

---

---

# ЭСТЕТИКА

Т. В. КУЗНЕЦОВА

## ЭСТЕТИКА ТРАГИЧЕСКОГО И КОМИЧЕСКОГО (категория философского осмысления истории)

*В статье на примере истории классической эстетической мысли рассматриваются комическое и трагическое как основные категории эстетики.*

**Ключевые слова:** *эстетика, категории, ценности, комическое, трагическое, гармония, вкус, пластика, философское знание.*

Предметом эстетики как научной дисциплины является изучение эстетических отношений, их форм и условий. Вот почему способность относиться к явлениям эстетически во все времена рассматривалась как важное человеческое свойство. Человек вполне мог бы обойтись без способности рассматривать мир с эстетической точки зрения. Но как скучна и бесцветна была бы жизнь, если бы мы ею не обладали.

Эстетическая форма не имеет познавательного статуса, с помощью эстетической ценности мы не получаем собственно знания. Но она способствует познанию, активизирует его, служит нашей ориентации в окружающем мире.

Объектом эстетического отношения могут быть самые разные явления. Это отдельные предметы естественного происхождения и сама природа в целом, предметы рукотворные, в частности (и прежде всего) произведения искусства, окружающая человека природная среда, наконец, сам человек и различные формы его деятельности.

Эстетическое отношение может иметь разный оттенок, разную эмоциональную окрашенность. Эстетическое характеризуется с помощью различных определяющих понятий.

*Философия и общество, № 4, октябрь – декабрь 2012 124–141*

Эстетические категории будто «структурируют» наши эстетические переживания, придают им отчетливость и благодаря этому делают их «проницаемыми» для анализа и самонаблюдения. Кроме того, эстетические категории составляют основу специализированной лексики, которая необходима для того, чтобы выразить наш эстетический опыт в слове и тем самым сделать его доступным для других.

Антиномия прекрасного и безобразного задает эстетические полюсы нашего мироощущения и миропонимания, его исходную «эстетическую матрицу». В дальнейшем вокруг этих полюсов постепенно складываются «гроздь» сопряженных с каждым из них категорий, причем практически любой категории, тяготеющей к полюсу прекрасного, соответствует ее противоположность на полюсе безобразного.

Так, на определенном этапе обогащения и развития социального и эстетического опыта в тесной связи с идеей прекрасного возникает представление о *возвышенном*. И практически одновременно, параллельно с этим рядом с категорией безобразного появляется противоположное возвышенному понятие *низменного*.

Формирование этой новой категориальной пары отразило общее усложнение форм культуры, структура которой становится многоуровневой: часть явлений, поступков, мотивов деятельности получает особый статус и «приподнимается» над повседневным потоком жизни, часть же, наоборот, низводится ниже обыденного.

Таким образом, возвышенное и низменное есть эстетическое выражение исключительности, неординарности, значительности – только в одном случае со знаком «плюс», а в другом – со знаком «минус». Возвышенными мы называем, к примеру, подвиг Ивана Сусанина или русских добровольцев, рисквавших жизнью, защищая своих братьев в Приднестровье, ибо эти поступки превышают меру того, что можно требовать от любого человека, выполняющего свой гражданский долг. Напротив, низменны трусость и предательство людей, способных нарушить однажды данную Родине присягу и пойти служить кому угодно за лишнюю звездочку на погонах или повышенное жалованье: здесь «порог сопротивляемости» обстоятельствам значительно ниже того, который мы вправе ожидать от каждого честного человека.

Отношения между прекрасным и возвышенным, с одной стороны, и низменным и безобразным, – с другой, исторически варьируют: эти категории то предельно сближаются (например, в классицизме, где прекрасное и высокое почти совпадают), то значительно расходятся (например, в эпоху Просвещения). Однако постоянной величиной остается непротиворечивость этих отношений: так, возвышенное может не быть прекрасным, но оно не может быть противоположностью прекрасного – безобразным (если, разумеется, безобразное не выступает своей «превращенной» формой «внутренней красоты»). Прекрасное и возвышенное (соответственно безобразное и низменное) пересекаются по объему; нередко эти понятия относятся к одним и тем же предметам. Однако «просто красота» воспринимается иначе, чем возвышенное: по Канту, в первом случае мы пребываем в состоянии спокойного созерцания, во втором – взволнованности, воодушевления.

Формирование эстетических категорий обогащает эстетический опыт и расширяет его сферу, вовлекая в него первоначально нейтральные по отношению к нему явления объективной действительности и духовной жизни.

С одной стороны, это коснулось таких витальных состояний человеческой души, как смех, а с другой стороны – страх, печаль, страдание. Здесь сразу возникает принципиальный вопрос: как же могло страдание стать предметом эстетического отношения, нет ли в сказанном какого-то изначального противоречия? Не абсурдно ли ставить вопрос о связи страдания со сферой «незаинтересованного» чувства, как можно вообще «незаинтересованно» относиться к страданию?

Наверняка, в жизни страдание, скорее всего, тормозит эстетические эмоции, чем вызывает их. А если оно перенесено в сферу искусства? Тогда речь пойдет уже не о переживании страдания, а о *сопереживании* страдающему герою. Накал эмоций сохраняется, но сам зритель, слушатель или читатель не вовлечен в то, что вызывает страдание, и содержание его собственных чувств становится иным. Дистанция между идеальным миром искусства и нашим реальным миром служит здесь предпосылкой «незаинтересованности» как важнейшего качества эстетического отношения к действительности.

Однако предположим что для того, чтобы такая вещь, как страдание, получила специфически эстетический смысл, одной только невовлеченности в реальные ситуации, его порождающие, по-видимому, недостаточно. Эмоции толпы, собравшейся у эшафота или глазеющей на гладиаторские бои, эстетическими не назовешь: утверждать обратное значило бы поставить знак равенства между эстетическим наслаждением и садизмом.

Значит, в искусстве, эстетически преобразующем страдание, должно произойти не только «эстетическое дистанцирование» от сопряженных с ним мучительных ощущений, но и еще что-то дополнительно к этому.

Вспомним, горечь сама по себе неприятна. Но как элемент определенного вкусового букета она может даже доставлять удовольствие.

Нечто подобное происходит и в искусстве: страдание, страх, печаль переплавляются в горниле художественного воображения в некий эмоциональный сплав, где они как бы уравниваются иными переживаниями и уже не угнетают, а, наоборот, раскрепощают, доставляя человеку духовное наслаждение.

Именно это происходит, например, в трагедии.

Еще Аристотель назвал страдание отличительным признаком трагедии как жанра. Но он же указал и на то, что трагедия освобождает душу от страстей и приводит ее в состояние просветления (так называемый *катарсис*, что по-гречески буквально означает «очищение»).

Происходит это потому, что в трагедии угнетающие душу эффекты сливаются с эстетическим наслаждением, которое доставляет нам прекрасное и возвышенное. Принимая на себя их отблеск, страдание, страх, печаль, злосчастье трансформируются в новую эстетическую категорию *трагического*.

Как и другие эстетические категории, трагическое соотносится одновременно и с объективным миром (в этом смысле мы говорим о трагических явлениях, трагических судьбах, трагическом стечении обстоятельств), и с субъективным состоянием человека (трагическое чувство как духовный отклик на трагическое в жизни и искусстве).

Проблема трагического занимает в истории эстетической мысли не меньшее место, чем проблема прекрасного. И это психологически объяснимо: грозный лик судьбы, подобно голове мифической Горгоны, обладает какой-то властной притягательностью, как бы ни хотелось нам отвернуться и не думать о бедах, неотвратимо преследующих род человеческий.

Однако долгое время данная проблема рассматривалась исключительно с точки зрения художественной формы трагедии как жанра, и лишь представители немецкой классической философии, в особенности Шеллинг и Гегель, проникли в сущность самого феномена трагического и раскрыли его глубинную связь с другими категориями нашего мирозерцания. Именно им впервые удалось объяснить, как и при каких условиях просто сострадание превращается в трагическое сопереживание, завершающееся катарсисом.

Сострадание, отмечал Гегель, бывает разного рода. В большинстве случаев оно вызвано обычными житейскими бедами: потерей близкого человека, болезнью, неудачной любовью и т. п. Человека, оказавшегося в такой ситуации, жалеют. Но этот вид сопереживания не является трагическим. Трагическое чувство возникает лишь там, где речь идет о чем-то очень значительном, требующем превосходящей обычную человеческую меру стойкости и величия духа. Здесь, в сущности, нет места жалости, ибо величие несовместимо с обычной сентиментальностью, оно требует совсем иных возвышенных и просветленных философским пониманием мира переживаний. Смерть достойного человека от старости печальна, но она не может быть предметом трагедии. Гибель же целого народа, крушение великой цивилизации, разрушение высших человеческих ценностей – события именно трагические.

Будучи тесно связанным с прекрасным и возвышенным, трагическое отличается от них своим динамизмом. Прекрасное и возвышенное как эстетические определения можно отнести к покоящимся, пребывающим в некотором статичном состоянии «завершенным» предметам, явлениям. Например, великолепный собор, прекрасная ваза, возвышенный замысел. В отношении трагического это невозможно. Его стихия – конфликт, коллизия, столкновение, разворачивающиеся во времени. Прекрасное и возвышенное выступают лишь как моменты этого процесса.

Характерной особенностью трагического конфликта Шеллинг и Гегель считали его неразрешимость. При этом они отмечали, что в отличие от других событий, возвышающих печаль, ужас и сострадание, трагические события вызывают не какие-либо случайные внешние силы, а внутренняя необходимость, заложенная в самом гибнущем явлении и реализуемая через свободное действие защищающих или представляющих это явление лиц. Трагические герои не могут поступать иначе, чем они поступают и действуют по своему собственному выбору, но эти действия шаг за шагом ведут их к губительной развязке. Таковы судьбы Гамлета, Фауста, Бориса Годунова. Трагический ход событий непреодолим, и ощущение этой непреодолимости, бесполезности какого-либо спасительного вмешательства придает трагическому чувству исключительную интенсивность.

По этой причине трагическое действие держит нас в постоянном напряжении, оно создается нарастающим ожиданием катастрофы. По ходу развития событий напряжение все время нагнетается, и вдруг происходит резкий перелом – развязка, сопровождаемая мгновенным «сбросом» эмоционального заряда. В этот момент и наступает состояние катарсиса, душевное умиротворение и «очищение», о котором говорил Аристотель.

Стихия трагического внутренне диалектична. В ней каждое явление оборачивается своей противоположностью. Трагический герой воплощает в себе позитивные ценности: красоту, ум, честь, высокое понимание долга. Но именно это и является источником его несчастий. Трагедия наглядно демонстрирует нам уязвимость добра. Получается, будто бы добро изначально отмечено печатью обреченности. Оно не может праздновать свои победы. Однако диалектическая природа трагедии такова, что этот тезис оказывается одновременно и истинным, и ложным. Поражение добра, выражающееся в несчастьях и гибели его носителей, оказывается одновременно и его духовным торжеством. Подлинно трагический герой бросает вызов судьбе и не склоняется перед ней даже тогда, когда у него уже не остается возможностей бороться. В этом смысле трагедия пронизана гуманистическим началом. Это всегда гимн силе и величию человеческого духа.

Диалектика трагического была глубоко исследована Гегелем, который видел ее глубинный механизм в раздвоении высшей нравственной субстанции, расщепляющейся на отдельные индивидуальные характеры и поступки, представляющие собой обособленные силы и цели, которые происходят из одного и того же источника и в своей взаимной объединенности выражают лишь отдельные, оторванные друг от друга моменты высшего единства, принимающие внешний вид целого и немедленно вступающие друг с другом в борьбу, стремясь провести в жизнь собственные цели, становящиеся для них самостоятельными и самодовлеющими. В этой борьбе ни одна из сторон не является носителем всей полноты истины, и вместе с тем все они равно оправданы (или в равной мере достойны осуждения).

Это «раздвоение субстанций» хорошо видно на примере «Антигоны» великого греческого трагика Софокла, которую Гегель считал классическим образцом трагедии вообще (не случайно сюжет «Антигоны» и впоследствии использовался в мировой драматургии – можно напомнить в этой связи о хорошо известных нашему театральному зрителю одноименной пьесе Ж. Ануя и пьесе «Орестея»).

...Из-под стен семивратных Фив только что ушло неприятельское войско. Исход осады решил поединок двух братьев – Полиника и Этеокла. Один из них пришел с врагами, чтобы отомстить родному городу; другой сражался на стороне фиванцев. Оба брата пали, пронзив друг друга копьями. И теперь их бездыханные тела лежат рядом у городских стен. Фиванский царь Креонт, родной дядя покойных, распорядился с почестями похоронить фиванского героя, второго же брата, Полиника, оставить непогребенным на растерзание диким зверям. Об этом указе узнает сестра Полиника и Этеокла Антигона. Вопреки указу она хоронит злосчастного брата, как того требует священный обычай предков. Не зная, кто ослушался его указа, Креонт приказывает найти преступника и казнить. И вот к нему приводят Антигону – его родную племянницу и к тому же невесту его сына. Девушка не отпирается, она полна гордой решимости и достоинства: хоронить родных – священный долг перед богами, ведь иначе души усопших попадут в подземное царст-

во Аида и будут вечно скитаться по земле неприкаянными. У Антигоны – право кровного родства, право завещанной предками традиции, и, защищая их, она готова умереть. Но ведь по-своему прав и Креонт: царское слово не может быть нарушено, к тому же по своему сану он обязан стоять на страже гражданской доблести и карать отступников. Долг должен торжествовать, чего бы это ни стоило. Ни мольба горожан, сочувствующих Антигоне, ни упреки сына не в силах заставить Креонта нарушить свое распоряжение. Столкновение этих «частичных», не охватывающих всей нравственности закона истин не может завершиться безусловной победой какой-либо одной из них. Обе они и побеждают, и одновременно терпят поражение. Антигону уводят на казнь, но гибнет и любимый сын Креонта: не в силах вынести гибели невесты, он пронзает себя мечом. Креонт в отчаянии: в сущности, теперь, после гибели наследника, его жизнь теряет всякий смысл. Его собственные действия, которых он как царь не мог не совершить, уничтожили его именно *как царя*, как главу династии, которая теперь перестала существовать. Живет ли при этом еще сам Креонт или решает последовать за другими героями трагедии – это, по существу, уже не имеет большого значения.

Поскольку истинно трагическое страдание есть результат собственных деяний индивидов, которое они должны отстаивать всем своим самобытием и которое столь же оправдано, как и исполнено вины, постольку «над простым страхом и трагическим сопереживанием поднимается чувство *примирения*, которое трагедия вызывает своей картиной вечной справедливости, пробивающейся в своем господстве сквозь относительную оправданность односторонних целей и страстей»<sup>1</sup>.

Гегелевская мысль о трагическом примирении, в которой он, в сущности, придает положительный смысл античной идее очищения от страстей (катарсису), была впоследствии своеобразно истолкована Ф. Ницше, считавшим, что посредством трагического мы будто бы соприкасаемся с первоначальной стихийной основой бытия и это придает нам духовную силу и успокоение.

<sup>1</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 3 т. – М., 1971. – Т. 3. – С. 578.

Как это ни парадоксально, писал он, но трагедия хочет убедить нас в вечной радостности существования, только искать эту радость мы должны не в явлениях, а за явлениями. «Нам надлежит познать, что все, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели; нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования – и все же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов. Мы действительно становимся на краткие мгновения самим Первосущим и чувствуем его неукротимое, жадное стремление к жизни, его радость жизни; борьба, муки, уничтожение явлений нам кажутся теперь как бы необходимыми... свирепое жало этих мук пронзает нас в то самое мгновение, когда мы как бы слились в одно с безмерной изначальной радостью бытия и почувствовали в дионисическом восторге неразрушимость и вечность этой радости. Несмотря на страх и сострадание, мы являемся счастливо-живущими, не как индивиды, но как *единое-живущее*, с оплодотворяющей радостью которого мы слились»<sup>2</sup>.

Интерпретация трагической неотвратимости менялась со смелой исторических эпох и мировоззрений.

Так, в древности ее связывали с роком как некой безличной космической силой, над которой не властны даже боги. Именно рок влечет человека по предначертанному заранее пути, и как бы человек ни сопротивлялся року, его усилия могут лишь ускорить трагическую развязку, наступающую его именно там, где он пытается преодолеть свою судьбу или уйти от нее.

В эпоху позднего Возрождения (Шекспир, Лопе де Вега) формируется иное понимание трагической предопределенности, связанное с идеологией гуманизма. Источником трагического становятся личность, противоречия ее внутреннего мира, в частности противоречия между чувством и долгом.

Формирование историзма как принципа мышления (XIX в.) позволило увидеть в трагических конфликтах борьбу человеческой свободы с объективной исторической необходимостью, столкновение исторических целей, каждая из которых по-своему правомерна,

---

<sup>2</sup> Ницше Ф. Соч.: в 2 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 121–122.

полнокровна и вместе с тем ограничена и частична. В этот период понятия трагедии и трагического переносятся из сферы искусства на общество и начинают активно использоваться как категории самого исторического процесса. Так, скажем, все черты трагедии присущи Французской революции конца XVIII в. или Октябрьской революции 1917 г. в России: неотвратимость сползания к катастрофе, которую не может никто предотвратить, герои, приближающие свое крушение теми самыми действиями, которые должны были привести и в какой-то момент приводили их к успехам, гибель большинства главных действующих лиц, исключительная эмоциональная напряженность борьбы противостоящих друг другу сил, у каждой из которых, в сущности, была своя правда.

Катастрофичность мировых катаклизмов XX в., крушение надежд на то, что общественные отношения могут быть перестроены на началах разума, а разум способен положить предел самоистреблению человечества, привели философию и искусство к формированию пантрагического миропонимания, рассматривающего трагизм как сущностное определение всего совершающегося. Само бытие человека в мире с этой точки зрения есть трагедия – трагедия неосуществимых замыслов, страданий и бессмысленности всей человеческой жизни.

Антиподом трагического является *комическое*.

Если в трагическом победительницей выходит вечная субстанциональность, которая в борющейся индивидуальности устраняет только ее ложную односторонность, положительное же содержание ее устремлений представляется как нечто подлежащее сохранению в его утвердительном опосредствовании, уже не расколотом более, то в *комедии*, наоборот, «верх остается за субъективностью в ее бесконечной самоуверенности»<sup>3</sup>.

«Самоуверенность» комического – это притязания на некую ценность и значительность при полном отсутствии реальных прав и возможностей для таких притязаний. В этом несоответствии «быть» и «казаться» и состоит источник комического эффекта, вызывающего смех окружающих.

<sup>3</sup> Гегель Г. В. Ф. Указ. соч. – Т. 3. – С. 578–579.

Почему мы смеемся, глядя на ученого медведя в цирке, и не смеемся, наблюдая за ним в лесной чаще? Да потому что дикий медведь ведет себя естественно, а ученый медведь копирует поведение человека, но делает это крайне неуклюже, не понимая смысла своих действий.

Почему достоин осмеяния мольеровский г-н Журден? Потому что он – «мещанин во дворянстве», человек, пытающийся быть не тем, кем он является на самом деле, и потому постоянно попадающий впросак, говорящий невпопад, нелепый в своем поведении.

Почему наши предки от души потешались над «Калязинской челобитной», «Службой кабаку» или «Росписью о приданом»? Причина опять-таки в подчеркнутом сопряжении и нарочитом отождествлении высокого и низкого, торжественного и будничного, духовного и плотского. Тщательно выдержанная во всех деталях стилистика церковного песнопения использована для восхваления хмельных утех; строгая форма официального обращения – для изложения заведомо «шутейного», «дурацкого» содержания; язык документа, подтверждающего какие-либо имущественные права, – для создания образа абсолютной бедности, то есть отсутствия всякого имущества.

Естественная способность человека смеяться очень рано стала использоваться в культуре.

Ритуалы и пляски первобытного человека уже содержат в себе определенные (в частности, ритуальные) посрамления богов и племенных вождей. Во многих мифах наряду с героями действуют и их комические двойники и антагонисты (так называемые трикстеры).

В дальнейшем комическое приобретает эстетический смысл, становится основным предметом изображения в целом ряде художественных жанров: комедии, фарсе, памфлете, плутовском романе, карикатуре. В древности и Средневековье комическое широко культивируется и в игровой форме. Стихия комического царил на римских сатурналиях, на средневековых карнавалах, «праздниках ослов» и «праздниках дураков». Карнавал, по выражению М. М. Бахтина, был в то время своеобразной второй жизнью народа, его

праздничной жизнью<sup>4</sup>. Однако и серьезные церемониалы нередко включали в себя обязательные смеховые «вставки» – передразнивание победителей на рыцарских турнирах, пародирование торжественных ритуалов и т. п.

Превратившись из сугубо бытового явления в эстетический элемент культуры, комическое порождает целый смеховой мир, в котором явления реальной, «серьезной» действительности отображены в сугубо превращенной, сниженной форме. При этом развитие категории комического шло от высмеивания чисто внешних особенностей явлений к выявлению их внутренней сущности. Смех, выступающий как форма эстетического отрицания, постепенно становился социальным оружием: высмеять означало лишить что-либо или кого-либо ореола торжественности, святости, значительности; он был призван развенчать, морально уничтожить. Критика смехом в истории всегда предваряет критику прямого политического противоборства, и смех, как правило, начинает работу по разрушению отживающих социальных форм и форм культуры. Он нарушает те связи и значения, на которых основаны эти формы, обнажает внутреннюю бессмысленность присущих им отношений. В привычном, кажущемся нерушимым порядке вещей он показывает внутреннюю алогичность, случайность, неразумность.

Борьба зарождающегося протестантизма с авторитетом папы римского и католицизма в целом началась с высмеивания монашеского лицемерия, обета безбрачия (образ похотливого священника был чрезвычайно популярен в народной литературе) и индulgенций.

И когда Петр I задумал повернуть течение традиционной русской жизни в иное русло, он, как известно, прибег не только к силе принуждения, но и к смеху. Его «всешутейшие» и «всепьянейшие» соборы, обрезание бород и прочие «чудачества» – не просто кошунство, но и пародирование всего устоявшегося московского уклада, ниспровержение его ценностей, создание как бы «перевернутой» по отношению к нему действительности (кстати говоря, это высмеивание не было антирусским, сами его формы глубоко укор-

---

<sup>4</sup> См.: Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 10–13.

ренены в национальной смеховой традиции; достаточно сказать, что кабак традиционно выступает в русской демократической сатире XVI–XVII вв. как «перевернутый» образ церкви).

Выступая в качестве эстетической формы критики окружающей действительности, комическое, в свою очередь, обусловлено развитием общества и культуры. Критика смехом ведется с разных точек зрения, и соответственно этому комическое всегда надо трактовать и анализировать не «вообще», а в сопоставлении с чем-то положительным.

Эстетическое сознание античности понимало комическое как нарушение реалистической гармонии, как «безобразия, никому не причиняющее страдание».

В эпоху Средневековья и Возрождения значение комизма чрезвычайно расширяется, и смех становится способом отношения к миру в целом и даже средством создания художественно-эстетической концепции мира и человека. Ярким примером такого подхода к комическому является бессмертный «Дон Кихот». Характерно, что именно в эпоху Возрождения были очень популярны учебные трактаты о смехе, своеобразная «философия комического», исходящая из понимания смеха как специфической духовной привилегии человека, не присущей другим живым существам. Смех рассматривался как выражение живой игры творческих сил человека, его изначальной и неискоренимой свободы.

Впоследствии это универсальное значение смеха постепенно сужается, и содержание комического приобретает морально-дидактическую направленность. Меняется и сам характер смеха – из раскрепощенного, необузданного, грубоватого он делается сдержанным, а подчас и салонно-учтивым. Комизм народной сатиры или оглушительный смех Рабле кажется теперь экстравагантным или даже непристойным.

В эстетическом сознании XVI–XVIII вв. комическое выражает стремление исправить «несовершенство человеческой природы» или «заклеймить пороки». Оно выступает как антипод некоей идеально выведенной нормы, представление о которой особенно ярко проявилось в положительных персонажах классицизма, которые были, по сути дела, олицетворением абстрактных добродетелей. Комиче-

ское в этот период еще понимается как выражение чисто индивидуального несовершенства человека, но вместе с тем уже в литературе и искусстве Просвещения содержатся элементы связи комического с критикой общественных учреждений, которая определила основное направление дальнейшего развития этой эстетической категории.

В классическом реализме XIX и XX вв. комическое выступает как антипод эстетического идеала и вместе с тем обогащается выработанным в рамках этого художественного направления методом психологического анализа. В этот период в культуре происходит процесс сближения и даже переплетения комического с его эстетическим антиподом – трагическим, что отражает реальную сложность жизни и самого человека. «Маленькие люди» Гоголя, Достоевского, Диккенса очень часто смешны, но смех, который они возбуждают, это смех сквозь слезы – слезы о поруганном человеческом достоинстве. Судьбы и характеры этих людей не несут в себе той возвышенности, которая является атрибутом классической трагедии, но разве появление данного типа людей само по себе не было величайшей трагедией человечества, трагедией гибели миллионов нераскрытых дарований?

В XIX в. категории трагического и комического становятся категориями философского осмысления истории. Их связь во многом характеризует диалектику смены общественных укладов. Гибель старого в истории – это процесс, который проходит несколько ступеней: вначале, пока старое еще полнокровно, пока оно находит убежденных сторонников и защитников, его борьба с нарождающимся новым приобретает характер трагедии. Когда же историческое время какого-либо явления окончательно истекает, его уход с исторической сцены происходит в виде фарса или трагифарса.

Можно по-разному относиться к Октябрьской революции 1917 г. и последующим семи десятилетиям нашей истории, но какой бы точки зрения мы ни придерживались, разница между трагедией Гражданской войны, коллективизации, политической борьбы 20–30-х гг. и плоским фарсом так называемого ГКЧП – вещь совершенно очевидная.

В ходе развития культуры и эстетической способности как ее неотъемлемого элемента обогащалась также и система эстетических категорий. Каждая из категорий при этом внутренне дифференцировалась, закрепляя таким путем усложнившиеся эстетические представления. Так появляется представление о различных видах прекрасного (изящное, грациозное и т. п.) или комического (юмор, сатира, ирония и т. п.).

Появляются и новые категории, отражающие развитие социального и художественного опыта, такие как мелодраматическое, гротескное, романтическое и т. п. Эти новые категории, однако, более специальные и уже по сфере охвата, чем основные эстетические категории. Как правило, они не могут быть отнесены ко всей действительности в целом и характеризуют специфические особенности поведения и переживаний человека.

Эстетическое отношение реализуется практически во всех сферах жизни. Вместе с тем в процессе развития человечество выработало специальные формы деятельности, задачей которых является целенаправленное культивирование и развитие нашей эстетической способности. Содержанием этих форм деятельности является эстетическое оформление человеческого поведения, окружающей предметной среды, производство особого вида продукции – эстетических ценностей. Важнейшей из этих форм деятельности является *искусство*.

Литература, вырабатывает некоторые символические формы, которые становятся затем всеобщими формами мышления и используются другими социальными институтами.

Анализируя искусство как символический институт, выполняющий известные социальные функции, Р. Данкен проводит различие между искусством «великим», «магическим» и «иллюзорным». «Великое» искусство – это искусство, которое имеет своей целью достижение истины и свободы. Каков механизм его действия? Оно создает символические эталоны, на которые ориентируется человек и как личность, и как деятельный субъект. Искусство проигрывает различные жизненные ситуации, и его герои становятся как бы идеальными ориентирами в жизни; «прикладывая» их к себе как образцы, мы осуществляем свой жизненный выбор, сис-

тематизируем мысли и чувства. Например, таким идеальным символом рефлектирующего человеческого «Я» можно считать Гамлетта. Образ мятущегося духа познания, доходящего в своем стремлении к истине до нарушения каких-то этических табу, олицетворен в Фаусте и т. п.

Что же такое, по Р. Данкену, «магическое» искусство? Если функцией великого искусства является создание символических форм, с помощью которых исследуются средства и цели действия, осуществляется их сознательный выбор, то задача «магического» искусства состоит в том, чтобы побуждать людей к действиям, соответствующим господствующим, к действиям социальных институтов. Это своего рода идеологический инструмент конформизма. Он попросту манипулирует сознанием людей, используя для этого символы, апеллирующие к основным и биологически наиболее сильным человеческим потребностям, например к сексу, и стремление каждого человека повысить свой социальный статус – быть в глазах общества лучше, престижнее. При этом в «магическом» искусстве стремление разобраться в каких-либо проблемах, например в той же любви, полностью отсутствует. Символы просто экспонируются, демонстрируются и как бы нагнетаются, действуя не на разум, а на эмоции. В сфере политики «магическое» искусство успешно используется для создания имиджей политических деятелей. Их платформы не анализируются, а они просто окружаются привлекательными символами, провоцирующими возникновение положительных ассоциаций (мудрость, морщины, прищур, уверенность, достоинство и т. п.). Поскольку современное буржуазное общество есть общество потребления, а человек выступает в нем прежде всего как потребитель, то в таком искусстве культивируется дух потребления, а человек погружается в атмосферу ностальгии по вещам (демонстрация сцен «красивой жизни» и т. п., причем и женщина как эротический символ выступает здесь чаще всего не как духовно близкое существо, а именно как объект статусного потребления).

«Иллюзорное» искусство имеет своей целью предотвратить как практическое действие, так и поиск истины; его цель – уклонение от действия и его рационального рассмотрения. С этой целью тво-

рится особый ирреальный мир, в котором происходят «разрежение», «рассеяние» импульсов к действию. Это искусство может выполнять терапевтическую функцию, разряжая, например, скрытые в человеке заряды агрессивности и реализуя их социально приемлемым способом.

Еще одна функция «иллюзорного» искусства – компенсация социальной ущербности. Например, известно, что люди скромного достатка любят читать литературу о преуспевающих героях и т. п. Типичный пример – парадигма «Золушки».

В рассматриваемом нами направлении важную роль играет интерпретация искусства как символической системы. В процессы социальной символизации вовлекаются различные ценности и объекты культуры, в том числе и искусство. При этом искусство само становится знаком чего-то, то есть речь идет не о «прочтении» произведения, а именно о том, что это произведение может вообще не расчленяться на знаки, знаком становится само его бытие.

Например, человек может ходить на театральные премьеры или на концерты знаменитых пианистов не потому, что у него есть потребность в этом, а потому что он выполняет принятый в данной социальной среде ритуал. Приверженность той или иной школе становится не показателем вкуса или индивидуальности, а символом принадлежности к «хорошему» («плохому») обществу. Так, у нас в определенных кругах интеллигенции просто *неприлично* критиковать авангардизм и высказывать симпатию к реализму. Авангардизм с начала XX в. выступает как символ революционности, хотя на самом деле – это почти то же самое, что подписаться на журнал «МГ». Впрочем, есть и конкретные примеры, когда шкала ценностей просто изменена на обратную.

В качестве классического образца социальной символики в этой связи рассматривается мода. Функция моды – внешняя консолидация социальных групп на основе зрительно запечатлеваемых символов. Кроме того, с помощью моды осуществляется дифференцирование престижа в системе рангов. В последнее время мода оказывает все больше влияния на сферу искусства. Изменился сам механизм его динамики. Раньше шла смена стилей, достаточно долго опиравшихся на определенный тип культуры и мышления.

Сейчас идет калейдоскопическая смена даже не стилей как каких-то универсальных систем манер, причем их вызывают к жизни не глубинные причины, а стремление удивить.

Опыт культуры предыдущих веков дает основания надеяться, что эстетика будет развиваться и влиять на другие науки в конвенциональном плане, а также переосмысливать и анализировать как классическую, так и модернистскую и постмодернистскую картину мира и человека.

Проблема современности для историка очень сложна. Как определить, где границы? Точка или отрезок? Всегда включаются какие-то тенденции, действующие в течение некоторого времени до данного момента. Разумеется, совершенно объективных критериев нет, многое зависит от того, что мы выделяем сегодня в качестве наиболее значительного и существенного. Но все же этот произвол не беспределен.