, если даже эти пустые слова внимательно и честно слушает доверчивая маленькая Алиса...

¹³ Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Пер. Н. М. Демуровой.

О простоте одного мотета. Рецепция музыкальной традиции в модернистской литературе первой половины XX в

Антон Цыгуров

Lodate Dio col cuor umile e pio. //
Sù, anime leggiadre, vestitevi d'amore
Rendete al Sommo Padre
Di gloria laude e onore
Ringraziate il Signore
Con ogni buon desio. //
Egli è quel Sommo Bene che v'ha tutti create
Tratti di mortal pene
Con sua morte salvati;
Al ciel sete chiamati
Da Cristo dolce e pio. //
A l'alma Genitrice di Dio lodi rendete
Al parto suo felice vostr'occhi menti ergete;
Caldi preghi porgete
Né mai vi prenda oblio¹.

Джованни Анимучча (Giovanni Animuccia, 1520-1571)

Томас Манн в «Докторе Фаустусе», романе, обозревшем многовековую духовную жизнь Германии с роковой для нее временной точки, пишет:

«Или, может быть, <...> он понял, в чем фокус этой песенки, заключающейся <...> в том, что начало ее мелодии составляет второй голос, а третья ее часть служит для обоих басом? Ни один из нас не догадывался, что под регентством скотницы Ханны мы поднялись на сравнительно высокую ступень музыкальной культуры, в область имитационной полифонии, которую, для нашего удовольствия, открыл XV век»².

Писатель рисует становление великого музыкального гения, подытожившего собой Германию первой половины XX века в ее историческом развитии и, возможно, призванного ее оправдать. Под руководством скотницы юный Адриан Левекюн в компании брата и друга «возвышается» от «незатейливого одноголосого пения»³ до трехголосого. Иными словами, именно с простейшей полифонии начинается любая музыкальная культура, в своем

¹ *Choral Public Domain Library* online, [http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/Lodate_Dio_\(Giovanni_Animuccia\)](http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/Lodate_Dio_(Giovanni_Animuccia)).

Проверено 19.03.2016

² Манн Т. Доктор Фаустус. – М.: Астрель, 2010. – с. 36.

³ Там же. – с. 35.

О простоте одного мотета...

историческом искании проходящая столь различные этапы и достигающая, наконец, додекафонии XX века⁴.

От гармонии имитирующих голос скотницы, выводящих единственную мелодию голосов трех мальчиков к «Апокалипсису» Леверкюна, вымышленному Манном произведению, которое он характеризует так: «Вой в роли темы – как это страшно!»; Вой, *гармонично* вплетенный в произведение. Включенные в общеевропейский контекст времени написания романа (1943-1947 гг.), музыкальные аллегории писателя приводят его к утверждению:

«Гут меня не поймут те, кто не изведал родственности эстетизма и варварства, кто собственным сердцем не ощутил эстетизма как распространителя варварства, - в отличие от меня, изведавшего эту беду, впрочем, не непосредственно, а через дружбу с дорогим мне и находившемся в великой опасности художником»⁵.

Леверкюн Манна – гений, способный ценой своего разума совместить бесконечность осознанных им противоречий, снять их в невыносимом эстетическом усилии. Однако искусственная, целенаправленная и заинтересованная эстетизация повседневности ведет ни к чему иному, как к варварству, захлестнувшему Германию в первой половине века – таков вывод Манна-гуманиста, поклонника здравого смысла, жреца разума.

Джованни Анимучча, итальянский композитор Ренессанса, родившийся во Флоренции между 1514 и 1521 гг. и, по – видимому, живший во Флоренции тогда, когда там творил *Микеланджело* (до 1555 года, когда Анимучча стал капельмейстером собора св. Петра и переехал в Рим)⁶, оказывается часто заслонен в истории музыки фигурой своего младшего современника и товарища, композитора *Палестрины*. «*Missa Papae Marcelli*» последнего, столь ценимая *Джеймсом Джойсом*, описанная как произведение, сыгравшее не последнюю роль в становлении *Стивена Дедала* периода «*Портрета художника в юности*», повлияла, таким образом, на становление главного героя романа, ставшего манифестом литературного модернизма, «*Улисса*». Переплетение сюжетных линий «*Улисса*» музыкально представляет из себя потрясающий контрапункт, сравнимый разве что с произведениями Баха, созерцание

⁴ Т. Манн указывает на *Арнольда Шенберга* и его додекафонию как на реальный прообраз Адриана Леверкюна и его манеры композиции. Ср.: там же. – с. 607.

⁵ Там же. – с. 442.

⁶ *Reese G.*, *Music in the Renaissance*, N.Y., 1954. – p. 453–55; Цит. по: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/484#sel=, проверено 19.03.2016

О простоте одного мотета...

строю которых, как и строя «Улисса», возможно лишь с позиции многократного усвоения целого.

К слову, роман «Контрапункт» Олдоса Хаксли представляет собой блестящее описание достигшего необозримого в своей сложности исторического и культурного «контрапункта», не справившегося со своей сложностью. В лице *Мориса Спэндрелла* культура прибегает к «божественному откровению», *струнному квартету op. 132 Бетховена*, произведению, целенаправленно текущему к одной точке высшего, сладостного напряжения, которое спасает очищающей ясностью прекрасного. Именно поэтому произведение носит название «Священная благодарственная песнь исцеленного, в лидийском строе» - однако герой прибегает к простоте мелодии слишком поздно, и моментом очищения для него становится не исцеление, но спланированное самоубийство⁷.

Возвращаясь к Джованни Анимучча, капельмейстеру папского престола, оказавшего влияние на Палестрину, открывшего возможную сложность музыки и всей европейской культуры, обратимся к мотету «*Lodate Dio*»; мотет для трех голосов – двух сопрано и альты – прост и прекрасен, словно сонеты Петрарки, впервые после уставшего Средневековья позволившие европейской культуре вздохнуть чистым воздухом новой свободы. Как в спокойном «вечернем воздухе» Кайзерсасерна, города детства Адриана Леверкюна, «растворялось последнее бим-бом» первых, простейших полифонических канонов скотницы, так звучит последняя строка мотета, написанного для торжественных богослужений, но на национальном языке, содержащего в себе все достижения Ренессанса, предвосхитившего невиданное мастерство барочного контрапункта и болезненность романтизма. Итак, в романе Томаса Манна подытожена история еще возможных в консонансе простоты и естественности; выражена и надежда на их возрождение – пусть в новой форме. «Но глаза [Леверкюна] при этом настораживались, искали чего-то в пустоте, и еще темнее становился их крапленный металлом сумрак»⁸.

⁷ Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. - М.: НФ "Пушкинская библиотека", ООО "Издательство АСТ", 2002. – с. 308-310.

⁸ Манн Т. Доктор Фаустус. – М.: Астрель, 2010. – с. 36.

Анализ картины Пабло Пикассо «Герника»

Екатерина Воскресенская



© MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

Пабло Пикассо. "Герника" (1937).

Пабло Пикассо – многогранная и многосторонняя личность, творившая во многих стилях: от традиционного изобразительного искусства до модерна. Более тщательное изучение его творчества позволит глубже понять и прочувствовать как самого автора, так и его взгляд на мир, проявленный нам через эстетическое пространство картины. Проблематика данного художественного произведения привлекает внимание и вызывает интерес у зрителя. Война – это один из самых жесточайших и разрушительных феноменов, «бессмысленная и беспощадная», как часто пишут о ней. Что побуждает писателей, философов, художников на протяжении всей истории человеческого существования поднимать данную проблему и выносить ее на всеобщее обозрение? Причины и предпосылки могут быть очень разные, однако в данной работе хотелось бы выяснить именно точку зрения Пикассо, который изначально не являлся активно политически настроенным и сильно вовлеченным в жизнь общества человеком.

Многие считают, что роль искусства заключается исключительно в том, чтобы доставлять эстетическое удовольствие зрителю и приносить ему положительные эмоции и ощущения. Но так ли это на самом деле? Анализ картины «Герника» поможет нам ответить на ряд сложных вопросов и показать, является ли искусство лишь средством увеселения или это нечто более серьезное, острое и важное для нас.

«Герника» была создана в 1937 г. буквально за один месяц. Что же побудило автора написать данную картину, более того в такие кратчайшие сроки? Стоит отметить, что картина достаточно больших размеров, понять и поверить, что такое возможно создать за столь короткий срок достаточно трудно. Но, как говорил сам Пикассо, «я ничего не ищу, я нахожу». Создается впечатление, что картина в нем уже была готова и оформлена, ему же оставалось лишь воплотить этот замысел на холсте, сделать мысли действительными. П. Пикассо, как отмечают исследователи, усердно работал над картиной по 14 часов в день, огромный труд был вложен в данное произведение. Сначала им были нанесены наброски графитом, это знаменитые изображение быка, раненой лошади, человека со свечой. Мысли лились, а Пикассо лишь успевал их выразить и проявлять. Начался процесс написания самой картины; проблемы в личной жизни способствовали погружению в трагические события, переживание их самим автором. Работа над картиной была неоднородна, многие первоначальные замыслы и зарисовки были убраны или изменены. Так, например, воин, которого Пикассо изначально изобразил крупным, сильным человеком, который борется с обстоятельствами, в результате был изображен опрокинутым на спину, с открытым ртом, беспомощным и поверженным. В ранней версии «Герники» можно было увидеть надежду, непокорность – в итоге осталась лишь всепоглощающая трагедия и ужас. В постоянных исправлениях и терзаниях заметны сомнения и волнения автора относительно изображенного. Эти события действительно тревожат и ранят художника. Пабло Пикассо старается воплотить в своей картине тот ужас и боль, которую несет война, деградацию сознания людей. И он взывает с полотна картины: «Люди, опомнитесь, что вы делаете?!». Это, действительно, призыв к пониманию и осознанию проблем, философское видение конца мира. Пикассо пытается показать это. Поэтому в картине надежды на спасение уже нет, нет оптимизма, нет присутствующего во всех его картинах вдохновения.

«Гернику» относят к зрелому периоду творчества Пикассо, который начинается с его переезда в Париж. Этот период является достаточно многогранным и разнородным: начиная с «розового» периода в его творчестве и заканчивая сюрреализмом, кубизмом и другими формами изобразительности. Множество обстоятельств послужило причиной написания данной картины. Начнем с того, что данный период в творчестве П. Пикассо (1937 год), как он сам говорил об этом «худшее время в его жизни». Разрыв с женой, беременность любовницы, личные переживания и неурядицы накладывают отпечаток на искусство Пикассо.

Анализ картины Пикассо "Герника"

Он не может писать, у него нет вдохновения и импульса. Событием, которое способствует творческому сдвигу, является просьба испанского правительства нарисовать картину ко Всемирной выставке в Париже, где будет отдельно представлено творчество испанских авторов. Пикассо соглашается, однако идей, которые он бы хотел воплотить и выразить, у него нет. Но происходит событие, которое дает толчок в развитии его творчества: бомбардировка города басков Герники итальянскими и немецкими летчиками. Это событие было настолько неожиданным, что не могло никого оставить равнодушным. Пикассо не был исключением: события, происходящие в Испании, бомбежка мирного города, поразили его до глубины души. Реальность и искусство сошлись в это мгновение. Тогда он и начал писать свое произведение к Парижской выставке. В июне 1937 года картина была представлена на выставке во Франции.

Историко-культурная среда оказывает сильное воздействие на творчество любого автора, художника, писателя или поэта, поэтому так важно проанализировать культурную среду, в которой творил П. Пикассо. В начале XX века происходит смена взглядов с авангардизма, его манифестами и вызовом, на модернизм с его оригинальным видением мира и способами его воплощения. Как напишет Л. Рубинштейн:

"Модернизм как бы принимает основные ценности традиционного искусства, но занимается обновлением художественных средств при решении так называемых вечных задач искусства. Авангардизм все время создает другое искусство, обновляет не средства его, а сам предмет искусства".¹

Эпоха исканий, открытие новых направлений и течений влияет на творчество Пабло Пикассо. Его творение начинается с классицизма и реализма, а заканчивается кубизмом, даже постмодернизмом. Творчество художника безрамочно, в нем нет границ и четких этапов – Пикассо уникален: он выходит за рамки любой традиции и канона. Жизнь Пикассо достаточно разнообразная и пестрая, поэтому проанализируем лишь этап создания картины «Герника».

Последствия Первой Мировой войны, повсеместные гражданские войны, ощущение тревоги и ожидание чего-то зловещего сопровождают мысли интеллектуалов. В культуре витает осознание необходимости перестройки не только общества, но и сознания человека. «Предчувствие глобальной катастрофы, атмосфера грядущего смертоносного конфликта в человеческом обществе»² присутствует у каждого. С развитием эпохи модернизма развивается

¹ С. Чуприжин. Жизнь по понятиям // Знамя. – 2004. №12.

² Бычков В.В. Эстетика: учебник. – М.: ККНОРУС, 2012. – с. 378.

Анализ картины Пикассо "Герника"

множество новых конкурирующих течений: импрессионизм, абстракционизм, футуризм, сюрреализм, которые вызывают интерес и привлекают к себе внимание последователей. Доминирующими художественными стилями XX века, называют, импрессионизм и сюрреализм, как два автономных течения. Пикассо воспринял на разных этапах своего творчества каждое из направлений и проинтерпретировал в своей манере.

Одним из новых модернистских течений является кубизм, автором которого считается сам П. Пикассо. Кубизм – новаторский стиль, необычный, разрушающий привычное понимание вещей и видение мира. Многие не понимали его, боялись, но игнорировать не могли. В этом заключается специфика и талант испанского художника. Картина «Герника» представлена в жанре кубизма неслучайно, стиль помогает глубже прочувствовать и проникнуть в картину, донести до зрителя ее смысл, бедственное положение людей. Ни один жанр не способен так остро и глубоко передать чувства и эмоции людей, попавших в ловушку, из которой нет выхода; крик их души, всепоглощающий страх. Пабло Пикассо творил в различных стилях: начинал в детском и юношеском творчестве с академизма; потом, по приезду в Париж, внимание его привлекает импрессионистское течение. В более зрелый период он склоняется к сюрреализму и постепенно из него открывает кубизм. Этим течением он взорвал искусство, создал его заново, как демиург. Кубизм - это не просто течение: его угловатые элементарные формы структурируют и создают мир заново, складывают его из частичек и кирпичиков различной формы.

Историко-культурная среда оказала сильное воздействие на его творчество и на создание «Герники». Пикассо не интересовавшийся ранее политической и социальной стороной жизни, больше не мог игнорировать деградацию общества, упадок сознания людей. Несмотря на то, что он не жил в Испании в тот момент, и никогда не был в Гернике, произошедшие там события потрясли его до глубины души. Не только в творчестве Пикассо это была первая картина о войне, но и в живописи того времени это было знаковым событием.

Анализ картины, главным образом, заключается в соотношении форм и средств художественной выразительности автора. Первое, что бросается в глаза, это черно-белая манера изображения; осознание безжизненности картины, мир навсегда померк и обесцветился; нет света – нет и надежды. Ужас и трагедию происходящего еще в большей степени усиливают и доводят до максимума специфичность форм кубизма. Женщина слева, бьющаяся в истерике от осознания смерти своего ребенка, раненый конь, кричащая фигура,

Анализ картины Пикассо "Герника"

выскакивающая из горящего дома. Картина внушает неподдельный ужас и страх от происходящего, запредельный и безграничный.

Рассмотрим композицию картины. На переднем плане, мы видим людей: страдающих, мучающихся, кричащих от ужаса и боли. На заднем плане бык, которого Пабло Пикассо часто использует в своих произведениях в роли хтонического существа, образа смерти. Бык со своим безмятежным спокойствием контрастирует на фоне всей этой суеты и хаоса. Он возвышается над всеми. Стоит и ждет конца данного зрелища, чтобы забрать все, что здесь есть. Построение светотени усиливает трагичность происходящего: свет распространяется из правого угла левее вверх, и руки людей тянутся туда, к некоему овальному предмету, напоминающему «божье око». Но это не «божье око»: там, вместо зрачка, лампа – никто не услышит эти крики, никто не поможет страдающим. Безысходность и предопределенность сквозят через все образы данной картины. Камерность пространства, хаос, происходящий на картине, раздробленность, сгущающаяся тьма – все говорит о конце, который уже невозможно предотвратить. Удивительно, что Пикассо, как борец за жизнь, в этой картине не оставляет надежды на спасение, а говорит лишь о надвигающемся хаосе, уничтожении всего. Он говорит о войне как уходе разума, уходе света, наступлении первоначального хаоса. Он обращается с просьбой опомниться хотя бы на краю гибели...

Картина «Герника» это пророчество, которое грозит обществу, если оно не попытается измениться, исправиться, понять, для чего оно действительно существует. Понимание войны Пикассо отлично от других. Д. Веласкес оценивал войну с точки зрения гуманизма, милости к побежденным, равенства сторон. Фр. Гойя презирал войну, испытывая к ней глубокое отвращение. Для П. Пикассо война - это не гуманизм, не жертвы войны; более того, о ней вообще нельзя говорить, человечна она или бесчеловечна, гуманна или негуманна. Война – это уничтожение цивилизации, уничтожение разума. Действительно, на картине это прочитывается: газетные вырезки говорят нам о современном обществе, современной цивилизации. Но и этому современному обществу, и книжной эпохе, и разумному логосу Античности и Нового времени приходит конец. Пикассо изображает в картине не конкретное историческое событие, а будущее такого общества, такого миропонимания. Будущее, в котором нет ничего прекрасного, возвышенного, доброго, а только всепоглощающие ужас и хаос, и корчащиеся в тяжелых мучениях люди.

Анализ картины Пикассо "Герника"

«Герника» была представлена в Испанском павильоне на выставке во Франции. Оценка работы Пабло Пикассо была неоднозначной. Многие не поняли смысл картины, пытались разобраться в специфике форм Пикассо, в самом направлении кубизма, забывая о содержании и внутреннем смысле произведения. Известный французский архитектор Ле Корбюзье, присутствовавший на открытии испанского павильона, вспоминал потом: «"Герника" видела в основном спины посетителей»³. Не все были готовы воспринять тот ужас и хаос войны, описываемый автором. Кто-то воспринял картину как пропаганду, некоторые, как исключительно событие, ограниченное трагической бомбардировки Герники. Тем не менее, нашлись зрители, взглянувшие глубже. Долорес Ибаррури, например, сразу высоко оценила картину Пикассо:

«"Герника" - страшное обвинение фашизму и Франко. Она мобилизовывала и поднимала на борьбу народы, всех мужчин и женщин доброй воли. Если бы Пабло Пикассо за свою жизнь не создал ничего, кроме "Герники", его все равно можно было бы причислить к лучшим художникам нашей эпохи»⁴.

Но факт остается фактом: люди так и не восприняли, не поняли призыв к переменам, восстановлению действительного разума. Пророчество не было услышано. Последствием стала Вторая Мировая война – ужас, боль, муки, пытки и страдания; все повторилось, но уже в действительности. Пророчество сбылось...

³ *Ионина Н.А.* 100 великих картин. – М.: Вече, 2002. – с. 231.

⁴ Анатолий МЕДВЕДЕНКО, "ГЕРНИКА" ПАБЛО ПИКАССО // Минск: Белорусская цифровая библиотека URL:http://library.by/portalus/modules/culture/readme.php?subaction=showfull&id=1449345216&archive=&start_from=&ucat=& (дата обращения: 18.03.2016).

Кино как искусство:

электронный кинотеатр "Мир искусства"

Владислава Нагаева

Кинотеатр, о котором пойдет речь, кардинально отличается от нашего представления о кинотеатрах вообще. Что мы «рисует» себе, когда идем в кинотеатр? Первые ассоциации, которые приходят на ум – это нашумевшие американские блокбастеры, Голливуд, Гарри Поттер, красивые звезды с красной ковровой дорожки, дорогие билеты и попкорн. Кинотеатр – это место неинтеллектуального отдыха, пассивного восприятия «информации». Кинотеатр – это место для развлечения и встречи с друзьями, место, где можно *купить* попкорн, или куда стоит отвести девушку на первое свидание.

«Мир Искусства» к таким местам не относится. Сложно назвать это место кинотеатром в привычном понимании того слова, ведь все коннотации и ассоциации с ним связанные, данному проекту не подходят. Попробуем объяснить, почему.

В самом названии этого места заложен смысл его создания: «Мир искусства, – это именно мир, где человек может соприкоснуться с искусством кино, это вечный фестиваль, где фильмы, давно забытые нашей современной публикой, снова живут и покоряют сердца людей. Кино здесь рассматривается не как развлечение для широкой аудитории, не как товар для извлечения прибыли, а как искусство – сложная гамма из режиссерского, операторского и актерского мастерства. Это искусство выражает важнейшие идеи, как для всего человечества, так и для определенной эпохи. Искусство заставляет думать, оно завораживает, и оно совершенно не понятно без определенного бэкграунда. «Мир искусства» больше походит на большой музей кино, только экспонаты в этом музее не пылятся на полках, а ведут активную жизнь. Все вокруг будто заставляет нас вернуться в прошлое – во время создания легендарных фильмов XX столетия, прочувствовать работу великих режиссеров.

«Кинотеатр» – это небольшое старинное здание в глубине одного из дворики в центре Москвы, рядом с которым более сотни лет назад был дом, где некогда в молодости жил Маяковский. Вы заходите в небольшое помещение, где льется приглушенный свет, где кругом висят плакаты малоизвестных фильмов, где вместо электронной кассы стоит приятная

женщина-билетерша, которая выдает «билеты» за действительно смешные по современным меркам деньги. Рядом, на подоконнике, лежат различные листовки с фестивалями искусства и кино, тут же сидят зрители, ожидающие следующего сеанса. Помещение совсем небольшое, поэтому в процессе ожидания зрители как бы «знакомятся» друг с другом, переглядываются и улыбаются, что создает атмосферу близости, уюта и «дома», поэтому в зал вы идете как старые знакомые или как соучастники чего-то приятного и прекрасного. Зал совсем небольшой, скорее камерный, и аппаратура в нем будто из квартиры 2000-х: DVD-проигрыватель, в который вкладывают старые кассеты, проектор и небольшой экран, под стать размерам зала. Вместо кресел здесь обычные стулья, что вызывает у нас ассоциации со старыми и максимально простыми малыми театральными залами. Да и на экране вы будто видите театральное представление, так как задумываетесь и следите за каждым движением актеров, ведь на экране вы видите шедевр. Шедевр, который так нелегко понять, не имея для этого знаний в истории кинематографа.

Репертуар кинотеатра действительно уникален. Именно на соответствии фильма произведению искусства основывается его качественный отбор – на сайте каждый день меняется картина проката, а за неделю успевают показать около 35 фильмов. Это и мировая классика, известная со времен рождения кинематографа и современное кино молодых актеров. Желающие могут даже выставить свои дебютные картины на показ. Для детей есть утренние сеансы анимационного кино, а также каждая неделя озаглавлена именем одного из классиков режиссерского искусства – показывают его фильмы в порядке их выхода в прокат, что помогает проследить идейное и творческое развитие режиссера.

Режиссерский состав предлагаемых фильмов самый разнообразный – Это и Эмир Кустурица, Люк Бессон и Ланг Фриц, это Дэвид Линч и Питер Гринуэй. Одной из легендарных кинокартин, представленных в кинотеатре можно считать «Убить пересмешника» Роберта Маллигана, снятой в 1962 году и раскрывающей картину расовой дискриминации афроамериканцев в Америке. Этот фильм, удостоенный трех «Оскаров» поднимает вечные вопросы человечества, нашедшие свое выражения в понятиях справедливости, равенства, благородства и мира. Режиссеру удалось во всех красках и подробностях перенести знаменитый роман Ли Харпер, насытив его прекрасной музыкой.

Для людей, далеких от классики кино и желающих узнать о кинематографе больше при кинотеатре проходят выходные курсы по изучению истории кино, искусства, а также исторические и документальные фильмы. Что же самое неожиданное, при кинотеатре можно также пройти режиссерские курсы, преподаваемые самим директором «мира искусств» – режиссером Сергеем Тюниным, а также курсы актерского мастерства и кинодраматургии. При кинотеатре действует кино клуб «Артерия кино». В общем можно сказать, что здесь разворачивается настоящая творческая и учебная обстановка, где учитель и его ученики творят и созидают по-настоящему оживающее в этом месте искусство.

Таким образом, «Мир искусства» – это по-настоящему альтруистический проект. Кинотеатр преследует просветительские цели – он помогает понять через видение режиссеров целую эпоху, целую культуру, и заново открыть в них сущность Человека. Кажется удивительным, что, несмотря на всю гениальность, простоту и красоту идеи этого кинотеатра, в его стенах все еще совсем мало людей, и из 49 мест обычно занято лишь 10-15. Ведь это практически единственный в своем роде кинотеатр. Нам верится, что такая малая заинтересованность в этом проекте вызвана его малой известностью и отсутствием рекламы, а не отсутствием интереса к киноискусству в целом.

В современном мире возрастает важность возврата к духовным ценностям, всю широту которых выражает искусство и религия. Там, где секуляризация наступает на религию, возвращается фундаментализм, там же, где наука попрекает искусство в субъективности, идет возврат к истокам творчества. Поэтому все более актуальными становятся фестивали различных направлений в искусстве. Поэтому, пока такие проекты как «мир искусства» создаются и развиваются, искусство живет, а жить оно может, только основываясь на своих непреложных столпах – классике мировой культуры.

**Уже у Софокла начинается некая смущенность
в отношении хора – важный знак того, что
дионисийская почва трагедии начинает
рушиться у него под ногами**

Анастасия Лепетюхина

Одной из главных работ романтического (первого) периода творчества Фридриха Ницше является его работа 1872 года «Рождение трагедии или: эллинство и пессимизм». Причиной написания данной книги стали прочитанные Ницше доклады в 1870 году — «Греческая музыкальная драма» и «Сократ и трагедия», также статья «Дионисийское мировоззрение» оказала значительное влияние. Стоит отметить, что в период написания «Рождения трагедии» Фридрих Ницше находился под влиянием идей Шопенгауэра и Вагнера. В данном сочинении философ пытается решить проблему поступательного движения искусства, то есть понять, что представляет собой его основа. Российский философ Б.В. Марков видит основные идеи данного произведения Ницше в следующем:

«В ней акцентируется необходимость равновесия аполлонического и дионисийского начал культуры, нарушение которого, как указывал Ницше, приводит к опасным последствиям. Речь идет о том, что рациональное понимание мира оказывается беспомощным перед фактом конечности человека, который может достигнуть примирения с судьбой только на основе мифа. Эта работа проникнута также острым осознанием опасности индивидуации, что редко замечают в нашу либерально-индивидуалистическую эпоху».¹

По убеждению Фридриха Ницше, как для рождения ребенка требуется двойственность полов, так и для существования искусства требуется двойственность двух начал, а именно *аполлонического* и *дионисического*. Названия начал Ницше производит от имен божеств искусств: Аполлона и Диониса. Философ говорит о том, что аполлоническое и дионисическое искусства дополняют друг друга и не мыслимы раздельно, а благодаря этой гармонии как раз и порождается искусство. По Ницше, аполлоническое начало представляет собой мир красоты, совершенства и упорядоченности, а дионисическое является чем-то варварским,

¹ Марков Б.В. Человек, государство и Бог в философии Ницше. – СПб: «Владимир Даль», 2005. – с. 136

стремящимся обратно к природе и соответственно нарушающее всякий порядок. Греческая трагедия является ярким примером гармонии аполлонического и дионисического начал, где аполлоническое начало представляет собой мир сна, лишенный интеллектуального развития, а дионисическое является действительностью опьянения, стремящегося к освобождению индивида путем мистического ощущения единства:

«...Дионисическое и аполлоническое начала во все новых и новых последовательных порождениях, взаимно побуждая друг друга, властвовали над эллинством; как из «бронзового» века с его битвами титанов и его суровой народной философией под властью аполлонического стремления к красоте развился гомеровский мир; как это «наивное» великолепие вновь было поглощено ворвавшимся потоком дионисизма и как в противовес этой новой власти поднялся аполлонизм, замкнувшись в непоколебимом величии дорического искусства и миропонимания».²

Ницше задается вопросом, что же в греческом мире было тем первым, которое позже перерастет в трагедию, которая представляет собой единство аполлонического и дионисического начал. Отвечая на этот вопрос, философ обращается к народной песне, в которой, смешивается и личный интерес целей, и чистое созерцания всего, что нас окружает. Так, Ницше полагает, что греческая трагедия зарождается в народном хоре, который впервые в истории включил в себя и аполлонический диалог и дионисическую неупорядоченность. Хор для Ницше имеет еще важное значение потому, что помогает приблизиться к истине:

«Контраст этой подлинной истины природы и культурной лжи, выдающей себя за единственную реальность, подобен контрасту между вечным ядром вещей, вещью в себе. и все совокупностью мира явлений: и как трагедия с ее метафизическим утешением указывает на вечную жизнь этого ядра бытия при непрестанном уничтожении явлений, так уже и символика сатирического хора выражает в подобии это изначальное отношение между вещью в себе и явлением».³

Ницше утверждает, что дионисическое начало хора способно передать целой массе людей художественное дарование, а именно возможность почувствовать себя окруженным толпой людей и прочувствовать свое внутреннее единство с нею. Такой процесс философ называет *драматическим первофеноменом*: «видеть себя самого превращенным и затем действовать,

² Ницше Ф. Рождение трагедии: эллинство и пессимизм – М.: Академический Проект. 2007. – с. 48.

³ Там же. с. 65

словно ты действительно вступил в другое тело и принял другой характер».⁴ Греческая трагедия, по Ницше, это способ созерцания мира и как раз греки и созерцали истинное бытие. Греческая трагедия погибает после времени Эсхила и Софокла, даже не погибает, а кончает жизнь самоубийством, как выражается Ницше, со смертью греческой трагедии возникает огромная пустота. Основной целью данной работы является рассуждения на тему о том, что уже у Софокла это самое единство дионисического и аполлонического начал начинает рушиться в силу того, что Софокл в своих трагедиях начинает отдавать предпочтение аполлоническому началу.

Для начала стоит отметить, что трагедии Софокла отличаются тем, что в них отдается предпочтение декорациям и игре самих актеров, число которых увеличивается до трех. В то же время, меньшее внимание уделяется хору, который как было описано выше, обладает силой передачи массе людей ценности художественного произведения благодаря дионисическому началу, сокращаются хоровые части трагедии. Основной целью постановки трагедии Софокл видел в увеличении движения на сцене, усилении иллюзии зрителей, предании трагедии большего количества эмоций и наглядности. Также характерной чертой трагедии Софокла является особенное внимание к характерам главных героев, демонстрация столкновений этих характеров, буйство эмоций и чувств на сцене. Все эти черты свидетельствуют о возобладании аполлонического начала в трагедии. Именно поэтому Ницше и обращает внимание на то, что уже у Софокла дионисическое начало, которое выражается в хоре, начинает затухать, тем самым отдавая предпочтение аполлоническому.

Ницше также замечает, что на смену греческой трагедии приходит новейшая античная комедия, которая приходит вместе с Еврипидом, который вслед за Софоклом ограничивает использование хора, а также пытается вовлечь в него зрителя, и более того, привносит в трагедию слишком правдоподобные реалии человеческой жизни. Другим *новорожденным демоном* Ницше называет Сократа, который внес в искусство слишком большую долю рациональности и слишком уменьшил значение мифа и человеческого страдания. По мнению Ницше, влияние Сократа распространилось на всю последующую западноевропейскую традицию, которая теперь стремилась исключительно к разумному началу и забыла про аполлоническое и дионисическое, забыла про значение духа музыки. Тем не менее Ницше

⁴ Там же. – с. 67.

верит, в то, что гармонию аполлонического и дионисического начал можно восстановить в современном искусстве, в первую очередь из-за опер Рихарда Вагнера, так как они возрождают дух греческой трагедии: «...Только у греков мы можем научиться тому значению, которое имеет для сокровеннейших жизненных глубин народа подобное, чудесное в своей внезапности, пробуждение трагедии».⁵ С возрождением трагедии, возрождается и эстетический слушатель, который способен увидеть значимость трагического мифа, замечает Фридрих Ницше. Согласно философу, задача человека заключается в том, чтобы осознать значение дионисического начала жизни и его гармонию с аполлоническим. Как народ, так и каждый отдельный человек, рассуждает Ницше, не должны отдаваться только одному из этих начал, а должны найти опору в каждом из них. Именно благодаря гармонии этих начал в греческом зрителе, он имел верный взгляд на мир, то есть созерцал истинную картину мира.

Таким образом, «Рождение трагедии» представляет собой учение Ницше о необходимости гармонии двух начал в человеке, а именно аполлонического и дионисического, греческая трагедия как раз представляет собой равноправие этих двух начал, хотя уже с трагедий Софокла и начинает рушиться. В силу наличия этого равноправия в греческой трагедии греческому зрителю была предоставлена возможность отстранения от мира иллюзий и приближения к истинной реальности. Немецкий писатель Эрнст Юнгер позже прокомментирует значимость заложенных идей в «Рождении трагедии»:

«Уже здесь начинается тяжелая и затяжная борьба против всякого идеализма в познании, против понятия истины, против морализма, против "истинного" мира, против бытия и сущего. Мифическая ситуация обозначена тем, что Ницше находится лицом к лицу с некоей воображаемой действительностью, что он вступает в мир фикций. Мир фикций - это недонисийская сфера, находящаяся в действии. В качестве мира фикций познанию открывается истинный мир, лежащий на пути к Дионису, ибо тогда шаг за шагом терпит крах притязание на истину со всей той логикой и морализмом, которые таятся в понятийности сущего. Вот решающая отправная точка книги, и мы находим ее во всех сочинениях Ницше».⁶

Ницше, как внимательный наблюдатель, смог не только показать необходимость гармонии между аполлоническим и дионисическим началами, но и проследить путь крушения этого

⁵ Там же. – с. 40.

⁶ Юнгер Э. Ницше. — М.: Праксис, 2001. – с. 59.

Разрушение дионисийской почвы трагедии

единства, которое начинается с трагедий Софокла. Именно Софокл впервые решает отдать предпочтение максимальной визуализации и эмоциональности, в то время, как именно это и постепенно начинает рушить гармонию, выдвигая на первый план аполлоническое начало. Позже американский профессор философии Кит Анзель-Пирсон отметит следующее относительно ценности изложенных идей в «Рождении трагедии»:

«In *The Birth of Tragedy* Nietzsche argues against any attempt to employ the Dionysian in the services of a rationalist (Socratic) politics. He considers Socrates to be “the one turning point and vortex of so-called world history”. He is the “prototype of the theoretical optimist” who believes that it is possible not only to know reality as it is in-itself, but to correct and improve it. For Nietzsche there is “an eternal conflict between the theoretical and the tragic world-view”».⁷

В «Рождении трагедии» Ницше призывает человека к поиску гармонии между аполлоническим и дионисическим началами, которая начала теряться со времен трагедий Софокла.

⁷ *Ansell-Pearson K. An introduction to Nietzsche as political thinker: the perfect nihilist. Cambridge University Press, 1994. – p. 67.*

"В «Рождении трагедии» Ницше выступает против любой попытки установить Диониса на службу рационалисткой (сократической) политики. Он полагает, что Сократ – это «поворотный пункт и вихрь в так называемой мировой истории». Он – «прототип теоретического оптимиста», который верит не только в возможность узнать реальность саму-в-себе, но и в возможность менять ее и улучшать. Для Ницше это вечный конфликт между теоретическим и трагическим способом смотреть на мир".

О серии рисунков "Послушай"

Ксения Жеребцова

Современное искусство вызывает множество вопросов как с морально-этической, культурной, утилитарной точек зрения, так и непосредственно с эстетической – а можно ли те артефакты, что относят к этому феномену, назвать искусством? Разве разрисованные стены в центре Москвы могут встать в один эстетический ряд с полотнами Диего Веласкеса, Дюрера? Очевидность ответа не ставит крест на современном искусстве, а лишь помещает его в отдельный контекст, столь же значимый и важный для изучения, как и все предшествующее искусство.

Часто в городе можно увидеть настенные надписи, разные по своей направленности/цензурности/характеру. Объединяет их то, что практически все они заставляют задуматься, вовлекают тебя в некий диалог. Эти надписи – часть стрит-арта (street art), направления в современном изобразительном искусстве. Отличаясь ярко выраженным урбанистическим характером, стрит-арт высоко ценит каждую деталь (линию, тень, свет). Художник не присваивает территорию, разрисовав ее, а привносит новое, заявляет о себе, приглашает подумать о предназначении рисунка вместе.

Встречались и киты, и трафареты с Чарли Чаплином, и провокационные надписи, и просто абстрактные изображения, но подробнее рассказать хочется о серии рисунков «Послушай».

«Послушай» – призыв, способ привлечь к себе внимание, которым люди начинают пользоваться с рождения. Вот малыш нетерпеливо притягивает мамино лицо к себе, когда она вдруг на что-то отвлеклась; став постарше, мы поговорим «ну послушайте!» в шумной компании, которая не дослушала нашу историю до конца... В стрит-арт серии главный герой – лиса, чьи банальные фразы останавливают твое внимание. «Это серьезно», «Лису не обижать», «Внимание, розыск», «Не хочу ничего делать», «Выбери меня».

Если сравнивать с художественными полотнами, которые мы привыкли видеть в галереях и на выставках, то для уличного искусства важнейшим инструментом становится окружающая обстановка. Она дополняет, привносит новые смыслы и расширяет наше понимание. Так, надпись «Выбери меня» безотносительно дополнительного контекста может трактоваться как призыв взглянуть в толпу и разглядеть в ней индивидуальность (лису), как

О серии рисунков "Послушай"

призыв в принципе присмотреться к миру (ведь чтобы сделать какой-то выбор, нужно обозреть возможные варианты). Но лиса и «Выбери меня» помещаются художником на специальные информационные стенды, посвященные выборам в Государственную Думу 2016 года, и стрит-арт становится политизированным, рождает новые смыслы (от предвыборной агитации и подчеркивания важности выборов до акцента на профанации всей процедуры, принять участие в которой может даже лиса).



Уличное изобразительное искусство, помимо важности обстановки, отличается еще и той свободой, которая есть у зрителя. Смотря на работу Рафаэля Санти «Мадонна с вуалью», мы видим женщину, сидящую подле нее девочку и спящего мальчика, над ними голубое небо, вдали виднеются очертания города ... Мы наслаждаемся, вглядываемся в детали, в тонко очерченные лица, в удивительную прорисовку деревьев, но вряд ли приписываем полотну политический, остросоциальный смыслы. В уличном же искусстве очень многое оставлено на

О серии рисунков "Послушай"

«суд» зрителю, который имеет свой багаж (культурный, исторический, нравственный), некий опыт и систему ценностей, благодаря которым он увидит в надписи то, на что другой даже не обратит внимание. Каждый, соприкасаясь с уличными художественными изображениями, реагирует на то, что созвучно ему, или на то, что настолько противостоит и странно, что вызывает несогласие, протест. Последнего стрит-арт совсем не боится – напротив, многие уличные художники в своих экспериментах сознательно заходят так далеко, как могут себе позволить, чтобы вызвать негативную реакцию (ведь дурная слава – тоже слава).

Мордочка лисы не рождает неприятия – она мила, проста в исполнении и прямолинейна в выражениях. Такому герою вряд ли захочется приписывать призыв к насилию, агрессии – лиса миролюбива, поэтому просит «Чаще улыбаться», «Надо пить меньше кофе», «Покорми кота», «Не плачь». Созидательная функция этой стрит-арт серии как раз в том, что лису хочется слушать.

В целом, современное искусство можно понимать (или думать, что понимаешь), принимать или не принимать; его отдельные виды могут вызывать восторг, когда как другие – отвергаться... Но от отношения человека к изображениям/инсталляциям/музыке сам дух (дух противоречия, попыток выйти за привычные границы) никуда не исчезнет. Стрит-арт – часть этого современного искусства, которое вошло в нашу повседневную жизнь и влияет на нее, хотим мы этого или нет.

Анализ повести Ф.М. Достоевского

«Записки из подполья»

Евгения Баленко

Замысел «Записок» возник у писателя в начале 1864 года, тогда же он принялся за работу. Достоевский рисовал картину замкнутого мира озлобленного человека, ужасные выводы которого, тем не менее, логическим путем опровергнуть трудно. Повесть давалась писателю с трудом, об этом он пишет в письмах к своему брату: Достоевский чувствовал почти физическую необходимость сделать свое повествование привлекательным для читателя и самого себя, но само содержание будущей повести мешало этому. Все же закончив свои труды в марте 1864 года, Достоевский отдает рукопись в публикацию в журнал «Эпоха». Напечатанная версия произведения разочаровывает автора неуместной цензурой, которая делает из последней главы повести нечто несуразное, вырезав многие идейно важные куски, показывая только злобу героя (или как Достоевский сам называл его – антигероя) на мир, уничтожив весь христианский мотив повести. Кроме того, публикация изобилует опечатками.

«Записки из подполья» написаны Достоевским в уже почти зрелом периоде его творчества. В каком-то смысле эта повесть является переломным моментом, когда писатель определяет свой путь более как идеологически-философский, нежели просто литературный. Это самая середина творческого пути писателя. Он уже успел почувствовать жизнь во всех ее проявлениях: уже и состоялся его «расстрел», прожито заключение в острог. В момент написания произведения семья Достоевского находилась в трудном материальном положении, необходимость писать обуславливалась простой надобностью в средствах к существованию. Кроме того, жена писателя серьезно больна. В том же 1864 году она умирает, а летом и старший брат Михаил уходит из жизни.

Тема «лишних людей», затронутая в повести, становится популярной среди других писателей уже к концу XIX века. В 70-х годах Достоевскому приходится не раз пояснять критикам суть своего произведения: попытка разоблачить в уродливой жизни человека, не принадлежащего ни к одной общественной категории, трагедию его существования. Сам персонаж постоянно ищет трагедии, презирая себя за это, но презрение его не обосновано, он сам блуждает, потому заслуживает сострадания, он блуждает в безверии. Требуется лишь отречься от желанного лозунга вседозволенности.

Эпоха, во времена которой трудился Достоевский над своими работами, не была к нему ласкова. Его не понимали из-за излишней критики новизны, в том числе и социалистических взглядов, его персонажи казались критикам и товарищам-писателям больными людьми, маргинальными элементами. Никто не воспринимал всерьез эти картины душевных мук и отчаяния людей, поставленных перед выбором, но не видящих его. XIX век казался всем временем перемен, в воздухе стояло предчувствие изменений, может Достоевский был и прав, показывая эти отчаянные ситуации как невольный и обреченный взгляд сквозь время, на скорую череду русских и мировых трагедий.

Культуру XIX века в России можно охарактеризовать преемственностью западных образцов литературы и философии. Вопрос о возможности перенять западный путь развития тогда стоял очень остро, что можно проиллюстрировать противостоянием западников и славянофилов. Россию захватил революционный дух, затронувший даже Достоевского. Литература в середине века была на переходной стадии от романтизма к реализму, развивался критический реализм. Особенно выделялись литераторами проблемы русского общества. И. А. Гончаров, Н. А. Некрасов пытаются разобраться в недостатках современного общества. После приходит расцвет классического русского романа, на сцену выходят Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев и наш главный герой – Ф. М. Достоевский. Писателей более всего волнуют идейные конфликты, которые ставит современность. Многие критики потом будут противопоставлять Достоевского и Толстого. На мой же взгляд эти два писателя не могут находиться в откровенно конфликтном состоянии, так как их творчество несет в себе совершенно разные традиции. Толстого боготворят литераторы и писатели, он имеет огромное количество литературных последователей и подражателей. Достоевский же и его творчество представляют совсем другое творческое русло. Его идеи более всего повлияли на русскую философию конца XIX – начала XX вв. Более того, существует мнение, что именно творчество Достоевского стало предтечей экзистенциализма XX века, а его идеи переняли в своих произведениях Ницше и Кафка.

Герой «Записок» в первой главе «Подполье» рассуждает о вопросе свободы воли, он опирается на классическую философскую школу (Кант, Штирнер, Шопенгауэр) и ругает все существующие концепции, в том числе позитивизм, материализм, утопический социализм и идеализм за то, что их последовательное проведение ведет к детерминированности,

отрицанию свободы человека. Потому он пытается разорвать все связи с миром, это его неопровержимая свобода.

Что касается стиливых и жанровых характеристик, то произведение написано в форме повести. В одном из писем своему брату Достоевский сравнивает резкий переход повествования от философских рассуждений к непрерывному действию с переходами в музыкальных композициях. До «Записок из подполья» Достоевский в основном писал короткие повести (кроме романа «Записки из Мертвого дома», которые стали иллюстрацией осторожной жизни писателя), период классического романа пришел лишь потом, начиная с 1866 года, когда был опубликован роман «Игрок». Новаторство анализируемой повести заключается не только в необычном стиле написания, но и в проблематике «лишнего человека». Эта тема уже была знакома литературе по образам Обломова, Чацкого, Онегина, Печорина, но все же Достоевский вывел дискуссию на новый уровень, его герой не дворянин и не страдает праздной тоской, его переживания совершенно иного рода. Он мелкий чиновник, его жизнь не пресыщена, в таком положении полагается работать с утра до ночи и не думать о «невыносимой легкости бытия». Тем не менее героя терзают душевные муки. Писатель изображает усредненного члена общества, который совершенно потерялся, вот настоящий человек, который каждый день проходит мимо вас по улице.

Действия происходят в Петербурге (как и в большинстве произведений автора) в середине XIX века, автор описывает современное ему время. Это не простая случайность: одна из целей произведения – это указать на то, что лежит перед самым носом читателя, показать мечтающей интеллигенции, что реальность ближе, чем кажется и выглядит она совсем не так, как им могло бы показаться среди блистательных приемов и бесед за чаем.

Тема композиции уже затрагивалась мной выше, но стоит еще раз обратить на нее внимание, потому как здесь представлен довольно оригинальный способ компоновки идеи и действий. Первая глава состоит исключительно из философских размышлений героя, не происходит никакого действия, мы лишь узнаем немного о жизненной ситуации автора, эта часть занимает примерно одну треть всей повести. Далее следует иллюстрация к сделанным рассуждениям – это отрывки из жизни героя, самые запомнившиеся моменты. Они представляют собой несколько очень деятельных сцен, но большая часть деятельности происходит все же в голове у мучающего себя героя. Он описывает свою молодость, мнимую стычку с офицером, неудачный обед с бывшими одноклассниками и наконец кульминацию

всей деятельной части – общение героя с обитательницей публичного дома – Лизой. Обрывается повесть в довольно напряженный и конфликтный момент ссоры «парадоксалиста» и Лизы, говорится только о том, что герой планирует продолжать свои записки.

Художественная выразительность и приближение к герою происходит с помощью повествования от первого лица и характерного стиля речи. Достоевский часто использует междометия и экспрессивные выражения, чтобы дать нам более полную картину характера и душевного настроения героя. Образ его – это, как уже было сказано, новый образ «лишнего человека». Кроме самого главного героя в повести наиболее ярко описана еще одна личность – Лиза. Это несчастная девушка, которую жизнь еще в молодом возрасте принудила отправиться жить в публичный дом. Главный герой в постоянных попытках унижить самого себя заставляет себя пойти и на то, чтобы насмеяться над бедной девушкой, но она этого не понимает, ее сердце доверчиво. Это приносит нашему герою большое неудобство, хотя и остается самым лучшим воспоминанием его жизни. Лиза в сердце своем чиста, она не осознает ужаса своего положения, потому что воспринимает окружающую действительность с необычайной простотой и наивностью. Это и обескураживает обитателя «подполья».

На мой взгляд, смысл произведения заключается в определении границ свободы воли человека, испытании его души самой идеей о своей свободе. Неизвестно, так ли мы к ней действительно близки, и стоит ли положить свою жизнь на выяснение этого вопроса, ведь жизнь все равно затеряется в миллионах других. Нельзя считать, что границы свободы должны быть непременно найдены, альтернативой всегда может быть вера, она призвана освободить нас от мучений, которые испытывает главный герой, чтобы можно было просто делать выбор, потому делать его все равно придется, а иначе – «подполье».

Достоевский не стремится ассоциировать самого себя и героя, наоборот, через контраст идей он подчеркивает собственные воззрения: показывая мерзость подпольной жизни, он призывает нас к христианскому пути в жизни. Вся эта ужасная исповедь представленного на суд читателям героя – сплошное переплетение мерзости жизни, одни лишь попытки его испытать свою свободу, умножить муки свои бесконечно. Это наслаждение страданием.

В заключение еще раз следует затронуть вопрос критики «Записок из подполья», то, как современное и последующие поколения приняли эту повесть. Нет сомнения, что это произведение произвело огромный эффект не только на русскую, но и на мировую литературу.

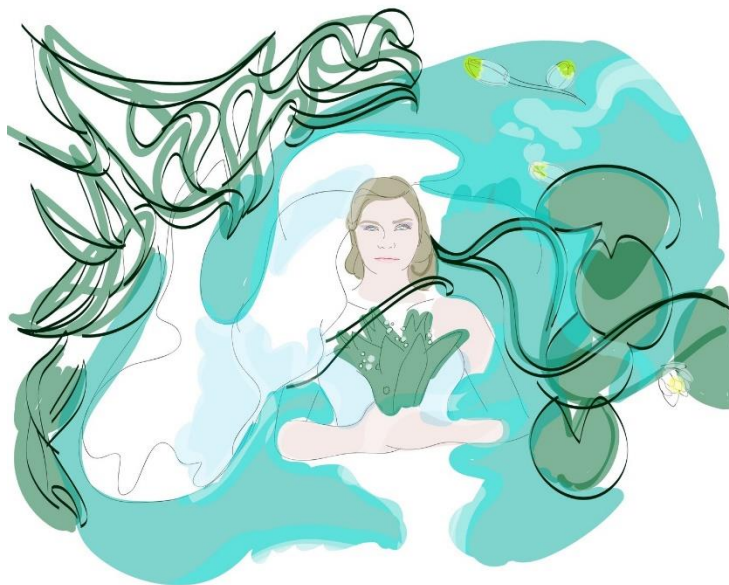
Интерес к литературным произведениям Ф.М. Достоевского до сих пор силен. Что же касается непосредственной реакции на публикацию повести, то она прошла почти никем незамеченной, единственным, кто сразу отметил литературную ценность произведения – это критик А. Григорьев. Были и те, кому повесть показалась не только не представляющей какого-либо интереса, но и вовсе дурной, так, Салтыков-Щедрин в памфлете «Стрижи» жестоко высмеивает Достоевского и других писателей, чьи работы были опубликованы в журнале «Эпоха». Позже, в 1867 году, Н. Страхов дает высокую оценку стилю Достоевского, но отмечает лишь умение писателя описывать душевные муки человека, давать его психологическую характеристику. Только через восемь лет появились критические оценки, которые затрагивают непосредственно смысл произведения, который заложил в него автор, первым таким критиком оказался В. Розанов, он впервые заговорил о христианско-религиозном подтексте «Записок». Обратил внимание на эту повесть и Л. Шестов, довольно влиятельное лицо в обществе русской интеллигенции того времени, но он приписывает качества героя самому Достоевскому, якобы совершающему собственное духовное перерождение. Кроме того, Шестов связывает творчество Достоевского и Ницше, этот мотив впоследствии перенимают многие философы и литературоведы, анализирующие творчество писателя. Так же оценивал «Записки» и Горький. Мережковский придерживается ницшеанских традиций, но в свою очередь делает различие через христианство. Далее следует длинная вереница похвал, начиная с Бердяева и сделав паузу только в советское время, когда социальные ценности резко меняют свои ориентиры. Последняя четверть XX века вновь возвращается к прежнему курсу. В настоящее время анализ «Записок из подполья» не только не останавливается, не удовлетворяется уже деланным, но и продолжает развиваться в поисках все новых и новых идеологических и религиозных загадок великого писателя.

Можно ли рассматривать «Меланхолию» Ларса фон Триера в качестве интерпретации динамически возвышенного (в теории И. Канта)?

Илья Павлов

В «Меланхолии» Ларса фон Триера можно обнаружить две интерпретации динамически возвышенного: первая связана с переживаниями героев, вторая – с восприятием фильма зрителем.

Такая привязка к субъекту неслучайна, ведь именно через аналитику трансцендентальных способностей Кант вводит динамически возвышенное: вначале он противопоставляет возвышенное



прекрасному, связанному с игрой способности воображения, целесообразной образованию понятий, а затем различает математически и динамически возвышенное. При последнем различении философ углубляет анализ субъективного переживания. Аналитика возвышенного не может строиться на эмпирии – в отличие от аналитики прекрасного. Если, согласно «Критике чистого разума», созерцание формы, будучи метафизически идеальным (т.е. зависящим лишь от априорных форм чувственности, а не вещей самих по себе), в то же время эмпирически реально¹, то прекрасное, связанное с формой, обладает эмпирической реальностью. Этого нельзя сказать о возвышенном, которое «не может содержаться ни в какой чувственной форме» и заключается в чувстве невыразимости идей разума².

¹ Кант И. Критика чистого разума. 2-е издание (В), 1787 // Сочинения на русском и немецком языках. В 4 т. Т. 2, ч. 1. М.: Наука, 2006. – с. 101.

² Кант И. Критика способности суждения // Сочинения на русском и немецком языках. В 4 т. Т. 4. М.: Наука, 2001. – с. 257.

Таким образом, разделение динамически и математически возвышенного может быть проведено лишь через аналитику того, какую именно идею разума актуализирует созерцание. В случае с динамически возвышенным Кант определяет эту идею следующим образом. С одной стороны, чувство динамически возвышенного предполагает созерцание природы как могущества, внушающего страх. Однако сама же идея динамически возвышенного выражается в созерцании такого могущества как не имеющего над нами власти³, как обнаружение внутри себя «способности сопротивления, которая дает нам мужество померяться силами с кажущимся всевластием природы»⁴. Если человек испытывает страх, он не может выносить суждение о возвышенном⁵

В переживании динамически возвышенного возвышается не природа – природа лишь «возвышает способность воображения до изображения тех случаев, в которых душа может ощущать возвышенность своего назначения даже по сравнению с природой»⁶. По Канту, душа способна к такому ощущению благодаря, во-первых, культуре и, во-вторых, моральному чувству, к культуре не сводимому⁷. В другом месте философ отмечает, что переживание динамически возвышенного связано со способностью желания⁸.

Само чувство динамически возвышенного есть не удовольствие, но почитание и уважение⁹ – «уважение к нашему собственному назначению», «уважение к идее человечества в нашем субъекте»¹⁰. Именно с таким уважением человек относится к морально доброму, когда обнаруживает в себе «могущество души возноситься благодаря моральным основоположениям над некоторыми препятствиями со стороны чувственности»¹¹. Индивид является человеком именно благодаря практической способности употреблять свой разум для перехода из царства природы в царство свободы путем следования объективному моральному закону. Следует помнить, что тезис об уважении как свободном, не аффицированном

³ Там же. – с. 293.

⁴ Там же. – с. 295.

⁵ Там же. – с. 293.

⁶ Там же. – с. 297.

⁷ Там же. – с. 305.

⁸ Там же. – с. 261.

⁹ Там же. – с. 255.

¹⁰ Там же. – с.285. Эти слова Кант говорит о математически возвышенном, но, на мой взгляд, они могут быть отнесены и к динамически возвышенному.

¹¹ Там же. – с. 321.

чувственностью отношении к моральному закону¹² – одно из основных положений практической философии Канта.

Обратимся к «Меланхолии». В ней не слишком много сцен, в которых кто-либо из героев созерцает динамически возвышенное и смотрит на ужасные явления природы с ощущением собственной безопасности. В первой части фильма нет сцен, демонстрирующих героям могущество природы. Пожалуй, можно предположить, что бред Жюстин, в котором она видит путы, мешающие ей двигаться, демонстрирует ей всемогущество природы, однако сама Жюстин, находясь в состоянии аффекта и страха, не может вынести суждение о динамически возвышенном.

Во второй части фильма могущество природы демонстрирует приближение Меланхолии. Для фон Триера было принципиально важным предельно передать атмосферу страха перед чем-то неожиданным, нецелесообразным по форме, чтобы не свести катастрофу к прекрасному или математически возвышенному. Для этого он крайне редко показывает саму планету (а если и показывает – то через кольцо проволоки на грубом самодельном приборе, чтобы зрители вместе с героями воспринимали не диск планеты, а задействовали способность воображения и предчувствовали удаление или приближение Меланхолии). Страх Джона и Клэр перед приближением Меланхолии также связан скорее не с прекрасным небосводом, а с прогнозами в интернете, покупкой таблеток, отключением света, приготовлением запасов, беснованием лошадей, исчезновением слуги – все это вовсе не настраивает на восприятие прекрасного.

Так, всемогущество природы герои видят в динамичном приближении Меланхолии и странных событиях, жуткой атмосфере. Но Джон и Клэр созерцают эти события со страхом: если Джон стремится скрыть свой страх, то Клэр с начала второй части открыто проявляет тревогу. Лишь два героя – Жюстин и Лео – остаются спокойны. Лишь они созерцают динамически возвышенное. Однако они видят его несколько иначе, чем Кант. Поэтому «Меланхолию» можно рассматривать не просто как иллюстрацию, а именно как интерпретацию динамически возвышенного.

В чем особенность такой интерпретации? Для Канта динамически возвышенное связано с идеей превосходства человеческой *свободы, свободного следования моральному*

¹² Кант И. Основоположение к метафизике нравов // Сочинения на русском и немецком языках. В 4 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. – с. 81-83.

долгу, над всемогуществом природы. Способность воображения не может соотнести наблюдаемое явление с идеей разума, и законы природы мыслятся как целесообразные для осознания трансцендентности по отношению к ним законов свободы. Появляется ли идея о царстве свободы у Жюстин и Лео? Нет. С точки зрения европейской протестантской культуры, Жюстин и Лео несвободны. Жюстин больна, ее несвобода (тем более – неспособность сознательно следовать долгу перед любимым человеком, работодателем, родственниками, обществом) отчетливо артикулируется в первой части фильма. Лео – ребенок, который даже не может осуществить свои детские желания и засыпает ранним вечером – после обещания родителям вместе с ними посмотреть на пролет Меланхолии.

Когда мы видим всемогущество природы глазами героев «Меланхолии», метафизическое основание динамически возвышенного представляется прямо противоположным метафизике Канта. Джон, успешный и богатый человек, организовавший на свои деньги шикарную свадьбу и способный из одного лишь чувства долга заботиться о больной сестре своей жены, ломается от одного взгляда в телескоп, когда Меланхолия возвращается, и убивает себя. Его труп среди сена в конюшне – знамя победы природы над европейской свободой, понятиями долга, объективностью морального закона.

Наиболее спокойно перед лицом катастрофы себя чувствует Жюстин. Свое спокойствие она передает маленькому Лео, построив волшебную пещеру из найденных в лесу веток. Так, динамически возвышенное, которое противопоставляется страху перед природой и обнаруживается, согласно философии Канта, в человечности как свободном моральном чувстве, для Жюстин выражается в иррациональном самоотождествлении с безумной природой. Это единение позволяет ей знать, что «мир зол», что «жизнь только на Земле». Это единение показывают жуки и черви, ползающие по сапогам Жюстин, когда она ищет палки для пещеры. Это единение показано, пожалуй, в наиболее страшной сцене «Меланхолии», отсылающей к инфернальному иррационализму «Антихриста», – когда Жюстин ночью выходит из дома, обнажается, ложится на траву у воды и смотрит на Меланхолию. Снова вода – ведь и раньше Жюстин искала успокоение в ее безжизненности, когда уходила со свадьбы, чтобы принять ванну.

Клэр находит неестественно яркое тело, отражающее синий свет приближающейся планеты, – похоже, Жюстин впервые чувствует себя в своей стихии, которой ей так не хватало на свадьбе... Она преодолевает страх благодаря единению с мертвой природой, благодаря

тому, что «злой жизни» пришел конец. Единение со смертью, отрицание «праздника жизни», свадьбы, отношений – и даже попытки скрасить последние минуты жизни за песней и бокалом вина, – вот то сверхэмпирическое, вот то трансцендентное, к возвышенному успокоению в котором Жюстин приходит через созерцание могущества природы, способной уничтожить жизнь.

В образе Жюстин показано крушение не только европейской культуры. Важно помнить, что для Канта динамически возвышенное в эстетике и морали неразрывно связано с христианской религией. Христианин с одной стороны боится Бога, но в то же время чувствует себя в безопасности при исполнении Его заповедей. При полном доверии к Богу, совпадении доброй воли верующего с волей Божьей – объективным моральным законом – христианин перестает рассматривать внушающие страх представления о гневе Божиим и могущественные действия природы как возможные причины своего бедствия¹³. Доверие к Богу, не аффицированное, свободное уважение вырывает человека из царства природы и возвышает до чистой идеи о царстве свободы.

Но есть ли Бог? А если Он есть, то точно ли Он благ? Возможно, Он – злой демиург, создавший человека для страданий, и единственное спасение от злой жизни – смерть всего живущего? Хочется ответить – нет; ведь если страдающая от клинической депрессии Жюстин не может радоваться жизни, то это не означает, что другие люди (например, сам Кант) не переживают в чувстве динамически возвышенного объективность благодати и правды Божией, объективность царства свободы и морального закона! Но откуда нам знать, что этот Бог – не пещера, построенная Жюстин для Лео, не одна из манифестаций иррациональной, инфернальной природы, водной стихии, обезумевших лошадей, червей в земле, синего света, наготы, вожделения, испражнения в свадебном платье, черной желчи, – не одна из манифестаций злой жизни, опутывающей ноги, мешающей движению? Действительно ли чувство собственной безопасности и возвышенной человечности – не одна из ловушек могущества природы?

Замкнутая система иррациональных манифестаций, подчиняющих законы свободы законам природы, смерть Бога под музыку Вагнера, – вот полная картина всемогущества природы, представленная зрителю «Меланхолии». Если героев пугает столкновение с планетой Меланхолией, то зрители сталкиваются с болезнью (или правдой?) меланхолии,

¹³ Кант И. Критика способности суждения. – с. 301.

депрессии, черной желчи. Смертельная планета – лишь одна из ее лживых масок. Другая маска – невозможность пересечь мост через реку, невозможность сбежать. Но главная маска смерти – сама Жюстин. В объятиях смерти и Клэр, бьющаяся в судорогах в последние секунды фильма. Смерть забирает и Лео, доверившегося Жюстин.

Если Кант считает, что могущество природы могут выражать лишь горы или волны, то искусство и философия, начиная с XIX века, приближается к страшной правде: нигде не встретить такого разгула хтонических сил, разъедающих свободу, как в душе человека. Всесильная природа убивает человека и Бога. Последняя сцена фильма, соединяющая ужас и слезы Клэр, невинную, спокойную доверчивость Лео и проникновение смерти в самую сущность Жюстин на фоне космической катастрофы, напоминает о смерти Христа в ее мистическом измерении – поражении Невинного жалом греха, смерти, ада и лжи.

Как мысль о смерти Христа, так и кадры «Меланхолии», по закону переживания динамически возвышенного, напоминают душе о превосхождении этой смерти – о воскресении. Эта мысль не есть чисто формальное созерцание несоответствия законов природы идеям чистого разума, это – живой ответ души мистическому отчаянию. Но ни трансцендентальный аппарат, ни какой-либо человеческий, слишком человеческий экзистенциал не может гарантировать воскресения перед лицом смерти, растворяющей свободу в противоестественном рабстве, – и наиболее отчетливо и болезненно это понимает тот, кто или сам страдает от депрессии, или, как Клэр, заботится о близком человеке, пораженном черной желчью. И если для Канта бытие Бога было не доказуемым логически, то сегодня оно не доказуемо и экзистенциально: его постижение в динамически возвышенном переживании отчаяния может быть самообманом. Автономия воли и тем более автономия смысла, отстаиваемая Новым временем, оборачивается для современной психики ложью, и, если Бог Сам не открывается человеку, человек не находит в жизни ничего, кроме смертельного яда меланхолии.

"Крейслериана" Р. Шумана и Э.Т.А. Гофмана

Олег Сергеев

Роберт Шуман черпал вдохновение из литературных произведений. «Крейслериана» Эрнста Теодора Амадея Гофмана дала импульс, породивший в уме и в сердце Шумана особенно чуткий отклик. Кризис Иоганна Крейсlera, главного персонажа и рассказчика «Крейслерианы», угадывается в личных переживаниях и тревогах Шумана, оставивших след на звучании одноименного произведения.

Для Шумана период работы над «Крейслерианой» совпал со временем психологической хрупкости: в 1844-1845 годы, согласно свидетельствам современников, в жизни композитора бурлили переживания. Метания, столь ярко звучащие в музыкальном произведении, проистекали из неумных поисков творца: надрывная тоска сменялась радостью, блаженство уступало разочарованию и гневу. Тихие тона чередовались с громкими, резкими, подобно калейдоскопу пейзажей, проносающимися перед окном мчащегося поезда, несущего в себе котел с полыхающим углем. Движение по кругу вело к постепенному нарастанию, придавая новые черты, добавляя выразительности, остроты звучания музыке.

Иоганн Крейслер слыл мечтателем, романтической натурой. Настроенность на возвышенное, едва достигаемое даже в мыслях неизменно сопутствовала ему, порой уводя в глубокие размышления об истоках музыки и искусства. «Крейслериана» в обоих случаях начинается с предыстории, посвящающей нас в мир Крейсlera: мир, в чьих границах идет бунт, гремящий против филистерства и дилетантизма, против голодного до все новых и новых впечатлений человечества. Среди повторяющихся образов прорываются резкие ноты, будто избобличающие настоящую природу Крейсlera, превосходящую то, что он способен высказать речью. Постепенное снижение темпа не лишает нас расставленных акцентов. Возникают промежутки, некоторые эпизоды выразительнее основных тем, под чье сопровождение они являются слушателю. В дальнейшем темп ускоряется, достигая многократно повторяющейся кульминации, накала страстей, полного откровения стихийного внутри художника Крейсlera: любовь к музыке захватывает.

С куда большим спокойствием он повествует о придворной жизни, о весьма неприятных ему вечерах, лишь изредка изменяя общей приглушенности. В тех грустных днях

"Крейслериана" Шумана и Гофмана

есть место и светлomu: у него обнаруживается ученик, способный юноша, явно одаренный и расположенный к восприятию музыки и ее пробуждению в нашем мире. Жизнерадостность, скорость, более звонкие ноты уводят нас в мягкое звучание. Однако в мире Иоганна радость всегда стоит рядом с тоской, находящей меланхолией из-за стремления не к обилию впечатлений, но к их полноте. Нехватка большего. С приходом пауз музыка исполняется все медленнее и медленнее, приобретая форму отрывков, фрагментов. Внезапно появляется несколько нарастающих эпизодов, прерывистая игра ведет слушателя от тишины к порывам, устремленным за пределы Я, положенного стихией чувств. Возбуждение еще неохотно сменяется успокаивающей мелодией, однако всячески стремится к ней, отводя время и для продолжительных интервалов.

Если в стихийности угадывается игры «о себе», где гипертрофированный внутренний мир громогласно заявляет о себе, то в дальнейшем это скорее игра «для себя». Вместо прежде вытягивающихся углов, острием болезненно вонзающихся в действительность, стремящихся вырваться наружу к потревожившему обществу, музыка заговаривает на языке более простом. В ней угадываются тревога, напряжение, противостояние. Впрочем, затишье исчезает в процессе становления бунта, набирающего силы.

Лишенная главной темы, «Крейслериана» многократно разворачивает ключевые из числа доступных ей образов. Каждый раз мы слышим иной бунт против мира: от тревоги к гневу, от буйства до пылкого желания взять и все изменить. Но и к тишине долгий путь: в ней есть пустота, открытая для скорби, спокойствия и умиротворения. В мелодии, накатывающей точно волна и разгоняющейся, чтобы напасть как ослепленный хищник, мы способны услышать нежные, мягкие ноты. В них различима другая сторона раскатов внутреннего голоса. Его принятие мира таким, какой он есть, его единство с миром, блаженство, пробивающееся через неистовое смятение.

В «Крейслериане» Шумана все чаще наступают приливы и отливы, споры переходят в колебания, колебания – в воодушевление. Чистое и грубое, противоположные начала соседствуют, цепляясь друг за друга, навязываясь друг другу и возводя невообразимую конструкцию, надломленную в мостике, протянутом к действительности. С ней они так сложно найти общий язык. Вновь «с наскоком» ускоряется музыка, приобретая низкое звучание с заметной тяжестью. Живое, рожденное внутренним миром, духовным, бьется с

"Крейслериана" Шумана и Гофмана

большим, мертвым, опустевшим в неутомимой погоне за новым. Путающиеся мысли путаются в паузах, пытающихся разграничить их, наедине с собой куда больше спокойствия, переходы куда аккуратнее и изящнее. Но разве уйдет сожаление, которого исполнены и Иоганн, и Роберт? Они еще противостоят миру, помня себя, понимая собственный характер и принципы. Бунт одного – это бунт наедине с собой, распадающимся в диком параксизме. История человека необязательно влачит за собой звезды и закаты, освещая путь гбнущей красотой. Иногда внутри немного или лишеного слуха живет вселенная, угасающая в тишине, распадающаяся в неподвижном движении.

Ранний Витгенштейн и Кант об эстетике: сравнительный анализ

Анна Винкельман

«Понятно, что этика не поддается высказыванию. Этика трансцендентальна. (Этика и эстетика суть одно)»¹.

Так звучит 6.421 афоризм Логико-философского Трактата Людвиг Витгенштейна. В разговорах об этике Витгенштейна, точнее, о ее принципиальной невозможности как науки, было сломано много копий. Тема *эстетики* поднималась реже. С одной стороны, это связано с тем, что Витгенштейна, учитывая область его научных интересов, с трудом можно было бы «заподозрить» в построении эстетической системы. С другой, даже если задаться вопросом, как Витгенштейн понимает эстетику и эстетическое, можно так и не найти удовлетворительный ответ. Афоризмов на эту тему у него почти нет.

Однако в настоящей работе я попробую в самом общем виде дать характеристику эстетики Витгенштейна. Исходный пункт рассуждения – тождество (*sind Eins*) этики и эстетики. Говорить об этом тождестве я буду с позиций трансцендентализма Канта и трансцендентального лингвизма² Витгенштейна. Такая интерпретация Трактата кажется мне наиболее удачной. Подробная аргументация этого не будет уместна в настоящей работе, скажу только, что идея состоит в том, что априорные формы созерцания (пространство и время) у Канта *структурируют мир для меня* точно так же, как в рамках онтологии раннего Витгенштейна *язык структурирует «мой мир»*. Более того, эстетика Канта связана с этикой не меньше, чем это имеет место у Витгенштейна. Особенно хорошо это видно в докритической работе «Наблюдение за чувством прекрасного и возвышенного» (1764)³. Конечно, можно говорить и о существенных расхождениях позиций Канта и Витгенштейна, однако, сравнительный анализ их позиций представляется мне плодотворным. Он, как я считаю, может

¹ *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. Пер. с нем. / Составл., вступ. статья, примеч. М. С. Козловой. – М.: Гнозис, 1994. – с. 70.

² *Leinfellner W.* Is Wittgenstein a Trancendental Philosopher? (Wittgenstein and Kant) // Т. 38, Fasc. 1, Actas do Colóquio Luso-Austríaco Sobre Ludwig Wittgenstein (Jan. - Mar., 1982)

³ *Кант И.* Наблюдение над чувством прекрасного и возвышенного / Кант И. Сочинения. Т. 2. – М.: Мысль, 1966. – с. 160

некоторым образом пролить свет как на кантовскую «Критику способности суждения», одну из самых туманных работ немецкого философа, так и на таинственный Трактат Людвиг Витгенштейна.

Эстетика Иммануила Канта: краткая реконструкция основных положений «Критики способности суждения»

Из всех «клишейных» фраз о великих людях я позволю себе только одну: «*Значение Канта трудно переоценить*». В «Письмах о догматизме и критицизме» Шеллинг сказал, пока стоит философия, будет стоять и Критика чистого разума⁴. Справедливости ради, стоит отметить, что редкий читатель, осилив первую критику, двигается дальше. Потому, когда говорят об «эстетике» Канта, чаще вспоминают первый раздел «Критики чистого разума», где эстетика понимается как учение о чувствовании (*Sinnlichkeit*). Эстетика как учение о прекрасном изложено Кантом в его третьей критике – «Критике способности суждения». В настоящей главе будет произведена краткая реконструкция основных положений этой работы.

Первое, что делает Кант – указывает на разделение философии на *практическую и теоретическую*. В компетенции первой – вопросы свободы, второй – природы. Речь, конечно же, идет о разделении философии на натурфилософию и моральную философию. Однако

«между областью понятия природы как чувственно воспринимаемым (*dem Sinnlichen*) и областью понятия свободы как сверхчувственным (*Dem Ubersinnlichen*) лежит необозримая пропасть»⁵.

Переход от одной философии к другой совершенно невозможен без специального *посредника*. Они подобны двум различным мирам. При этом натурфилософия не оказывает влияния на моральную философию, но должно быть возможно, чтобы моральная философия могла влиять на натурфилософию. Сам Кант пишет:

«второй [мир моральной философии – А.В.] *должен* иметь влияние на первый, а именно, понятие свободы должно осуществлять в чувственно воспринимаемом мире ту цель, которую ставят его законы»⁶.

На самом деле, это очень простое, всем нам известное из обыденного опыта, соображение. *Природе* нет дела до того, *способствует* она исполнению морального закона или нет.

⁴ Шеллинг В.Ф. Философские письма о догматизме и критицизме / Шеллинг В.Ф. Сочинения. Т.1. – М.: Мысль, 1987. – с. 56.

⁵ Кант И. Критика способности суждения / Кант. И. Сочинения. Т. 5. – М.: Мысль, 1966. – с. 173.

⁶ Там же.

Например, если я, как моральный субъект, ныряю в беспокойное море, чтобы спасти утопающего, бушующий шторм не утихнет, а дождь не перестанет лить. Однако *максима моей воли* (спасти утопающего) некоторым образом вмешивается в существующее налично положение дел. Так область *сущего* сталкивается с областью *должного*.

«Критика способности суждения», по Канту, – это то, что связывает две части философии в одно целое. О природе судит рассудок, о свободе разум. Однако вспомним «Аналитику» первой критики: между разумом и рассудком есть посредник. Это *способность суждения*⁷. Сама по себе она – способность мыслить единичное как подчиненное общему, или же, можно сказать, что это способность подводить под правила. «Способность суждения своим априорным принципом рассмотрения природы...дает ее сверхчувственному субстраты *определимость через интеллектуальную способность*. Разум дает этому же субстрату *определение*; и таким образом способность суждения делает возможным переход от области понятия природы к области понятия свободы»⁸.

Далее нас интересует раздел «Аналитика эстетической способности суждения», книга Аналитика прекрасного. По Канту, суждения *вкуса* принципиально отличаются от *эстетических суждений*. В последних мы соотносим представление *с субъектом и его чувством удовольствия*. В этом смысле эстетическое суждение не есть суждение о знании, его определяющее основание субъективно. Иными словами, в эстетике не срабатывает известный нам от Аристотеля критерий истинности – совпадение представления и предмета. Эстетические суждения не имеют *понятия*, Кант ясно пишет, «...если об объектах судят по понятию, то теряется всякое представление о красоте». В рамках кантовской эстетики это значит, что мы *никак не можем доказать*, что Рафаэль лучше Малевича, что Чехов – гений, а Д. Рубина – беллетристка. Не работает тут и принцип – истина с необходимостью прекрасна. Сфера эстетики, по Канту, автономна.

Тут же мы встречаем первую важную дефиницию: вкус – способность судить о прекрасном⁹. Но что такое прекрасное? Как противопоставляет его *приятному и хорошему*. Поясню на простом примере. Все, что имеет отношение к приятному – гедонистично. Так, зонт

⁷ Она так же связывает между собой *познавательную способность* и *способность желания*, выступая при этом способностью к *удовольствию*.

⁸ Там же. – с. 197.

⁹ Там же. – с. 40.

хорош, ведь он укрывает меня от дождя. На этом уровне мы можем говорить об истинности или ложности. Да, зонт хорош, чтобы укрыться от дождя, но я никак не могу сказать, что с его помощью я доберусь до работы, подобно Мэри Поппинс. Хорошее, по Канту, связано с моральным интересом: тут мы можем говорить о добре и зле. Оно может нравиться как средство или же как цель сама по себе. Пример хорошего как средства – полезная пища. Или же здоровье – когда оно *есть* – мы имеем дело с приятным, но если оно направленно разумом на *цель*, то мы говорим, что здоровье это хорошо. Приятное и хорошее связаны со способностью желания. Это значит, что нам небезразлично *существование* предмета. Иначе обстоят дела с прекрасным: суждение о прекрасном, по Канту, *свободно от интереса*, т.е. существует предмет или нет – не важно¹⁰. Важно правильно понять, что имеется в виду под незаинтересованностью в *существовании*; прекрасный объект не удовлетворяет *склонность* субъекта. Так, нельзя сказать, что Моне прекрасен на стене в моей гостиной, поскольку он, во-первых, прикрывает пятно на обоях, во-вторых, поднимает мне настроение. Отсюда Кант делает важный для нас вывод – красота не есть свойство предмета¹¹. В таком случае суждение о прекрасном было бы теоретическим.

Другой важный момент – всеобщность эстетических суждений. Они, как было сказано, имеют субъективное основание. Но за счет того, что эстетические суждения, по Канту, делятся на чистые и эмпирические, можно говорить о форме и содержании. Форма – как раз то, что может претендовать на статус *прекрасного самого по себе*. Но *голая форма* еще не есть это прекрасное – с ней не может играть способность воображения. Тут Кант повторяет сюжет первой критики. Рисунку в эстетике соответствует пространство, музыке – время. Общее у них – форма. Но она не «зацепит» нас как феномен эстетического, если не добавить к ним *приятное*: краски для рисунка или звук для музыки.

Конечно, это далеко не все, что требуется сказать о «Критике способности суждения». Однако главное обозначено: *прекрасное* не есть свойство предмета, эстетика – связующее звено чувственного и сверхчувственного мира, мы часто путаем прекрасное и хорошее/приятное. Наконец, эстетика стоит на тех же основаниях, что и гносеология Канта: априорные структуры формируют мир, данный нам в опыте.

¹⁰ Там же. – с. 212.

¹¹ Там же. – с. 213.

Эстетическое в Трактате

Эстетике в Трактате посвящен один единственный афоризм, согласно которому этика = эстетика [6.421]. Я позволю себе не заниматься реконструкцией онтологии Трактата, только в совсем общем виде напомним, что мир, по Витгенштейну, «распадается» на факты, факты на ситуации, ситуации на объекты. Простой объект – минимальная онтологическая единица, он образует субстанцию мира. Подобно тому, как предложение имеет смысл, объект имеет имя. Мир составляется из объектов, как дом составляется из кирпичиков¹². Объекты подчиняются законам логического пространства, которому они принадлежат. Уже здесь прослеживается кантовский мотив: объект принадлежит миру, однако, как часть мира он не обязательно должен обладать именем. *Называя* объект, мы как бы встраиваем его в наш познавательный аппарат (теперь он обязательно подпадает под какое-нибудь понятие). Короче говоря, подобно тому, как формы созерцания человека *сообразны* миру в «Критике чистого разума», так и язык изоморфен миру в Трактате.

Язык, по Витгенштейну, может описывать только факты. Мир (состоящий из этих фактов) – этически нейтрален, в нем самой ценности (этической и эстетической) нет. Для *мира* убийство будет равноценно падению камня, а рисунки на школьной парте – полотнам Босха. Однако дело в том, что мир, согласно Трактату, дан мне только как *мой мир*, тот, который понимаю я.

«Границы моего языка означают границы моего мира»¹³. Я – и есть *мой мир*, благодаря этому философия вообще говорит о Я. В этой же части Трактата сказано, что априорного порядка вещей в опыте нет¹⁴, все, что мы в нем находим, могло бы быть другим или не быть. Этот порядок вещей не зависит от моей воли. Мы помним, что у Канта есть не тождественная, но интуитивно схожая мысль: природа не подстраивается под того, кто исполняет долг.

По Витгенштейну, смысл мира должен лежать *вне мира*. В мире все есть так, как есть. Внутри него нет ценности, а если бы была, то не имела бы *ценности*¹⁵. Действительно, факты случайны. Дождь может идти, а может и не идти, Рафаэль мог создать Давида, а мог и не

¹² Крайне грубая аналогия, однако, уместная, т.к. носит методологический характер.

¹³ *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. – с. 56.

¹⁴ Априорна логика.

¹⁵ Там же. – с. 70.

создать, мы могли столкнуть толстяка с рельс, а могли и не столкнуть¹⁶. Никакой *необходимости* тут нет, если нечто *необходимо*, то оно не может находиться *в мире*. Поэтому предложения этики (и эстетики) невозможны. Этика пытается говорить об абсолютном, т.е. о том, противоположенное чему нельзя помыслить, проще говоря, *иначе и быть не может*. Это сфера долженствования. Но ведь мы всегда можем спросить себя, и Витгенштейн об этом пишет, что случится, если *я не соблюдаю закон*? Так вот, если бы этика и эстетика были в мире, то, выстрелив в человека, мы получили бы пулю обратно бумерангом. А высказать свое личное отношение к произведению искусства было бы невозможно.

Более подробно эти вопросы прописаны в «Лекции об этике». Главная идея состоит в том, что абсолютная ценность не существует. Можно сказать, что зонт хорош, т.к. он укрывает меня от дождя, дорога хороша, ведь по ней я доберусь до нужного места быстро и безопасно. Но ни в первом, ни во втором случае нет *никакой* необходимости брать с собой *этот* зонт и идти по *этой* дороге. В терминах Канта мы тут находимся на уровне *приятного или хорошего*, но не прекрасного. Произведения искусства, по Витгенштейну, находятся в принципиально другой области, о них мы говорим *с точки зрения вечности*¹⁷. В этом так же видна близость с «Критикой способности суждения». В обоих случаях мы судим об объекте прекрасного безотносительно к существованию объекта прекрасного. Созерцания прекрасного у Витгенштейна и Канта связано со счастьем, удовольствием. Правда, не будем забывать о существенном различии. У Витгенштейна мы ничего не можем сказать об эстетике, это *переживание*, в то время как Кант выделяет «для эстетики» особый тип суждений – суждения вкуса.

О связи доброго и прекрасного у Канта и Витгенштейна

Последний момент, на который я хочу обратить внимание, интуитивно усматривается нами даже в самом обыденном опыте. Здесь речь пойдет о том, как связано между собой *доброе и красивое*. По этому вопросу было высказано множество соображений, однако, мне более всего запомнились идеи Шопенгауэра. В его сочинениях есть небольшой фрагмент,

¹⁶ Эдмонс Д. Убили бы вы толстяка? М.: Издательство Института Гайдара, 2016.

¹⁷ Malcolm Budd. Wittgenstein on Aesthetics. The Oxford Handbook of Wittgenstein. Oxford University Press, 2011.

посвященный физиогномике. Согласно Шопенгауэру, лицо человека – зеркало его души. Все, что есть внутреннего (особенно это касается черт характера), ясно видно на лице.

Совершенно блестяще об этом пишет Кант: «обращают внимание на то, что есть *морального* в облике, или на то, что в нем не связано с моралью...». Так, пропорции лица, изящество фигуры, все это относится к приятному или прекрасному, «это такая красота, которая нравится и в букете цветов». В лице, чтобы назвать его *прекрасным*, должно быть «моральное выражение возвышенного». Или, как пишет Кант: «Так, чей моральный облик (*Zeihnung*), поскольку он проявляется в выражении или чертах лица, обнаруживает свойства прекрасного»¹⁸. В этом и есть слияние эстетического и этического. Именно в этом смысле, как я полагаю, Витгенштейн говорит, что этика и эстетика – одно. Мы усматриваем красоту в чужих лицах или на портретах, но в самом лице можно усмотреть только правильное или неправильное с точки зрения эстетического канона соотношение черт. То, что в лице есть подлинно *прекрасное*, не имеет к миру никакого отношения. Оно (с этим, я думаю, согласился бы и Кант и Витгенштейн) находится в сфере сверхчувственного.

Заключение

Сравнительный анализ далеко не исчерпывается всем вышесказанным. Справедливости ради стоит сказать, что расхождения между Кантом и Витгенштейном были упомянуты, скорее, вскользь. Однако главное – невозможность говорить об абсолютной ценности у Витгенштейна, все же не помешало усмотреть поразительные сходства между философами. Этика и эстетика в обоих случаях – структуры, через которые мир вообще может быть нам понятен. У Канта эти структуры позволяют говорить о *необходимости* этических и эстетических законов, у Витгенштейна, открывают нам саму *возможность личного отношения* к миру. Выходит, что с позиций Витгенштейна мы могли бы принять эстетику Канта, но с позиции Канта (хоть он тоже отрицает существование прекрасного в мире) перейти в онтологию Трактата «без потерь»¹⁹ невозможно. Впрочем, если где-то на небесах Кант и Витгенштейн отправились бы на выставку Ван Гога, полагаю, что оба остались бы под впечатлением.

¹⁸ Кант. *И*. Наблюдение над чувством прекрасного и возвышенного. – с. 160.

¹⁹ По дороге придется оставить, как минимум, категорический императив.

Пьеса «Как важно быть серьезным» Оскара Уайльда

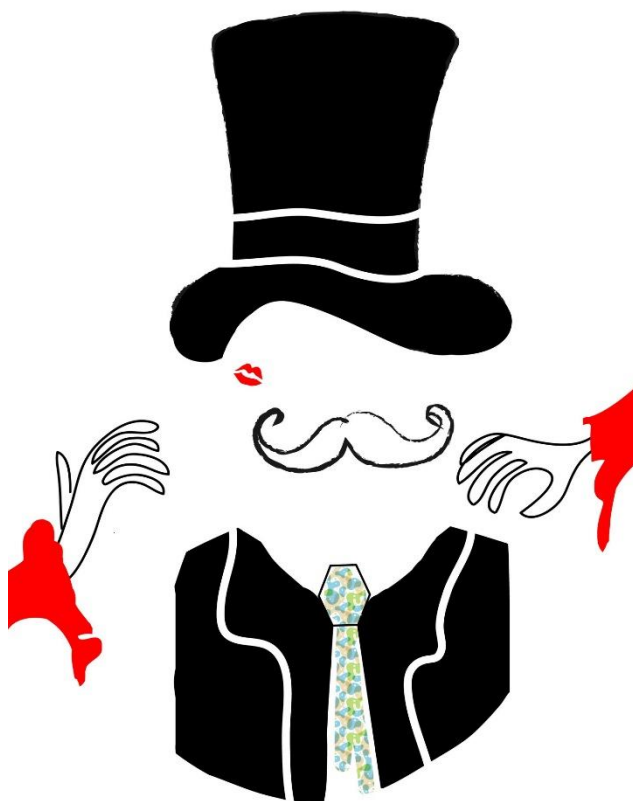
Анна Шаркова

Пьеса «Как важно быть серьезным» - одно из главных произведений английского писателя Оскара Уайльда. Она была написана специально по заказу сэра Джорджа Александра для Лондонского театра Святого Джеймса в 1894 году.

Первоначально пьеса состояла из четырех актов, каждый из которых был написан в отдельной тетради (этот вариант пьесы был представлен семье Уайльда). Но на сегодняшний день сохранились всего лишь две тетради: одна из них хранится в Британском музее, другая находится в Америке. После проверки рукописей Уайльд передал свою работу на создание машинописной версии и далее продолжал свой труд. От этой версии пьесы сохранилось три акта. Третий вариант пьесы, состоящий из четырех актов, увидел уже Джордж Александр. Он убедил Уайльда сократить имеющийся материал и, в итоге, последняя трехактная версия «Как важно быть серьезным» была представлена публике 14 февраля 1895 г. В 1899 году пьеса была издана в печатном варианте.

Следует отметить, что при написании пьесы Оскар Уайльд использовал реальные места и имена, например, первая версия была показана близкому кругу Уайльда в городе Уординг (Worthing) - в пьесе фамилия главного героя Джона звучит также.

Реакция публики на пьесу была неоднозначной: за счет того, что это была комедия, многие зрители не увидели в ней какой-либо глубины, некоторые критики приравнивали ее к комической опере, нежели к драме. Однако затронутые проблемы в пьесе носили совсем не «легкий» характер.



Никого не удивит тот факт, что для создания своих пьес Оскар Уайльд читал много французских комедий и мелодрам, использовал давно известные схемы сюжетов и пр. Однако, Уайльд, исходя из модели французской «хорошо сделанной пьесы» и образцов реалистичной драмы, создал нечто новое и уникальное, а именно интеллектуальную драму. Дело в том, что на протяжении последнего века до Уайльда английская драматургия переживала кризис. Последний ее рассвет был после выхода «Школы злословия» Р.Б. Шеридана в 1777 году. Творчество Уайльда вернуло должное внимание к драматургии, взяв самое лучшее из уже имеющихся ветвей этого направления и показав всю серьезность современных проблем.

Такие критики, как, А.Б. Уолки и П. Раби отзывались о пьесе «Как важно быть серьезным» как о зените творчества Оскара Уайльда. Если в ранних пьесах можно найти некоторые стилистические шероховатости, то «Как важно быть серьезным» предстает перед читателем как нечто целостное, совершенное.

К сожалению, после выхода пьесы, Оскар Уайльд был арестован. Причиной ареста послужила его связь с Альфредом Дугласом. Тюремная жизнь изменила вектор направления его творчества. Там он пишет свое «Послание: в тюрьме и оковах», где он обращается к Дугласу. Позже, во Франции он пишет «Балладу Редингской тюрьмы» (1898г.) - последнее произведение драматурга.

Пьеса «Как важно быть серьезным» имеет подзаголовок - «Легкомысленная комедия для серьезных людей». Мне кажется, такой подзаголовок не случаен. Творчество Оскара Уайльда приходится на вторую половину XIX века - века развития буржуазного общества, где серьезность играла немаловажную роль. Капиталистическая эксплуатация была лицемерно «защищена» словами о свободе и о морали. Постепенно появлялись философские течения, которые могли оправдать существенные недостатки буржуазного строя. В то же время осуществляется эстетическая критика капитализма под эгидой Джона Рескина. Будучи студентом, Уайльд был глубоко впечатлен его идеями, именно этот человек повлиял на творческую линию Уайльда. Главным тезисом Рескина выступало положение о том, что рост капитализма способствует уничтожению искусства. Падение искусства означает падение нравственности.

В конце девятнадцатого столетия происходит расцвет социалистического рабочего движения. Пытаясь совмещать эстетические убеждения и социалистические идеи, Уайльд выявляет, что идеалом для него является государство, производящее полезное и отдельные

люди, производящее прекрасное. В своих пьесах Уайльд затрагивает проблемы буржуазного общества, а в частности осмеивает его ханжество.

Далее перейдем к краткому обзору самой пьесы. В центре внимания два главных героя: Джон Уординг и Алджернон Монкриф. Джон, живущий в деревне, влюбляется в городскую красавицу Гвендолен, и для того, чтобы почаще с ней встречаться, Джон выдумывает себе младшего брата Эрнеста, которого постоянно приходится спасать в городе. У его друга Алджи также есть вымышленный герой, некто Бенбери - вечно болеющий приятель Алджернона. Когда Джон делает предложение Гвендолен, та отвечает, что всегда мечтала выйти замуж за Эрнеста. Джон, не решаясь признаться, думает покончить с мифическим Эрнестом. В это время Алджернон отправляется в деревню Джона и представляется как Эрнест, младший брат Джона. Там он влюбляется в воспитанницу Джона Сесиль и тут же делает ей предложение. Сесиль, также, как и Гвендолен, бесконечно рада тому факту, что ее будущего мужа зовут Эрнест. Вроде бы все хорошо, но однажды Сесиль и Гвендолен встречаются и выясняют, что выходят замуж за одного и того же человека - Эрнеста Уординга.

Большинство исследователей предпочитают рассматривать данную пьесу как жанровую разновидность фарса, в которой выявляются некоторые индивидуальные авторские особенности. Главная из этих особенностей заключается в том, что все персонажи уайльдовских произведений существует вне правил, вне морали, вне каких-либо принципов.

Произведения Оскара Уайльда отличаются от других своими диалогами и языком, и «Как важно быть серьезным» - не исключение. Пьеса богата на стилистические выразительные средства, но особенно на каламбуры, неологизмы и метафоры. В самом названии пьесы можно заметить главный и определяющий каламбур произведения. На языке оригинала название пьесы звучит следующим образом: «The Importance of Being Earnest». В английском языке имя Эрнест и прилагательное «серьезный» произносятся одинаково, что и приводит к парадоксу. К сожалению, при переводе на русский язык весь каламбур теряется и поэтому русский читатель, незнакомый с оригинальной версией, скорее всего не поймет всего замысла автора.

В пьесе можно найти огромное количество эпиграмм и парадоксов. Используя эти приемы, Уайльд описывает Леди Брэнкнелл (тетя Алджернона) как яркую представительницу английского высшего общества конца XIX века. Благодаря эпитетам и метафорам Уайльду удается придать тексту новые смысловые оттенки, остроту и яркость. Также в пьесе используются такие выразительные средства, как сравнение, гипербола, литота, ирония и др.

Творчество Оскара Уайльда можно отнести к Новой драме, где особое внимание уделяется актуальным проблемам общества. Однако Уайльд пошел еще дальше - в своих произведениях он определил вневременные вопросы, волнующие людей. Внешний конфликт комедии «Как важно быть серьезным» проявляется в таких проблемах, как отношение к браку и женская эмансипация. Например, можно заметить явное противопоставление между образами Гвендолен и Сесиль. Гвендолен - девушка «нового формата», она выступает за равенство прав, за образование и пр. Напротив, Сесиль кажется читателю наивной и глупой, т.е. по сравнению с Гвендолен, чьим интеллектом восхищается Джон, Сесиль кажется легкой, воздушной девушкой.

Во внутреннем конфликте комедии можно отметить эстетические, а также философские воззрения Уайльда. Здесь автор отмечает значимость творческого вымысла в человеческой жизни. Вымышленный персонаж Эрнеста помогает всем героям обрести в итоге счастье: Джон может развлекаться в городе, Сесиль влюбляется в Эрнеста и т.д. Получается, что фантазия одного человека перевернула жизнь каждого, что подтверждает тезис «жизнь подражает искусству». Можно сказать, что Уайльд является представителем философии нереального. Например, если сравнивать двух главных героев - Джона и Алджернона, то можно заметить, что невольно автор больше защищает позиции последнего, так как он представляет собой некоего героя-денди, у которого имеется высокое социальное положение; он обладает утонченностью манер, тонко мыслит и любит примерять новые маски. В отличие от приземленного Джона, чьи догадки всегда оставались всего лишь догадками, Алджернон, благодаря легкомыслию и непринужденностью никогда не ошибался в предсказаниях. Здесь Уайльд отстаивает созерцательность жизни Алджернона как ключ к правильной и счастливой жизни.

Выставляя на передний план внешние актуальные общественные проблемы, Оскар Уайльд не забывает и про вневременные аспекты духовной жизни общества. Прочитав пьесу «Как важно быть серьезным» можно обнаружить некую этическую несостоятельность, однако не следует это воспринимать всерьез. Всегда следует держать в голове эстетическую программу, предлагаемую Оскаром Уайльдом (красота как определяющий принцип, жизнь как подражание искусству и т.д.), чтобы насладиться предлагаемым «нереальным» решением проблем общества.

Анализ научно-фантастического фильма Терри Гиллиама "Теорема Зеро" Анастасия Буянова

Сценарий фильма «Теорема Зеро» попал в руки режиссера Терри Гиллиама в мае 2009 года. Из-за занятости в работе над проектом «Воображариум доктора Парнаса» и желания закончить задуманный еще в 1998 году фильм «Человек, который убил Дон Кихота», работа над «Теоремой» была отложена на неопределенный срок. В 2012 году Гиллиам, потерпев очередную неудачу в воплощении «Дон Кихота» (к слову, до сих пор не законченного), решил вернуться к созданию «Теоремы Зеро». Его агент удивительно быстро нашел продюсера, а как только к актерскому составу присоединился Кристоф Вальц, обладатель двух «Оскаров» и ряда других престижных наград, проекту дали зеленый свет. Несмотря на ограниченный бюджет (Гиллиам не раз упоминал в интервью, что этот фильм - самый низкобюджетный за всю его карьеру), картина не выглядит «дешевой». Команда, работавшая над фильмом, смогла найти несколько необычных решений, которые позволили сэкономить - например, многие костюмы были сшиты из клеенок и занавесок для душа. В качестве места для съемок был выбран Бухарест, который, по утверждению режиссера, очень сильно повлиял на общий стиль картины. Съемки начались в октябре 2012 и продлились 37 дней. 2 сентября 2013 года фильм был представлен на 70-ом Венецианском кинофестивале.

Сам Гиллиам считает «Теорему Зеро» своеобразной компиляцией из своих предыдущих картин - все они, в какой-то степени, повлияли на процесс создания этого кинофильма. Этот сценарий был близок режиссеру - история о несчастном герое, противостоящем чудовищному аппарату, для него типична. Хронологически этот фильм, ставший для режиссера двенадцатым, стоит отнести к позднему периоду, однако стилистически он схож с творениями среднего периода - например, с картинами «Воображариум доктора Парнаса», «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», «12 обезьян» и «Братья Гримм».

Критики приняли эту картину столь же неоднозначно, сколь первый самостоятельный фильм Гиллиама, «Бармаглот». Некоторым картина показалась бессмысленной и незаконченной, многие не поняли замысла; другие сочли происходящее на экране комичным, на что Гиллиам резко возражал - история абсолютно трагична. Тем не менее, у фильма есть и почитатели: темы, затронутые режиссером, пусть и не очевидны для массового зрителя, но невероятно актуальны в век современных технологий, социальных сетей и потери собственной

Анализ фильма "Теорема Зеро"

личности человека за маской отредактированных фото в интернете. Что пытался донести до нас Терри Гиллиам, сняв эту ленту?

Главный герой картины – Коэн Лет, персонаж, само имя которого отсылает внимательного зрителя к Книге Екклесиаста: козлет - проповедник, оратор, который сообщает, что нужно получать удовольствие от самого процесса жизни, поскольку под солнцем все уже происходило, жизнь конечна, и не стоит пытаться усовершенствовать мир и общество. Коэн живет в заброшенной церкви, которую он выкупил у городских властей, и работает на корпорацию Mancom, лозунг которой – «Мы создаем ощущение хорошей жизни» вычислителем сущностей в отделе онтологических исследований; он – один из лучших и наиболее трудолюбивых работников. Коэн мечтает работать дома, поскольку находится в постоянном ожидании Звонка. В молодости Коэн не видел смысла в жизни, он выпивал, употреблял наркотики, практиковал беспорядочные половые связи, любил хорошо поесть. Однажды ему поступил Звонок, и Коэн почувствовал, что стоит лишь взять трубку, как голос на том конце провода дарует ему смысл бытия; но он уронил телефон. После этого случая Коэн стал аскетом, одиночкой, который не ощущает удовольствия: ест еду без вкуса, боится прикосновений и говорит о себе во множественном числе – «мы, мы сами». Каждый день он ждет звонка; примечательно то, что у него множество страхов, но больше всего он боится «ничего». На вопрос о том, что он чувствует, он отвечает честно: «ничего», но ведь это «ничего» и есть его самый большой страх. Он вынужден вечно жить в страхе; его «ничего» – это страх снова пропустить звонок, страх так и не узнать, зачем он живет. Коэн убежден, что может только разочаровывать людей, он асоциален, не видит нужды в общении с людьми. Его дом – старая церковь – мрачный, с множеством замков на двери, пылью, грязью и крысами; Коэн не тратит время на уборку, а само жилище будто символизирует старые верования и системы, консерватизм, который противопоставляется миру снаружи дома – миру футуризма, гаджетов, миру обесценивания личности, обезличивания человека. В надежде, что руководство даст ему возможность работать дома, он соглашается доказать теорему Зеро; с этой задачей не справлялись многие до него, многие сходили с ума в процессе выполнения заданий руководства, столь объемных, что их просто невозможно выполнить в предоставленный срок. Боссу Коэна нет дела до сотрудников; он стал начальником отдела как раз после попытки доказать теорему Зеро (в ходе этой попытки он сошел с ума, что, впрочем, не помешало руководству присвоить ему высокую должность).

У Коэна есть компьютерная программа-психиатр доктор Шринк, которая должна наблюдать за его психической стабильностью; в доказательстве ему помогает сын руководства, Боб, программист и очень умный парень, который «не запоминает имена людей, чтобы не тратить на это память». Еще одним важным персонажем является Бейнсли – девушка, в которую Коэн влюбляется, вызывающе сексуальная, вульгарная, но утверждающая, что с ней возможна лишь «тантрическая биометрическая связь». Задача Боба - вернуть сходящего с ума Коэна к работе над доказательством; в процессе он отучает Коэна говорить о себе во множественном числе, помогает ему вновь вернуть некоторые наслаждения, поясняет, что его отец – руководство – считает всех инструментами: босс Коэна - инструмент, Бейнсли - проститутка, нанятая руководством, сам Коэн - тоже инструмент, ведь он даже не знает, что доказывает. Боб объясняет Коэну суть теоремы Зеро: нужно доказать, что вселенная возникла в ходе системной ошибки – большого взрыва – и является ошибкой бытия; однажды вселенная сожмется и превратится в ничто – появится огромная черная дыра, которая засосет в себя все сущее и оставит лишь пустоту, ноль, зеро. Коэн не понимает, как возможно верить в это, но Боб обещает, что устроит ему Звонок, если Коэн вернется к доказательству; таков приказ руководства. Руководство использует Бейнсли, чтобы дать Коэну почувствовать себя живым; она просит Коэна подключиться к программе виртуальной реальности, чтобы они могли проводить время вместе на райском острове. Коэна поначалу волнует нереальность происходящего, но девушка убеждает его, что это лучше реальности. Впрочем, Коэн, который решает пойти против системы, нарушить приказы руководства, остаться на этом острове и переспать с Бейнсли, понимает, что она действительно всего лишь пешка в руках владельца Мансом. Эта новость разбивает ему сердце.

Однажды Боб заставляет программу-психиатра сказать Коэну правду: Звонок не реален, его не будет. Это же Коэн услышит от руководства, когда, наконец, встретится с ним, после того как Боба заберут в больницу. Руководство, точнее, руководитель, говорит Бобу, что доказать теорему Зеро необходимо, поскольку упорядочивание хаоса приносит прибыль, что выгодно для любого бизнесмена. Люди, по мнению руководства, сами лишили себя смысла жизни своей верой в бога или иные высшие силы, вроде веры в Звонок, который может даровать этот смысл. Коэна настолько поражает эта новость, что он начинает крушить весь центр Мансом, в результате чего возникает та самая черная дыра, и все вокруг распадается на множество мелких сущностей, стремительно улетающих в пустоту. Коэн прыгает в нее и

Анализ фильма "Теорема Зеро"

оказывается на том самом острове, на котором был с Бейнсли, но совершенно один; тем не менее, он счастлив.

Весь фильм жилище и образ жизни Коэна Лэта противопоставляется жизни самого города. Город грязный, серый, он безобразен в эстетическом смысле; здесь все люди носят нелепые яркие одежды, а каждый кусочек пространства завешен рекламными проспектами, объявлениями и щитами. Причем то, что предлагается в этой рекламе, не менее важно, чтобы подчеркнуть, насколько общество погрязло в консюмеризме, как прочно гаджеты вошли в жизнь людей, насколько жизнь стала бессмысленной. Например, с огромного телеэкрана проповедник зазывает прохожих в церковь Бэтмена-искупителя. Религия уже ничего не значит; сохранилась лишь необходимость человека в вере (которая, по мнению руководства, лишает людей смысла жизни), и верить в этом обществе можно в абсолютную чушь.

Нет больше ничего прекрасного; людям ничего по-настоящему не нравится. Ничто не вызывает у них страха, трепета, настоящих эмоций; поэтому невозможно и возвышенное. Единственное, что можно счесть возвышенным в этом контексте – вселенная, которую Коэн представляет себе, и в черную дыру в которой сбрасывается в конце. Эта всеобъемлющая пустота пугает и завораживает. Безобразный город, низменные желания и стремления его жителей, каждый из которых лишь инструмент для руководства Мансом, комическая бессмысленность, которая при более близком рассмотрении оказывается трагедией.

Что касается эстетических категорий комического и трагического, интересно провести параллель с классической диалогией Барри Зонненфильда «Семейка Аддамс» и «Ценности семейки Аддамс». Одним из главных героев в этих картинах является Фестер Аддамс, внешне очень похожий на Коэна Лэта из «Теоремы». У них схожие истории – они не могут найти свое место в жизни, у них проблемы с женщинами, они непривычны для общества; общество отторгает их, другие люди не гнушаются использовать их в своих целях. Поразительно то, что в 90-е годы XX века это было смешным: фильмы о семье Аддамс признаны классическими комедиями; не возникает и мысли о том, что Фестер страдает, все его несчастья вызывают лишь улыбку, и он сам не теряет расположение духа, куда бы не занесла его судьба. В то же время, история Коэна, рассказанная 20 лет спустя, невероятно трагична; над одиночеством и отверженностью этого персонажа совсем не хочется смеяться. То, что еще недавно было комедией, стало совершенным страданием. Я считаю, что это наглядная демонстрация того, насколько взгляды общества изменились за пару десятилетий: сейчас люди все больше

Анализ фильма "Теорема Зеро"

склоняются к самобичеванию, синдрому мученика (в особенности, молодые люди), им хочется, чтобы их жалели, а для этого хочется показать, как сильно они страдают, как сильно их обделили, недолюбили, недоуважали. Поэтому то, над чем раньше каждый из нас смеялся, для многих теперь становится очередным способом придумать себе проблем, придумать повод для депрессии. Коэн Лэт боялся «ничего». Я думаю, бояться стоит «всего». «Всего», что может стать проблемой; вернее, «всего», что мы можем начать считать проблемой, ведь с таким количеством проблем, пусть и надуманных, жить совершенно невыносимо.

Анализ рассказа Л. Андреева «Смех»

Вера Шумилина

«Это верно, - подтвердил Бенций, впервые улыбнувшись и чуть ли не просияв. - Мы живем ради книг. Сладчайший из уделов в нашем беспорядочном, выродившемся мире. Так вот... может, вы и поймете, что случилось в тот день...

Венанций, который прекрасно знает... который прекрасно знал греческий, сказал, что Аристотель нарочно посвятил смеху книгу - вторую книгу своей

Поэтики, и что, если философ столь величайший отводит смеху целую книгу, смех, должно быть, - серьезная вещь».

У. Эко «Имя розы».

Рассказ Л. Н. Андреева (1871-1919) «Смех»¹ был издан 5 января 1901 г.² в газете «Курьер» с подзаголовком «Одна страничка».³ На этом раннем этапе творчества писатель уже знаменит. В этом рассказе прозвучали темы, развиваемые и в позднейших произведениях: поиск смысла; поиск истинно человеческого перед лицом угнетения биологического, социального, политического; одиночество отчужденных друг от друга, метущихся людей; попытка борьбы за право свободы, за лучшую жизнь, за отношение любви и истины друг к другу; размышления о смерти и ее умиротворяющей роли («Жили-были», «Прекрасна жизнь для воскресших», «Стена», «Жили-были» и др.).

Л. Андреев к 1901 году уже испытал разочарование и предательство в любви, а также нужду; успел увидеть Орел, Петербург и Москву; совершил попытку самоубийства (всего было три попытки самоубийства). Его творческие способности, развиваемые еще со времен учебы в гимназии, приобрели необычайную силу.

Стиль писателя – яркое отражение кризисных настроений переломной эпохи, выражение мировоззрения Серебряного века: скептицизм, пессимизм, интерес к взаимодействию воли и разума; иррационализм, жесткое и беспристрастное изучение

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т.1. Рассказы 1898-1903гг. – М.: Худож. лит., 1990. – с. 264-268. Также в работе над анализом рассказа были использованы материалы (биографические данные) из статьи А. В. Богданова «Между стеной и бездной. Леонид Андреев и его творчество».

² В 1900 году Л. Андреев поступает по приглашению М. Горького в литературные «Среды», в 1901 году издательство «Знание» публикует «Рассказы» Л. Андреева, что приносит ему оглушительную славу и огромный доход. «Смех» вошел во второе издание 1902 года.

³ Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т.1. Рассказы 1898-1903гг. – М.: Худож. лит., 1990. – с. 603.

Анализ рассказа Л. Андреева "Смех"

истинных человеческих мотивов, пристальное внимание к повседневному, потеря опоры в религии и культуре, ощущение заброшенности в мире безличных сил; внимание к бездушной, уже совсем не одухотворенной, красоте, напряженное желание понять смысл истории, поиск справедливости, стремление разрушить все ради установления царствия человеческого...

«Смех» представляет собой монолог от первого лица. Первая часть – завязка личной трагедии героя: радость и мучение двух часов ожидания любимой (с половины седьмого до половины девятого). Подчеркнуто сентиментальная, юношеская часть. «Вечность» ожидания в двух часах, преувеличение катастрофы, эмоциональные качели: от веселья («отчаянно весело» - парадоксальность чувства) до жалкого состояния. Крайности восприятия ситуации – либо любовь ко всем окружающим, либо отвращение, либо вина (за неопишное двухчасовое страдание!) лежит на обманувшей любимой, либо на роке, который мог лишить ее жизни. Уже в первой части ярко выражен язык, напоминающий кинематографический⁴, разделяющий событийный ряд на живые картинки (относительно простой синтаксис, множество абзацев), обращающий внимание на объективные отражения субъективного: погода, движения тела, одежда. Погода: холодный ветер (на протяжении всех двух часов! – явный признак нежелательного окончания свидания), иней. Язык тела: быстрые и порхающие шаги – неуверенность и непостоянство движений – шаркающая походка, скрюченная спина. Фокус на одежде: пальто, застегнутое на один крючок – фуражка на затылке – пальто, застегнутое на две пуговицы – застегнутое на все пуговицы пальто, фуражка на носу. Внутреннее также объективируется: тревога, радость и отчаяние. Эти чувства находят выражение в восприятии тепла (нечувствительность к холоду – жарко - холодно), собственного психофизического возраста (от молодости к старости тела и души за два часа). Специфика описания времени: знакомство с девушкой составляет четыре дня, ожидание – два часа, но психологически и то, и другое представляется вечностью, старящей и охлаждающей. Значимо для последующей антитезы с отношением к главному герою друзей, отношение самого героя к незнакомцам – от покровительственного, ласкового отношения к отвращению. Сильное чувство к незнакомым людям, заинтересованность в их существовании и понимание, что они могут провоцировать как любовь, так и ужас. От жара молодости, полноты энергии и любви к холоду, одиночеству. Динамизм и наполненность восприятия. Ориентация вовне.

⁴ Л. Андреев обладал живописным талантом, возможно этим объясняется его необычайная внимательность к деталям.

Вторая часть – начало «театра», переворачивание психологической модели. Читатель узнает все больше о предмете любви главного героя. Образ из абстракции молодого ума становится все более и более «субъективированным» (узнаем ее имя – Евгения Николаевна, круг знакомств - Полозовы), сам же герой себя сознательно объективирует, создает дистанцию между собой и любимой (маска, ситуация приезда к незнакомым людям на семейный праздник Рождества в окружении незнакомых же студентов). Игра все переворачивает: скучающие, одинокие, грустные и бедные студенты попадают в атмосферу праздника, маскарада; влюбленный специально ищет грустный, мрачный костюм, но грусть оказывается не «по размеру» - слишком длинный костюм (ирония автора по смещению акцента – грусть юноши слишком, простая, «маленькая», обыденная даже в самом ощущении катастрофичности происходящего). Эпицентром превращений становится обычная парикмахерская, и образы-костюмы в ней выглядят вовсе не возвышенными и трагичными, а комичными, вплоть до откровенно клоунского наряда, дырок и грязи в одежде, маленьких размеров. Конечное же разрешение – дисгармоничный, разноцветный костюм китайца и безэмоциональная маска. Маска, которая правильно отражает человеческое лицо, но при этом в ней отсутствует что-либо человеческое. Маска спокойствия, прямоты – и источник безудержного смеха. Самая безличная, нечеловеческая, при этом самая оригинальная, маска смешит даже самого героя. Что означает этот символ? Непонимание чужой культуры, усмешка над попыткой сделать человека неэмоциональным существом, отсутствие всякого движения мысли и чувства в лице, концентрация абсурда, объективация человеческого, усилие быть спокойнее, чем сам вечный покой?

Какова причина такого устрашающего комического образа? Ответ – в третьей части – кульминации, встрече героя и героини. Начало третьей части снова заключает в себе противопоставление мира незнакомцев и главного героя. Но в оригинальной маске теперь он сам жертва чужих эмоций, чужого внимания (контрастная первой части позиция). Атмосфера рождественского маскарада благодаря маске знатного китайца становится все более безумной (смещение из упорядоченного мира христианского празднования в мир чуждой культуры). Герой фиксирует суматоху, постоянное беспорядочное движение, собственный страх и смех окружающих, исчезновение лиц в толпе, ощущение одиночества посреди толпы, дистанцированности от мира. Вырвавшись из толпы, герой наконец-то достигает своей любви.

Встреча это тоже полна противоречивых сигналов (на трех планах⁵ – эмоциональном, вербальном, разговоре движениями), является символом фундаментальной разобщенности, разлада в мире людей.

С одной стороны, любимая девушка – воплощение света (а также источник прекрасных теней, отсветов), лучистости, милой улыбки, тепла, доверчивости и внимания. Облик ее дается штрихами, которые усиливаются от абзаца к абзацу. Она кажется то олицетворенным солнцем, то зарей, то небом, полным звезд. Богиня в черном кружеве с кружевным платком, прекрасными черными лучами-ресницами, красивая, «как забытый сон далекого детства». Красота, наделенная сакральным характером и солярного (черты характера), и хтонического (в этом уже залог опасности; внешние – черные – черты в образе) культов.

С другой стороны, очевидно, что красота любимой девушки не наделена христианской любовью, девушка не может пересилить себя и прислушаться к словам любящего. Ее природная красота жестока и выставляет смехотворность и жалкость любимого (она отождествляет любимого с маской и именно его называет смешным, а не маску) как часть объективного положения дел. Она демонстрирует, что герой смешон сам по себе: и всем он смешон, и себе в зеркале. Она равнодушна к горю, тоске, ревности, отчаянию, страданиям, мучительному признанию любимого. Блеск ее красоты, все движения любви превращаются в ничто перед уничтожающей силой смеха. Смех овладел ею как бес. И она из света стала для главного героя воплощенной материальностью – скалой. Равнодушные маски охватило любимую девушку. Безумие обстановки овладело героем. Но в отчаянной невозможности достучаться, связанный словом не снимать маску, данным друзьям во второй части, герой находит при этом свои лучшие слова для выражения чувства...

Четвертая часть рассказывается «под занавес». Оконченное представление – и «актеры» на ночной улице. Речь от лица товарища, отождествляющего успех с оригинальностью и смехотворностью. Главный герой же порывает с условностями костюма и маски, сдирая, в

⁵ У него:

- 1) мучительное переживание, отчаяние;
- 2) признание в любви и «Вы не должны смеяться!» (как «любящий не смеется»);
- 3) опущенные плечи, поникшая голова.

У нее:

- 1) радость
- 2) насмешка и унижение;
- 3) движение ресниц, наклон, закинутая от смеха голова.

отчаянии разноцветный костюм и маску. Таким образом, все происходящее действие заняло в пространстве произведения всего несколько часов (с вечера по ночь одного дня).

В традиции критики произведений Л. Андреева большое внимание уделено таким произведениям, как «Баргамот и Гараська» (1898, первый литературный успех), «Стена» (1901), «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «Красный смех» (1904), «Иуда Искариот» (1907), «Рассказ о семи повешенных» (1908). О «Смехе» же есть высказывания вроде «немного истеричный, но отмеченный печатью крупного психологического таланта рассказ» Мих. Бессонова⁶. В целом произведение не получило должной оценки возможно из-за того, что современные писателю интерпретаторы видели в произведении выражение личной драмы студента-юриста⁷. Они использовали биографический метод, который, однако, не может быть единственным в интерпретации. Отождествление героя и автора в данном случае не совсем уместно, скорее это объективация некоторого опыта как материала, но без целей автобиографического закрепления. При этом отмечаемый многими авторами характерный для Л. Андреева символизм не был учтен.

И все же именно в «Смехе» (и в этом проявляется необычайная культурно-эстетическая ценность произведения), кроме столь характерных для Л. Андреева описаний экзистенциальных и философских переживаний людей, можно обнаружить и эстетическую программу второй половины двадцатого века, проекта постмодернизма. Стоит отметить, что символизм на данном уровне, предполагаемый автором, это конечно, оценка кризиса культуры рубежа XIX-XX вв., а не провидение будущего культурного проекта, но в этом и проявляется сила творческого гения, угадывание в разломе современной ему программы – программы будущей.

В первую очередь, это пристальное внимание к индивидуальности – внешности, психологическому состоянию. Проблематичность отождествления персоны (внешнего проявления личности, «маски») с личностью в целом, соответственно и особые критерии оценки личности по успешности, умению быть оригинальным, отличающимся, хотя и безобразным. Низведение человека на уровень лица, личины, маски, физиономии. В связи с этим и проблема отражения себя вовне, смешение личных чувств с происходящим вокруг

⁶ Андреев Л. Н. Собрание сочинений в 6-ти т. Т.1. Рассказы 1898-1903гг. – с. 603.

⁷ Также сыграло роль и долгое забвение творчества Андреева в XX веке (вплоть до публикации «Рассказов» в 1956 году) внутри страны и в эмиграции; резкое противопоставление творчества Л. Андреева всем стилям. Положение непричастности писателя в полной мере ни к реализму, ни к символизму.

Анализ рассказа Л. Андреева "Смех"

(первая часть, метафора проекции), потеря себя за маской и в многочисленных зеркалах. Исчезновение глубоких личностных отношений, а значит уничтожение дружбы и любви. Появление массового общества, ищущего только развлечений, вечно движущегося и молодого (культ молодости). Внутренняя несвобода: связанность маской.

Во-вторых, это мотивы игры, превращений, несерьезности, театральности, маскарада, когда человек не может себе позволить выйти за рамки игры, чтобы сказать правду, вынужден разрушать свою идентичность. Взрослые, играющие в переодевания как на детском празднике (безусловно, в этом есть и апелляция к культурно-исторической традиции балов, вечеров в России; к литературе, посвященной автобиографическим описания детства и юношества). Несерьезное отношение к серьезным переживаниям, невозможность и нежелание понять другого. Клятва не срывать маски во второй части тоже вполне постмодернистский ход. Даже самую искреннюю речь нужно излагать из-за маски без эмоции и даже не со сверхчеловеческой, а нечеловеческой позиции.

В-третьих, это проблема столкновения с ужасающей пустотой субъективности, которая есть лишь синтез биологического, социального и политического, в которой возможно и нет ничего от истинной религиозности и этики. Столкновение с бездуховной красотой, которая ко всему равнодушна, и никого преобразить или спасти не может. Вызов искусству, который за такой плотной завесой должен говорить о возможной пустоте так прекрасно, как не говорил никогда раньше.

В-четвертых, это проблема смеха, который по сути своей лишь неконтролируемая реакция, аффект вне зоны интеллектуального и нравственного. Изменение функции смеха: не очищение, не обращение внимания на комическое, абсурдное, не соответствующим высоким стандартам, а преуменьшение, уничтожение святынь, насмешка - издевательство.

В-пятых, это изменение критерия прекрасного: прекрасным может быть не только некто добрый, воплощающий светлое начало в человеческой природе, а человек, играющий с темной стороной человека (черные штрихи к портрету Евгении Николаевны). При этом все равно сохраняется ранее недопустимая в таком случае лексика сакрального (сравнение Евгении с богиней).

В-шестых, это потеря идентичности на уровне сознания и культуры. Смешанные противоречивые чувства героев (на формальном уровне частое использование антитезы, некоторое предугадывание шизофренического дискурса), смешение традиций – но только на

уровне игры, маскарада, внешнего копирования (буквальной и символической примерки одежды), без понимания принципов развития иных культур. В связи с этим стоит обратить внимание на пассаж одеваний во второй части, где гениально показывается сюжет выбора, когда некоторые культурные парадигмы представляются как неподходящие, диковинные (разноцветная, чудная одежда), а какие-то как устаревшие (дыры, запыленность на образном уровне). Пространство выбора героя - это испанская культура (скорее, не культура, а некий образ в сознании, предтеча массовой культуры и ее ярлыков) с повышенной эмоциональностью, китайская культура, скрывающая чувства; культурная парадигма феодальной эпохи (паж – символ подчиненных отношений и монах – символ религиозного служения) и даже романтическая парадигма (образ бандита). Спасение культуры (по крайней мере, на этой стадии) – бездушие, маска, нечеловеческая форма, слишком спокойное и отстраненное созерцание, которое совершенно не созидательно, а ужасно комично и по сути своей деструктивно и безобразно.

В-седьмых, это специфическое отношение к проблеме понимания. В произведении никто из героев друг друга не понимает и не стремится понять. Коммуникация разорвана, каждый одинок, но лишь главный герой осознает весь ужас такого разъединения. Отчаянное, но прекрасно сформулированное признание в любви ударяется о скалу равнодушного смеха. Друзья и любимая не понимают героя, он не понимает своих товарищей. Никто не понимает причины эффекта, производимого обычной маской.

В-восьмых, это расколдовывание мира. Все странное, ирреальное (откуда в парикмахерской набор костюмов, которому позавидовали бы хранители антиквариата из романов Бальзака? Как студенты попали на вечер к незнакомцам? Почему всех так смешит правильное лицо-маска знатного китайца?) вытесняется. Зато окружающие люди в своей непонятности приобретают некие черты магического: студенты – черти, любимая – богиня. Но это не более чем игра слов. Демоническому в мире тоже не осталось места. А вся тьма – от человека. И если искать за историей «Смеха» метафизику, то это отражение несвободы, жизни по штампам чувств, что вызывает лишь ту реакцию, которая возможна при просмотре беспощадной комедии: смех над абсурдностью, низостью, непониманием; смех нигилизма.

Чтобы сформировать целостное представление о произведении, вернемся к композиции и заглавию. Композиция строится вокруг пиковых переживаний героев: восторг предвкушения – отчаяние – тревога – радость – обреченность. Сюжет, построенный как череда

впечатлений одного вечера, цементируется только субъектом рассказа. Части как изменение локации съемки, без плавных переходов (размышлений о сущности любви и ревности, например). Зато много действия, эмоций (динамика сюжета строится либо на противопоставлении контрастных эмоций во времени, либо на противопоставлении состояний героя и среды, как в четвертой части). Сюжет также разворачивается внутрь: главный герой конструирует рамки и игры в собственной жизни (игра в свидание, игра в неожиданную встречу, игра в переодевание), что в итоге оборачивается полным отказом не только от собственно игр, но даже и ведению нарратива от первого лица (завершение рассказа репликой товарища).

Название – «Смех» - стало знаковым для творчества Л. Андреева (его произведение, посвященное осмыслению последствий русско-японской войны, называется «Красный смех»; ужасный смех как важный элемент присутствует в произведениях «Жизнь человека», «Так было», «Жизнь Василия Фивейского») и для культуры в целом. Проблемы юмора, иронии, выявления безобразного в комическом, насмешки над святынями стали крайне значимыми в культуре второй половины двадцатого века. Одна из сюжетных линий романа У. Эко «Имя розы» (опубликован в 1980 г.) связана с таинственным вторым, утерянным, томом «Поэтики» Аристотеля, посвященным проблеме смеха. Роман Дэвида Фостера Уоллеса «Бесконечная шутка» (опубликован в 1996 г.) также обыгрывает мотив шутки в постмодернизме, в названии содержит аллюзию на «Гамлета».

Интересно отметить, что в целом к творчеству Л. Андреева в последние годы обращаются довольно часто в кинематографе⁸ благодаря его вниманию к деталям, очень точно прописанному психологическому динамизму. И «Смех» как образец клиповой композиционной склейки материала, насыщенности красочными образами мог бы быть представлен и в этом синтетическом виде искусства. Конечно, такая особенность творчества писателя объясняется его приверженностью к жанру рассказа, к эстетике экспрессионизма. Андрееву близки такие черты экспрессионизма как акцент на выражении эмоций, работа с осмыслением и выражением боли, страха, потерянности, ощущение кризиса культуры, внимание к жестам, трагическое мироощущение. Специфика жанра рассказа помогает раскрыть динамизм в форме, близкой к естественному психологическому восприятию

⁸ Художественный фильм «Иуда» Андрея Богатырева (2013) по повести «Иуда Искариот»; мультипликационный фильм «Ангелочек» Залины Бидеевой (2008); короткометражные фильмы по «Бездне» - 2009, 2012гг.

Анализ рассказа Л. Андреева "Смех"

времени. Некоторого рода новаторство Л. Андреева проявляется именно в прерывистой модели изложения, изложении в рассказе по частям с обилием эмоциональных деталей.

В заключение стоит сказать о том, что сознательно или нет, «Смех» наряду с такими произведениями, как «Мысль», «Стена», «Бездна», «Тьма» выстраивает цикл, являющийся даже не социальной картиной типажей (наподобие «Человеческой комедии» Бальзака), а иллюстрацией человеческих пороков, слабостей и борьбы с ними разума и духа свободы. Это воплощенная философская задача ответить на вопрос «Что такое человек», дать его образ, в вечности метафизических поисков и во времени – в кризисной эпохе рубежа XIX-XX веков.

"Диптих Мэрилин" Э. Уорхола

Арина Тихомирова

«Женщин особенно хочется целовать, когда на них нет косметики. Губы Мэрилин целовать не хотелось, но они были очень фотогеничны».¹

Рекламщик, дизайнер, художник, режиссер, продюсер и менеджер музыкальной группы, сценарист, писатель – на своем жизненном пути Энди Уорхол успел перепробовать множество различных амплуа, в каждом из которых сумел достичь определенного уровня успеха. И все же именно в качестве художника он добился мирового признания, став отцом и вместе с тем ярчайшим представителем направления американского поп-арта, получившем широкое распространение в 1950 – 1960-х годах. Поп-арт явился реакцией на правила жизни господствующего общества потребления, ответом на мир, порождаемый средствами массовой информации, что как нельзя лучше отображено в творчестве знаменитого художника.

С миром потребления и рекламы, который впоследствии стал составлять основу существования самого Уорхола, Энди впервые познакомился, будучи еще подростком, когда подрабатывал летом в универмаге. Именно там мальчик, воспитывавшийся в крайне небогатой семье чехословацких эмигрантов, увидел невероятное изобилие вещей, культ продукта, прикоснулся к миру роскоши и эстетики американского образа жизни, навсегда оставившего след в его сознании. Закончив в 1949 году Технологический институт Карнеги в Питтсбурге, Уорхол стал графиком-рекламистом, однако уже тогда он видел в себе художника и считал себя таковым. После получения диплома Энди переехал в Нью-Йорк и начал подрабатывать в качестве художника-графика, оформляя рекламные объявления для «Вок», «Гламур» и пр. Большим прорывом в его карьере стали рисунки обуви, которые первоначально создавались для рекламных материалов «Гламура». Однако серия «Золотая обувь», состоявшая из иллюстраций туфель Джулии Эндрюс, Джуди Гарленд, сапог Элвиса Пресли и др., вышла далеко за границы обычной рекламы, принесла Уорхолу коммерческий успех и известность среди творческой элиты Нью-Йорка. Но признания успешного графика-

¹ Уорхол Э. Философия Энди Уорхола. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. – с. 62.

Анализ рассказа Л. Андреева "Смех"

рекламиста прирожденному художнику было недостаточно, а потому во второй половине 1950-х Уорхол начал свое «превращение в поп-человека»², отбросив прежний шик мира роскоши и гламура, в рамках которого он начинал свое развитие.

Стоит отметить, что вторичность в мире категорически не устраивала Уорхола, а потому он долгое время искал в нем именно свою нишу и свое место. В результате этих творческих поисков художник не стал революционером, но стал важнейшим переосмыслителем художественных форм своего века, дав новое видение на повседневность и показав иную реальность. Дело в том, что в западном искусстве 1950-х царила беспредметность и абстракция, чему и воспротивился поп-арт.



Творчество Уорхола, как и других художников этого периода (основоположников поп-арта: Р. Раушенберга, Д. Джонса) – это уход от господствующего абстрактного экспрессионизма, фокусирование на мире вещей. С этого момента основу художественного мира Энди начали составлять этикетки популярных продуктов питания, фотографии из печатных изданий, комиксы и другие объекты массовой культуры. Однако жажда новаторства в скором времени отвернула Уорхола и от работы с комиксами – эти мотивы в своем творчестве уже использовал другой его современник, Р. Лихтенштейн. И все же в итоге стратегия Э. Уорхола и его долговременные поиски принесли свои плоды: неповторимый стиль, изобретенный художником, позволил ему навсегда оставить своей имя в истории мирового искусства.

² Хоннеф К. Уорхол. // Хоннеф К. Поп-арт. – Taschen, Арт-Родник, 2008. – с. 30.

После создания в 1960-1962 гг. знаменитой серии работ с банками супа «Кэмпбелл», бутылками кока-колы и долларовыми банкнотами, Уорхол начинает разрабатывать две важнейшие тематики в своем художественном творчестве. Первая из них – тема смерти, начатая знаменитой работой «129 умерли (Авиакатастрофа)» и ставшая лейтмотивом цикла картин о несчастных случаях. Хотя, как в дальнейшем писал сам художник в своих автобиографических работах: «Я осознал, что все, что я делаю, связано со смертью».³ Второе важнейшее направление его художественной деятельности – создание портретов знаменитостей. Начав с изображения голливудских суперзвезд, за годы творчества Уорхол успел поработать с портретами Элизабет Тейлор, Мэрилин Монро, Элвиса Пресли, Мика Джаггера, Жаклин Кеннеди, Лео Кастелли, Мао Цзедуна и многих других икон современной культуры. И все же главные эстетические принципы, смысловые и стилевые особенности всего творчества Э. Уорхола наилучшим образом видны в одной из первых его работ – «Диптихе Мэрилин» 1962 года.

Мэрилин Монро стала одной из самых популярных моделей Уорхола, художник создавал ее портреты вплоть до 1986 года («Негативная серия: Мэрилин», 1979-1986). Интересно, однако, что произошло это уже после смерти голливудской актрисы, в чем видится определенный расчет Уорхола, ведь именно кончина Монро привела к потере ее связи с образом живого человека и реальной девушки, приобретению некоего ореола сверхъестественности. Работа над «Диптихом Мэрилин» началась буквально через пару недель после ухода Монро из жизни, в августе 1962 года. Диптих состоит из 50 одинаковых портретов кинозвезды, воспроизведенных с помощью трафаретной печати с фотоснимка актрисы, сделанного во время съемок фильма «Ниагара» 1953 года. Считается, что выбор фотографии художником также не является случайностью. «Ниагара» стал первым кинофильмом с участием Монро, что позволяет интерпретировать прорыв звезды в кино как начало конца – вся жизнь Мэрилин с начала карьеры была полна проблем вплоть до самой ее кончины.

Другой важнейшей интерпретацией работы Уорхола является раскрытие темы жизни и смерти. Диптих разделен на две части: половина изображений, расположенных слева, выполнена в цвете, другие 25 – в черно-белой гамме. В цветной части использованы яркие

³ Там же. – с. 62.

Анализ рассказа Л. Андреева "Смех"

краски: на оранжевом фоне изображена Мэрилин с розовым тоном кожи, ярко-желтыми волосами, ярко-красными губами, голубыми тенями и частью такой же голубой кофты. Такой переход от красочных картинок к черно-белым изображениям может являться аллегорией жизни и смерти Монро, а также символизировать искусственность жизни суперзвезды в ее неестественных красках и очарование ухода от этой реальности; некоторые изображения второй половины диптиха и вовсе едва виднеются.

Не менее важна и техника, которую использовал Уорхол для создания «Диптиха». Картина выполнена методом шелкографии, который художник открыл для себя в том же году и с тех пор использовал это художественное средство на протяжении всей своей творческой карьеры. Трафаретная печать позволяла ему бесчисленно множить фотографии, превращая их в массовые репродукции. Тем самым Уорхол получил универсальный инструмент для игры с эстетической категорией оригинальности, которая прежде представляла такое огромное значение. С одной стороны, король поп-арта использовал готовое изображение, но пропускал его сквозь призму своей реальности и своего восприятия, преобразуя ее. Фототрафаретная печать позволяла ему полностью избавиться от прямого вмешательства в процесс создания полотна, удалив любую рукотворность и субъективность. Он мог использовать этот прием для повторения идентичных фотографических образов внутри одного прямоугольного полотна. Однако даже при таком повторении все его работы оставались уникальными и не имели абсолютных копий и идентичных соответствий. Каждый из портретов в том же «Диптихе» – единичный экземпляр среди, казалось бы, повторяющихся изображений, созданных по одной и той же фотографии.

Когда Э. Уорхола спросили, повлияла ли невероятная успешность и сексуальность М. Монро на его выбор модели и стиля ее изображения, художник ответил:

«Для меня Монро – ни что иное, как персона, одна из многих. А что касается вопроса, было ли символическим актом написать Монро подобными яркими красками, то я могу только сказать: для меня все зависит от красоты, а она прекрасна; а когда что-то прекрасно, тогда это красивые краски. Вот и все. Так или примерно так ведет себя история»⁴.

⁴ Там же. – с. 59.

Этот ответ Уорхола, как и цитата из его книги, использованная в качестве эпиграфа к данной работе, позволяют понять, что видел Энди в голливудской актрисе. Погруженная в социокультурную реальность общества массового потребления, Мэрилин сама стала объектом массовой культуры. Монро, создавая свой образ кинозвезды по крупицам, создала и собственную «марку». Она явилась олицетворением красоты и успеха, определенным символом в коллективном сознании американского общества, утратив все другие свои характеристики. В этом и заключается ее прекрасность. Культ звезды здесь становится равен культу продукта – ценность изображения Мэрилин Монро ничуть не больше, чем значение полотна с банкой супа, ведь оба они погружена в одну культурную и медийную реальность.

И, разумеется, говоря о творчестве Э. Уорхола, гения рекламы и «бизнес-художника», нельзя не упомянуть о коммерческом успехе картины. Создание «Диптиха Мэрилин» сразу же после смерти звезды Голливуда, безусловно, оказало влияние на популярность и стоимость работы. В 1980 г. «Диптих» был приобретен Лондонской галереей «Тэйт», в Ливерпульском филиале которой хранится и сегодня. А в 2004 году знаменитое полотно «кисти» Энди Уорхола, которое оказало огромное влияние на популярность и известность американского художника в мире, было признано третьим в списке 500 важнейших произведений современного искусства.⁵

⁵ Higgins Ch. «Work of art that inspired a movement ... a urinal». // The Guardian. December 2, 2004.