

А.Л.Казин

КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА

Рассматривается понятие «классическое искусство» в его сущностном и функциональном соотношении с понятиями «модерн» и «постмодерн». Особое внимание при этом уделяется ценностному содержанию классики, восходящему к христианскому духовному идеалу. На ряде примеров из области литературы и кино автор показывает фундаментальное значение классического художественного образа для воспроизведения реальности в её наличном бытии и в её предельном творческом преображении, выходящем далеко за границы повседневного человеческого опыта. Проблематика статьи и её методология имеют комплексный философско-эстетический и искусствоведческий характер.

Ключевые слова: литература, искусство, образ, классика, модерн, постмодерн, правда

Подобает живописцу быть смиренну, кротку,
благоевуйну, непразднословцу, несмехотворцу,
несварливу... кроме всякого бесчинства.

Стоглавый собор

Какое искусство мы называем классическим? С тех пор, как во II веке термин «классика» был применен в «литературоведческом» смысле римским писателем Авлом Геллием, многие художественные направления и эпохи удостоивались названия классических. В эпоху Возрождения классиками, например, считались античные авторы, в противоположность современным писателям. Вместе с тем среди античных авторов выделялись «свои» классики, творчество которых относилось к V в. до Р. Х. — «веку Перикла». Позднее, в XVII столетии, классиками стали называть представителей литературного стиля классицизма. В настоящее время эпитет «классический» употребляется — в области искусства — по отношению к чему-то в высшей степени превосходному, достойному восхищения. Говоря о классике, имеют в виду норму, канон, образец, сохраняющиеся во времени. В этом смысле мы называем классиками, например, Гоголя, Тургенева, Блока, и как раз в таком смысле «Краткая литературная энциклопедия» определяет словом «классика» вообще всех крупных писателей, творчество которых стало живым достоянием не только национальной, но и мировой литературы [1].

Собственно говоря, на этом разговор о классике можно было бы закончить. Ясно, что под этим термином разумеется совершенство, и остается только условиться о его критериях.

Однако тут-то теоретические — и не просто разграничительные, а мировоззренческие, вероисповедные — трудности только начинаются. В современном соперничестве цивилизаций вопрос о том, что является культурным идеалом, а что извращением, что считать безобразием, а что красотой, приобретает поистине жизненный смысл. Человечество в начале XXI в. перед лицом серьезных испытаний — речь идет о его выживании. Допустимо ли ныне под знаком классики сопоставлять столь различные вещи, как, например, новгородский Кремль и «башню» Татлина, лоджии Рафаэля и безумные грезы Сальватора Дали? Что означают сочетания вроде «классического кубизма» или «классического супрематизма»? Позволительно ли считать «либеральной классикой» столь модные ныне писания маркиза де Сада? И ещё радикальнее: правомерно ли в христианской стране регистрировать церковь сатаны?

Положительный ответ на эти вопросы означал бы, что к художественной (и философской) классике относится все талантливое и значительное, независимо от религиозной и нравственно-эстетической ориентации. Ясно, однако, что такой ответ был бы ошибкой, хотя никаких формальных признаков установить здесь не удастся. Взять хотя бы жизнеподобие, верность видимой реальности бытия. Разве рискуем мы сказать, что разговор с чертом Ивана Карамазова или черное солнце над головой Григория Мелехова суть нечто очевидное, подсмотренное авторами в повседневности? И, однако, в них есть глубочайшая правда. Кто сегодня не признает классикой творений Андрея Рублева — и, однако, он, как и всякий иконописец, иногда перекручивал фигуру почти на 90°. «Такая деформация представлялась средневековому живописцу более допустимой, чем художественное “обезличивание” человека — отказ от изображения лица ради природной достоверности. Достоверность художественно-умозрительная для него была выше натуралистического “правдоподобия”» [2].

Наряду с этим, у классики есть противник, о котором необходимо сказать хотя бы несколько слов на этих страницах. Имя этому противнику — модернизм (авангард). Говоря о модернизме, мы имеем в виду собирательное религиозно-художественное начало, сводящееся, при всей его исторической разноликости, к человекобожии (не путать с идеей личности!), неизбежным следствием чего оказывается, с одной стороны, эгоцентрическое самолюбование, а с другой — вражда к наличным материальным и духовным формам жизни как якобы не раскрывающим, а затемняющим подлинную суть ее. Нигилистическое отношение к «видимости» бытия присуще в той или иной мере большинству неклассических направлений европейской культуры, причем с течением времени возрастает, так сказать, степень их самоутверждения вопреки благодатной реальности и

ценности мира. С начальными симптомами подобного нигилизма столкнулась уже эпоха Возрождения. В целом Возрождение не только человека обусловило миром, но и мир — человеком. XV и особенно XVI в. практически и теоретически поставили отдельного человека мерой вещей, пространство и время культуры сориентировалось на субъекта. С точки зрения социологии, подобный переворот видится своего рода идейным эквивалентом системы свободного предпринимательства, поэтическим и мировоззренческим стилем всей постепенно набиравшей силу капиталистической цивилизации. Впервые в христианской Европе возник вопрос: быть может, красота в мире — не что иное, как прекрасная видимость?

Утвердительный ответ на этот вопрос — правда, уже в XVIII в. — обосновала кантовская аналитика прекрасного. Здесь красота предстает как феноменальный мир красивого, в явлении чуждый и жизни, и добру, и искусству. Согласно И.Канту, красота — лишь символ нравственности, а искусство нуждается в красоте «нечистой», приводящей.

Конечно, от арабесок, признанных Кантом художественным идеалом настоящей красоты, до, скажем, «Цветов зла» Ш.Бодлера — расстояние большое. Искусство, как и обосновывающая его наука, прошли через барокко, поклонявшееся богу-художнику, через романтизм, сделавший художника богом, через абсолютный идеализм, подчинивший художника философии, через многое другое. Но именно Кант доказал Европе, что красота (и тяготеющее к ней, хотя и не достигающее ее, искусство) есть прежде всего иллюзия и игра. Увидать такую красоту в конце концов стало возможно во всем, даже в цветах зла — была бы на то эстетическая санкция и свобода.

Эта санкция была получена в результате открытого смещения элитарного сознания Запада в сторону неоромантического искусства и феноменологической философии. Неоромантики «конца века» — от Верлена до Уайльда и Метерлинка — шли, так или иначе, путями романтиков его начала. И те, и другие всему существующему противопоставляли свою свободу и спрашивали не о том, что есть, но что возможно. Связь между жизнью и красотой, поэзией и правдой и там и тут понималась преимущественно как иносказательная, символическая, то есть, что ни говори, все же косвенная, не способная обойтись без многосложной теории...

Процесс сближения элитарного и массового искусства на Западе особенно усилился в последние годы, с возникновением так называемого постмодернизма. Если модернизм конца XIX — начала XX столетия отклонял всякое искусство, кроме себя самого, любой стиль, за исключением собственного, то современный постмодернизм под флагом «открытого» (безусловного, демократического) действия уничтожает искусство вообще, заменяя его чистой игрой смыслов. Таков итог самообольщения художника, вообразившего себя абсолютным творцом и отвергшего по этой причине божественную данность мира — либо, наоборот, берущего её как нечто самодостаточное. Последним пунктом его пути неизбежно оказывается сведение предмета творчества к ничто, к осязаемому подобию пустого хаоса и небытия — что-то вроде «Черного квадрата» К.Малевича.

Однако в настоящей статье нас интересует прежде всего не модернизм, а классика. О модернизме мы говорили лишь для того, чтобы яснее очертить именно его противоположность. Какова же эта противоположность по существу? Было бы соблазнительно легко переправить минусы на плюсы, то есть взять концы и начала декаданса как бы с обратным знаком. Но это было бы мнимое решение.

В действительности классика и модернизм не составляют зеркальной противоположности друг другу. Не составляют по той причине, что авангард, отталкиваясь от классики, одновременно паразитирует на ней, питается ее соками. В этом смысле авангард не самостоятелен, не имеет собственных корней, тогда как классика есть прямое поэтическое выражение «зеленого дерева жизни». Основное представление классики — это идея сверхличного космического порядка, пронизывающего собой бытие. Непосредственно такая характеристика относится к ранней классике, которую представляют в греческом эпосе, например, Гомер, а в философии — досократики. Однако христианское откровение принесло людям весть о том, что сверхличный порядок положен в мире Абсолютной Личностью, относящейся к человеку как Отец к сыну, идя ради него на риск тварной свободы. Таковы исток и тайна православно-русского мировидения.

Какое художественное свойство или качество прежде всего приходит на ум, когда думаешь о русской литературе? Определить его не просто. Дело в том, что искусство Пушкина, Достоевского, Толстого не выработало какой-то особой, сугубо художественной меры, с которой оно подходило бы к жизни. Напротив, для этих авторов само писание романов и стихов было способом нахождения всеобщей нравственной истины и обнаружения ее перед другими людьми. Великие художники русские стремились найти место всякой вещи в разветвленном строении мира, их подход к людям и событиям был поистине универсален. Как известно, Достоевский назвал это качество всечеловечностью русской литературы.

Конечно, говоря о литературе, мы имеем в виду все классическое искусство. Когда, к примеру, А.Саврасов писал своих «Грачей» или И.Шишкин — «Корабельную рощу», перед собой они видели не просто натуру, а, говоря словами Пушкина, частицу бытия и относились к ней соответственно — с бережностью. Саврасов и Шишкин разные художники, но общее между ними важнее различий. У них была единая художественная онтология, положительное чувство мирового целого. Свободно владея техникой живописи, они находили свою нравственно-эстетическую задачу в любовном перенесении на полотно красоты, которую несет в себе сама вещь. Не конструировать предмет, не создавать его из «ничего», а посылить выявить присущее вещи достоинство — такова была высшая цель их творчества, и для нас сейчас не так уж важно, в каких словах она формулировалась самими художниками.

Разумеется, свойственное классике уважение к миру ничего общего не имеет с натурализмом. Н.В.Гоголь в повести «Портрет» выразил своего рода ужас, возникающий в душе художника-классика при мысли о предмете, взятом самом по себе, в его неодухотворенной голой естественности. Все дело в том, что классический подход к действительности, помимо вещи, живущей «в себе и для себя», обязательно включает в ее поэтический образ также мысль о ней, её «семенной логос». Только благодаря этой предпосылке, определяющей ведение жизни, точку зрения на ее, классический тип искусства оказался способен воспроизвести во внешности предмета его внутреннее. Коротко говоря, классика умеет видеть сущее с лучшей стороны.

Наибольшего расцвета этот принцип «верности вещам» достиг в творчестве А.С.Пушкина. Выше мы уже приводили высказывания Пушкина — в стихах и в прозе — где он формулировал свое представление о художественном творчестве. Из всех категорий, имеющих к нему касательство, на первом месте у Пушкина стоит, без сомнения, начало красоты. Некоторым это даже дало повод заподозрить автора «Евгения Онегина» в проповеди «чистого искусства».

Между тем думать так — значит вовсе не понимать Пушкина. Для нашего великого поэта прекрасное не есть нечто, противостоящее правде жизни или заменяющее ее, а именно божественная суть самой жизни, совпадающая в таком плане с добрым и истинным. Будучи как бы растворенной в мире, бросая свой отблеск на каждого человека, красота тем не менее не лежит на поверхности бытия и потому требует усилий для своего воплощения. Прекрасное — это тот «магический кристалл», сквозь который Пушкин увидел новые грани в самых привычных вещах, равно как и в самых отдаленных: «И внял я неба содроганье, и горный ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье». С этих же позиций написаны и «Капитанская дочка», и «Повести Белкина». К Пушкину целиком применима мысль о том, что художник мыслит не просто сочетаниями звуков или красок, а прекрасными сочетаниями (см. об этом ниже).

Еще раз подчеркнем, что не следует путать при этом красоту с красотой. Нарочито приглаженного, манерного «гладкогоговения» классика избегает. Наоборот, ей присуще своего рода «антикрасноречие», и недаром автор «Слова о полку Игореве» начинает свою песнь «по былинам сего времени, а не по замышлению Бояна». Как раз последним объясняется кажущаяся небрежность стиля у такого писателя, как Достоевский, в романах которого налицо как бы отход автора назад, отказ от всяких литературных щедрот и жестов во имя подлинной гармонии — той самой, что и у Рафаэля и Пушкина. Об этом хорошо сказал Г.Гачев: слог и словарь Достоевского «как бы намеренно невесомы, исчезающе стремительны — но не от несовершенства или бедности, а наоборот, от жгучего желания поскорее, уже сейчас достигнуть что-то уже окончательного, исчезнуть самим, но дать место абсолютной духовной красоте...»¹ [3].

Таким образом, можно утверждать, что классика мыслит вещами. Но не менее верно будет сказать, что она мыслит идеальными вещами или прямо идеалами. «Татьяны милый идеал» — кто не знает этого пушкинского выражения? Мышление художника-классика не рассудочное и даже не разумное, а сверхразумное, в нем существующее соединяется с должным, настоящее освещается прошлым и будущим. Мир классики — это в истоке своем светлый мир; его главное измерение — не страдание, а благо.

Разумеется, русские писатели, подобно Данте, Сервантесу, Шекспиру, видели царящее вокруг зло. Более того, никто, кроме них, не отдал столько сил подневольному «маленькому» человеку, этой своего рода жертве природных и социальных законов. В пристальном внимании ко всякому лицу — станционному зрителю, гробовщику, бедному студенту — сказался подлинный гуманизм русского искусства. «Медный всадник» и «безумец бедный», первый бал Наташи Ростовской и смерть Ивана Ильича — вот, так сказать, диапазон интересов русской классики.

И все же не униженность и слабость являются ее исходной точкой. Достоевский писал в свое время, что ответом на терзания и концепции Ивана Карамазова «служит весь роман» [4]. Речь идет о преодолении тех разрушительных идей — «неискупленная слезинка ребенка», «все позволено» и т. д., — носителем которых выступает в последнем произведении Достоевского прежде всего второй сын Федора Павловича Карамазова.

Так вот, ответом Ивану является не только роман «Братья Карамазовы», но все русское классическое искусство. Оно уже как бы изначально отвергло для себя главную мысль Ивана («билет почтительнейше возвращаю!»), а вместе с ней «разрешило» и мысль Акакия Акакиевича («зачем вы меня обижаете?»), и мысль Евгения («ужо тебе!»). То, что, к примеру, в греческой трагедии облекалось космическим молчанием (хор в трагедии — прежде всего голос Рока), а, скажем, у Шекспира или Гёте выступало достойным противником-двойником героя (Мефистофель так же необходим Фаусту, как и Фауст — Мефистофелю), то в отечественном искусстве оказывалось по большей части осуждением (тяготой), выпадавшим на долю человека в силу недолжного направления его ума и воли. Герой-«скиталец» развенчивается у Пушкина — Татьяной, у Достоевского и Толстого — рядом дорогих им персонажей. Выражаясь опять-таки словами Достоевского, русские художники полюбили Божие творение прежде логики и именно потому поняли его. Душевный надлом Гоголя, «арзамасский ужас» Толстого, чеховская тоска — не это было началом их творчества. Известен рассказ В.В.Вересаева об отношении Льва Толстого к трагизму бытия: «Само же слово “трагизм”, видимо, резало ему ухо, как визг стекла под железом. По губам пронеслась насмешка:

— Трагизм... Бывало, Тургенев придет, и тоже все: “трагизм, траги-изм”.

И так он это слово сказал, что где-то в душе стало совестно за себя, и шевельнулся странный, нелепый вопрос: да полно, существует ли вправду какой-нибудь в жизни трагизм?» [5].

Комментируя приведенные строки Вересаева, П.В.Палиевский заметил, «что Толстой просто указывает нам на смысл, упущенный другими и невидимый из разных тупиков, откуда раздаются голоса отчаяния. В его оптимизме (в отличие от романтически-декадентских восторгов. — А. К.) нет ничего искусственного и натянутого. Он умеет показать, что в так называемом трагизме бытия больше нашей собственной слабости и опущения, чем правды» [6].

Такова правда классики.

Какое искусство гнушается правдой? Разве что старомодно эстетское. Многие модернисты, наоборот, гордятся тем, что они режут «правду-матку» о человеке и о его мерзости. При этом они думают, что чем «глубже» копнут, чем гуще зачерпнут низости, тем правдивее они будут. Тем больше, дескать, выдуманных идеалов и ханжеских добродетелей обнаружат свое подлинное лицо. Учиться им есть у кого — взять хотя бы фрейдизм с его сексуальным комплексом или экзистенциализм с его абсурдом. Мерить высшее низшим, «бесстрашно» сводить первое ко второму — подобное снижение кажется сегодня некоторым писателям, кинематографистам, театральным режиссерам верхом глубокомыслия. К несчастью, они не сознают, что зло, изображенное нейтрально, как своего рода естественный факт, овладевает и самим художником, и его произведением. Из борца со злом художник делается его проводником. Причем в этом случае ему изменяет как раз та самая правда, под флагом которой он якобы выступал. Безоглядно бросаясь вниз «вверх ногами», забывая о том, что «низ» и «верх» — понятия соотносительные, художник, независимо от меры таланта, получает только половину правды, которая еще хуже, чем ложь, так как принимает вид неопровержимой фактичности.

Ездит ли нос в Ригу, как в повести Гоголя? Скачут ли по дорогам розовые кони, как в стихах Есенина? На первый взгляд, перед нами ревизия действительности, неотличимая от модернистских искажений. На самом деле тут совсем другое.

Довлеющая себе поэтическая вольность в классике — почти то же, что смех или игра в рисуемой ею картине мира: и то и другое имеет место, но то и другое в конечном счете еще больше оттеняет положительную ценность жизни². Живописец может «перекрутить» фигуру на 90°, потому что он знает, какова она на самом деле, знает ее скрытые возможности. Поэт-классик прибегает к дерзким сравнениям, но по сути он ведет речь об общезначимом. Тут — сила классики. Это та сила, которая не разъединяет Петра с Иваном, а соединяет его с ним. Выражаясь языком театральной критики, в классике нет пустого пространства: «Здесь нет и в помине напряженного нервного лиризма режиссерских самовыражений, острой игры с пространством, из которого — порой до состояния полного вакуума — выкачан исторический воздух, и не царит тут отвлеченная метафоричность...» [7]. Классика не допускает самодовлеющей формы, хотя и заботится о ее совершенстве. Натуралистическое отождествление с материалом (плотью, вещественностью изображения) ей так же чуждо, как и высокомерное отстранение от него. У русской классики никогда не было вкуса к разделению мира на число и хаос, на конструкцию и материал. Классическому мышлению вообще не близки разрывы на односторонние и воюющие друг с другом крайности, оно исходит не из них, а из предшествующей им меры. Другими словами, классика не держит нейтралитета между верхом и низом, правым и неправым, она именно на стороне правого. Утонченное смакование «бинарных оппозиций» — совсем не ее дело.

Творческий метод русской классики XIX—XX вв. есть духовный реализм, то есть исходное «да» сущему как месту и времени встречи Света. Правда как основа и цель этого направления предполагает не только правду концепции, не только правду «вообще», но и внимание к самым обычным предметам, поступкам, словам, разнообразие и совместность которых составляют картину существования. Нравственно-эстетический пафос классического реализма заключается в утверждении, что высшее духовное напряжение и красота мира находятся рядом — в повседневности с ее простыми и такими важными заботами. Отсюда и понимание героем отечественной классики своего долга — быть там, где без него не проживут другие люди: «Но я другому отдана; я буду век ему верна». Другими словами, правда реализма присутствует не только в содержании, но и в форме, не только в мыслях, но и в поступках, не только в идеях, но и в вещах, не только в праздничном и из ряда вон выходящем, но и в самом простом. Чтобы быть художником-реалистом, нужно чувствовать чин, порядок действительности. Классическому реализму, как никакому иному типу творчества, свойственно понимание того, что суть вещей лежит не где-то за семью печатями, а напротив, проступает в самом их чувственном наличии³.

Таким образом, при изучении классического реализма как нельзя лучше видно, что идеи мировоззренческие или нравственные не служат внешним довеском к поэзии и красоте, а являются ее почвой, воздухом. В отличие от модернистов, ответственных только за себя, и вопреки постмодернистам, которые даже за себя отвечать не берутся, художник классического типа чувствует мир как единство и дерзает отразить его в «капле воды» — в эпическом романе или в коротком стихотворении, в многосерийном фильме или в театральной мизансцене. Исходная предпосылка здесь — взаимопретворение части и целого, сознания и бытия. Вот почему такие произведения литературы, как, скажем, «Котлован» Платонова и «Мастер и Маргарита» Булгакова, принадлежат к классическому поэтическому кругу, несмотря на все ирреальности и «смещения», которыми они наполнены. Вот почему, с другой стороны, кинокартина Ф.Феллини «Репетиция оркестра» характеризуется как феномен неклассического мышления: идеал, искомая музыкальная гармония не задана в «Репетиции оркестра» самой происходящей историей, а как бы витает рядом с ней. Эту ленту Феллини можно было бы назвать «В поисках утраченной гармонии», между тем истинный художник-классик обладает

гармонией, а не только тоскует по ней. Так было у Феллини в его ранних фильмах — в «Дороге» и «Ночах Кабирии». В «Репетиции...» же спаситель разваливающегося оркестра — дирижер — действует в конце фильма буквально как *deus ex machina*⁴.

Классическая поэтика традиционна. Она традиционна в том глубоком смысле слова, в каком традиционны для любого народа обычаи предков, их способ отношения к миру, их нравственные и эстетические понятия. Описывая в своем «Ладе» народную эстетику, Василий Белов подчеркивал, что красота находится в ней не в кристаллическом, как в профессиональном искусстве, а в растворенном состоянии. В этом и заключается связь — и одновременно различие — между классическим искусством и фольклором. Прибегая к известному сравнению, скажем, что классика относится к фольклору, как вино к винограду. То, что живет в творчестве народа бессознательно, только в зачатке, получает свою завершенность в классике, становясь, таким образом, достоянием не только национальной, но всей мировой культуры. Нет возможности проследить здесь многообразные пути этого взаимодействия. Исследователи хорошо осветили их — достаточно сослаться на книгу Д.С.Лихачева «Поэтика древнерусской литературы».

Вместе с тем связь с корнями народной культуры нередко прослеживается в классике и с другой стороны. Мы имеем в виду случаи, когда те или иные элементы фольклора служат почвой для создания принципиально новых произведений. Так было у Пушкина со сказками Арины Родионовны, так было и у Довженко с украинским фольклорным наследием. Басни Крылова лежат как бы на перепутье между просторечной присказкой и тщательно отделанным «культурным» стихом. То же самое — хотя и в ином ключе — можно сказать, например, о стихотворениях Некрасова, ставших народными песнями, или о поэмах Твардовского.

В обоих случаях отношение классики к традициям отечественной культуры диктуется их «избирательным сродством», то есть единством в различии этих сущностных моментов мирозерцания народа на всем протяжении его исторического существования. Общеизвестны слова Гоголя: «Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа»⁵ [8]. Загадка классики в том, что дух народа присутствует в ней и тогда, когда она прямо продолжает народное искусство, и тогда, когда она на первый взгляд теряет с ним связь. Эпопея «Война и мир» народна и в сценах пожара Москвы, и в описаниях салона Шерер. Поразительна в этом плане наша «деревенская» проза, авторами которой являются как бы сами ее герои.

С народностью классики связан вопрос о ее национальности. С одной стороны, классика сугубо национальна, с другой — всемирна. Разрешает этот кажущийся парадокс понимание народа как судьбоносного ядра нации, субъекта ее исторического и сверхисторического движения. Классика в качестве народного искусства есть тем самым искусство национальное, сближающее свою нацию с другими народами и одновременно выделяющее ее на их фоне. Есть народность сказок, былин, сельских и городских песен («малый канон») и есть народность Чайковского, Лескова и Станиславского («большой канон»). Точно так же есть национальность Хохломы, ряженных, резной избы и есть национальность владимирских соборов, музыки Глинки, живописи Кустодиева. Наконец, есть вселенская традиция Православия («великий канон»). Количественная массовость, безродное «поп-искусство» одинаково враждебно им всем. Классика — это единое во многом, это «цветная истина», как сказал бы Ап.Григорьев. Классика любой нации обращается ко всем и каждому, она всечеловечна, но она не является «всемством», безразличным к уникальному в жизни, будь то страна или отдельный человек. Отеческое предание не заменяется в ней безличными «моделями» или «структурами», но оно и не исчерпывает ее, не застилает классике горизонт. Если бы это было так, национальная классика всегда оставалась бы только национальной, являлась бы чем-то удельным, сугубо «родовым», особым способом этнографического самолюбия.

Денационализация искусства в наше время так же опасна, как и выпячивание его национальной исключительности. Национальное начало в культуре имеет свой вес, как и начало индивидуальное, единичное. Как нет двух одинаковых людей, так нет двух подобных во всех отношениях наций. Прибегая к сравнению, скажем, что уклад жизни нации, ее духовные ценности — такая же пища для искусства, как и уклад и ценности отдельного человека. Поэтому денационализация искусства в сущности тождественна его дегуманизации.

Наряду с этим, как раз на примере русской классики видно, что национальное, как и личное, имеют для нее смысл только в более широкой перспективе. Достоинство нации, как и личности, опирается в классическом искусстве на сверхличную и сверхнациональную почву. Мир един, и человек в конечном счете един, как бы ни казалась разорванной их целостность, и искусство призвано сражаться за нее. Сама Россия приобретает в глаза крупных художников иное значение, чем только национально-специфическое.

Через всю русскую классику, с эпохи «Слова...», проходит образ Родины как бескрайней земли, где есть место пройти богатырю, и вместе с тем чего-то хрупкого, нуждающегося в защите. «О русская земля! Уже ты за холмом!» В творчестве русских художников Отечество предстает необозримым во времени и пространстве миром, раскинувшимся от Белого моря до Черного, от «угрюмых финских скал» до «стен недвижимого Китая», объединившим в единую семью разные народы, непохожие друг на друга обычаи и языки. «И назовет меня всяк сущий в ней язык...» — это пушкинское самоощущение одновременно и национально и всемирно. Россия для русской культуры — не просто страна, а Святая Русь, образ Божьего мира. В таком свете становится понятным и обращение к ней как к «птице-тройке» (Гоголь) и как к «жене» (Блок). Не впадая в преувеличение, можно утверждать, что отечественная духовность в начале XX в. подвела Россию к некоему историческому пределу, к

подобию апокалипсической «точки Омега», когда по старому, «слишком человеческому» способу она уже жить не могла и в 1917 году сделала попытку трансцендировать в сверхисторию. Что из этого получилось — нам ещё предстоит осмыслить.

Примечания

1. Непонимание последнего ведет иногда к превращению Достоевского чуть ли не в «мироеда»: говорят о его пристрастии к «обтрепанным брюкам», к «грязно-серому цвету», к «пустым углам», в которые загоняется человек... Между тем все это дано у автора «Братьев Карамазовых» в качестве противоположности иному — «клейким листочкам», «косым лучам заходящего солнца», речи у камня Алеши Карамазова... Ссылками на многоголосие Достоевского этой антиномии не разрешить: «голоса» у Достоевского равноправны, но далеко не равно правы, и автор, представляя им всю полноту свободы, в то же время совершенно определенно судит об их истинности» (см. [9]).
2. Здесь также дает себя знать различие между классикой и постмодернизмом, который стремится не «быть», а «казаться» даже тогда, когда принимает формотворчество за строительство самой жизни. С этим, между прочим, связан культ актера (рок-звезды, кинозвезды) в потребительском массовом сознании.
3. Вообще представление, согласно которому истина живет в каком-то ином — зазеркальном — пространстве и времени, проявляется только в особых «моментах» и «случаях», относится, скажем прямо, к обывательским представлениям о ней. Предельность, «пограничность» истины, как известно, настойчиво подчеркивалась экзистенциализмом, с точки зрения которого (вполне буржуазной) человек встречается с истиной только перед лицом смерти, в опасности, в ситуации крайнего выбора и т. п. Как будто каждодневная жизнь не является полем такого выбора!
4. Мы не собираемся упрекать здесь Ф.Феллини в «отступлении от реализма». Итальянский мастер шел своим путем, который мы в первом приближении обозначили бы как символическое барокко.
5. Последнее не означает, что одежда, быт, речь людей безразличны для художества и могут быть свободно удалены из книги или спектакля. Если уж эстетический идеал народа выражается внешне, то в чем ему выражаться, как не во всем укладе его жизни?
1. Краткая литературная энциклопедия. Т. 3. М., 1966. С. 585.
2. Бычков В.В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 154.
3. Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. М., 1982. С. 35.
4. Ф.М.Достоевский об искусстве. М., 1973. С. 462.
5. Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 290.
6. Палиевский П.В. Литература и теория. М., 1979. С. 68. URL: <http://www.rospisatel.ru/palijevsky-tolstoy.htm> (дата обращения: 01.02.2019).
7. Шитова В. Четыре зимних вечера // Литературная газета. 1982. 24 февр. С. 8.
8. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 8. М., 1952. С. 51.
9. Сокурова О. Уроки первых постановок «Братьев Карамазовых» // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 226.

References

1. Kratkaya literaturnaya ehntsiklopediya [Brief literary encyclopedia], vol. 3. Moscow, 1966, p. 585.
2. Bychkov V.V. Vizantiyskaya ehstetika [Byzantine aesthetics]. Moscow, 1977, p. 154.
3. Gachev G.D. Obraz v russkoy khudozhestvennoy kul'ture [Image in the Russian artistic culture]. Moscow, 1982, p. 35.
4. F.M.Dostoevskiy ob iskusstve [Dostoevsky about art]. Moscow, 1973, p. 462.
5. L.N.Tolstoy v vospominaniyakh sovremennikov [Leo Tolstoy in the memoirs of contemporaries] in 2 vols, vol. 2. Moscow, 1978, p. 290.
6. Palievskiy P.V. Literatura i teoriya [Literature and theory]. Moscow, 1979, p. 68. Available at: <http://www.rospisatel.ru/palijevsky-tolstoy.htm> (accessed: 01.02.2019).
7. Shitova V. Chetyre zimnikh vechera [Four winter evenings]. Literaturnaya gazeta, 1982, 24 fevr., p. 8.
8. Gogol' N.V. Full coll. of works in 14 vols, vol. 8. Moscow, 1952, p. 51.
9. Sokurova O. Uroki pervykh postanovok "Brat'ev Karamazovykh" [Experience of the first stage performances of the Brothers Karamazov]. Dostoevskiy i teatr. Leningrad, 1983, p. 226.

Kazin A.L. Classical art in the prospect of modern aesthetic experience. The concept of "classical art" is discussed in its essential and functional relationship with the concepts of "modern" and "postmodern". The value content of the classics, which goes back to the Christian spiritual ideal, stand in focus of the article. On examples from the field of literature and cinema, the author shows fundamental importance of the classical artistic image for reproducing reality in its present being and its ultimate creative transformation that goes far beyond the boundaries of everyday human experience. The subjects of the article and its methodology have a complex philosophical, aesthetic and art history character.

Keywords: literature, art, image, classic, modern, postmodern, true.

Сведения об авторе. Александр Леонидович Казин — доктор философских наук, профессор, и.о. директора Российского института истории искусств, alkazin@yandex.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 20.02.2019. Принята к публикации 20.03.2019.