

ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАССЕТ
ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА⁹⁵

Искусство художника

Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что это значит, если им нравится произведение искусства, к примеру театральная постановка? Ответ не вызывает сомнения: людям нравится пьеса тогда, когда они смогли увлечься человеческими судьбами, показанными им. Любовь, ненависть, радость и горе героев волнуют сердца зрителей. Они – зрители – сливаются воедино с тем, что видят, как если бы персонажи пьесы были реальными людьми. И они говорят, что пьеса “хороша”, когда ей удалось создать иллюзию, достаточную для того, чтобы вымышленные образы производили такое же впечатление, как живые люди. В лирической поэзии они стремятся уловить ту человеческую любовь и ту скорбь, которыми переполнялось сердце поэта. В живописи их привлекут изображения мужчин и женщин, рядом с которыми, по их мнению, было бы интересно жить. Картина, изображающая пейзаж, покажется им “милой”, если сам ландшафт, изображенный на ней, – своей ли прелестью или сентиментальным воздействием – заслуживает того, чтобы побывать там во время прогулки.

Это значит, что для большинства людей эстетическое наслаждение не есть такое душевное состояние, которое в корне отличается от испытываемых в обычной жизни. От последних оно отличается лишь в несущественных качествах: оно может быть менее утилитарным, более интенсивным и влекущим за собой болезненных последствий. Но в конечном итоге предметы, которыми занимается

⁹⁵ Печатается по: Современная книга по эстетике: Антология. – М., 1957. – С. 447-459.

искусство, те же самые, которые встречаются и повседневной жизни: люди и их страсти. Искусством они назовут совокупность средств, при помощи которых они вступают в контакт со всем тем интересным, что связано с человеческим существованием. Таким образом, они будут мириться с художественными формами (по праву так называемыми) – с ирреальностью, фантазией – до тех пор, пока эти формы не противоречат их восприятию человеческих образов и положений. Как только чисто эстетические элементы начинают преобладать и люди не могут понять смысл истории Хуана и Марин, – они изумлены; они не знают, что делать со сценической постановкой, книгой или полотном. Эта реакция естественна, ибо им неведомо иное состояние, кроме обыденного отношения к внешним реальностям, – того отношения, которое зажигает нас и вынуждает вмешиваться своим чувством. Произведение искусства, которое их не подталкивает к такому вмешательству, оставляет их холодными.

Но в этой области мы должны прийти к полному и ясному взаимопониманию. Радоваться и сострадать человеческим судьбам, которые, предположим, показывает нам произведение искусства, – есть нечто совершенно отличное от подлинно художественного наслаждения. Более того, эти симпатии, связанные с человеческим элементом в произведении искусства, в принципе несовместимы со строго эстетическим восторгом.

Это – вопрос зрения, причем весьма несложный. Для того чтобы видеть нечто, мы, соответственно, принаравливаем свои органы зрения. Если приспособление нашего зрения неадекватно, мы не можем видеть объект или видим его плохо. Пусть читатель вообразит, что сейчас мы смотрим в сад через оконное стекло. Наши глаза должны так приспособиться, чтобы зрительный луч прошел прямо сквозь стекло и задержался на цветах и листе. Поскольку то, что мы хотим видеть, – это сад, туда и направим зрительный луч; наш взгляд проникает сквозь стекло, не останавливаясь, чтобы его воспринять. Чем чище стекло, тем меньше мы его заметим. Но вот, сделав усилие, мы смогли оторвать внимание от сада; и, сократив зрительный луч, мы можем задержать его на стекле. Тогда сад исчезнет и наших глазах, и мы вместо него будем видеть какие-то смутные цветочные пятна, как бы приклеенные к стеклу. Следовательно, видеть и сад, и стекло, вставленное в окно, – два несовместимых процесса: один исключает другой, и каждый требует различного приспособления зрения.

Подобно этому, тот, кто в произведении искусства хочет отдаться волнению за судьбу Хуана и Марии или Тристана и Изольды и

приспосабливает к ним свое духовное восприятие, не будет способен видеть произведение искусства. Следовательно, несчастья Тристана сами по себе способны тронуть нас лишь постольку, поскольку их можно принять за реальность. Но художественный объект является художественным лишь постольку, поскольку он нереален. Непременное условие наслаждения титиановским портретом Карла V на коне состоит в том, что мы не должны видеть на полотне Карла V как человека, личность подлинную и живую, но вместо этого – портрет, знакомый реальный образ, вымысел. Человек, изображенный на портрете, и сам портрет – две вещи совершенно различные: наш интерес концентрируется либо на одном, либо на другом. Если в первом случае “мы живем” с Карлом V, то во втором – “мы созерцаем” предмет искусства как таковой.

Между тем большинство людей не в состоянии приспособить свое внимание к стеклу и прозрачности, которую представляет собой произведение искусства; вместо этого они проникают сквозь него, со страстью погружаясь в человеческую реальность, к которой их отсылает произведение искусства. Если предложить им выпустить добычу и сосредоточить их внимание на самом произведении, они скажут, что не видят в нем ничего, потому что они действительно видят здесь не человеческие реальности, а только художественную прозрачность, чистые сущности.

На протяжении XIX столетия художественные процессы были слишком нечистыми. Художники сводили до минимума строго художественные элементы и свои работы насыщали почти полностью вымышленным рассказом о человеческих реальностях. В этом смысле мы должны сказать, что в той или иной мере все нормальное искусство минувшего столетия было реалистическим. Бетховен и Вагнер были реалистами. Таковы же были Шатобриан и Золя. С высот, достигнутых сегодня, романтизм и реализм сближаются друг с другом, и раскрываются их общие реалистические корни.

Продукция такого рода только частично является произведением искусства, художественным объектом. Чтобы насладиться им, не нужна способность приравнивать все свое существо к главным и ясным качествам, из которых складывается эстетическая восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой восприимчивостью и разрешить заботам и радостям других людей, подобно эху, отразиться в твоём сердце. Тогда можно понять, почему искусство XIX в. было столь популярно: оно предназначалось для однородных, находящихся на одном уровне масс, поскольку оно являлось не искусством, а сгустком самой жизни. Надо помнить, что во все эпохи, когда существовало два типа

искусства – одно для меньшинства, а другое для большинства, последнее всегда было реалистическим. К примеру, в Средние века соответственно двойственной структуре общества, разделенного на касты – знатных и плебеев, – имелось два типа искусства: благородное искусство, которое являлось “условным”, “идеалистическим”, иначе говоря художественным, и народное искусство, реалистическое и сатирическое.

Мы не собираемся спорить о том, возможно ли чистое искусство. Вполне вероятно, что и невозможно, но рассуждения, ведущие к этому отрицанию, долгие и трудные. Быть может, лучше не касаться их. Более того, по сути дела это безразлично для темы, которой мы сейчас занимаемся. Даже если чистое искусство немыслимо, имеется, без сомнения, возможность для проявления тенденции очистить искусство. Эта тенденция приводит к прогрессирующему исключению человеческого, всех слишком человеческих элементов, которые доминируют в романтической и натуралистической художественной продукции. В ходе этого процесса будет достигнута такая точка, когда человеческий элемент произведения искусства будет столь ничтожно скудным, что его едва можно будет заметить. Тогда мы будем иметь предмет, который смогут воспринять только те, кто обладает специфическим даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс людей. Это будет искусство касты, а не демократическое искусство. Вот почему новое искусство делит людей на два класса индивидов: тех, кто понимает его, и тех, кто не понимает; т.е. художников и не художников. Новое искусство – это искусство для художников...

Отрывки из феноменологии

Великий человек умирает. Жена склонилась над его изголовьем. Врач считает пульс умирающего. В глубине комнаты – два человека: газетный репортер, присутствующий по обязанности при сцене смерти, и художник, которого случай привел сюда. Жена, доктор, репортер и художник стали свидетелями одного и того же события. Тем не менее это событие – агония человека – каждому из них представляется в особом аспекте. И эти аспекты так различны, что едва ли у них есть общая основа. Разница между тем, что представляет собой это событие для женщины, охваченной горем, и для художника, который задумчиво созерцает разыгрываемую сцену, так велика, что, может быть, точнее будет сказать, что жена и художник являются свидетелями двух совершенно разных событий.

Так получается, что одна и та же реальность распадается на множество различных реальностей, когда на нее смотрят с различных точек зрения. И мы здесь можем задать вопрос: какая же из этих многих реальностей есть подлинная, соответствующая? Решение наше будет произвольным, каково бы оно ни было. Предпочтение, оказанное нами тому или другому, может быть основано только на прихоти. Все эти реальности эквивалентны. Каждая из них является подлинной для соответствующей точки зрения. Единственное, что мы можем сделать, – это классифицировать точки зрения и выбрать из них ту, которая нам покажется более обычной, более непосредственной. Тем самым мы можем достичь понятия – вовсе не абсолютного, но хотя бы практического и соответствующего реальности.

Кратчайший путь различения точек зрения четырех людей, присутствующих при сцене смерти, состоит в измерении духовного расстояния, на котором каждый из них находится от обычного факта – агонии. Для жены умирающего это расстояние минимальное, такое незначительное, что оно почти совсем не существует. Печальное событие так терзает ее сердце и занимает столь большую часть ее души, что оно сливается со всем ее существом; или если употребить обратное сравнение – женщина включается в сцену, составляет ее часть. Для того чтобы мы могли созерцать данный факт, он должен быть от нас отдален так, чтобы он перестал быть живой частью нашего существа. Но женщина не присутствует при сцене – она находится внутри нее. Она не созерцает, скорее она живет в ней.

Доктор несколько более отдален. Это для него профессиональный случай. Он не вторгается в создавшееся положение со страстью и слепым беспокойством, которое затопляет душу бедной женщины, и тем не менее его профессия вынуждает его быть серьезно заинтересованным тем, что происходит. Он ощущает определенную ответственность за происходящее и, быть может, на карту поставлен его престиж. Следовательно, – пусть менее интимно, чем жена, – он все же участвует в событии. Происходящее захватывает его и втягивает в свою драматическую сердцевину, затрагивая в нем если не сердечную, то профессиональную струну. И он переживает это печальное событие, хотя его чувства при этом проистекают не из сердца, а из профессиональной стороны его существа.

Если же мы поставим себя на место газетного репортера, то заметим, что значительно отделились от скорбной действительности. Мы отошли от нее так далеко, что потеряли всякие контакты чувства с фактом, о котором идет речь. Репортер находится здесь, как и доктор, в

силу своего профессионального долга, а не в силу внезапного и человеческого импульса. Но если профессия доктора вынуждает его вмешаться в событие, профессия репортера как раз заставляет его не вмешиваться; он должен ограничиться только наблюдением. Ибо для него самый факт, собственно говоря, составляет лишь сцену, всего только зрелище, которое он может позже описать на страницах своей газеты. Он не разделяет чувством того, что здесь происходит; духовно он вне этого, он свободен от участия в событии; он не переживает его, а созерцает. И все-таки он созерцает его с озабоченностью человека, которому придется пересказать это своим читателям. Он хотел бы заинтересовать их, взволновать их, если возможно, заставить лить слезы, как если бы он передал им родственное чувство к покойному. В школе он усвоил рецепт, данный стариком Горацием: “*Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*”⁹⁶. Следуя Горацию, журналист пытается симулировать чувство, дабы позже использовать его в своей статье. И так получается, что он хотя и не переживает сцену, но “притворяется” переживающим.

Наконец, безразличный художник лишь смотрит со стороны на людскую действительность. То, что здесь случилось, его не беспокоит; он, как говорят, находится за целые километры от события. Его отношение чисто созерцательное, и можно даже сказать, что он не созерцает это событие во всей его целостности: мучительное внутреннее чувство остается вне его восприятия. Он уделяет внимание только внешнему – свету и тени, только цветовым ценностям. В лице художника достигается максимальное отдаление и минимальное вмешательство, окрашенное чувством.

Неизбежная громоздкость этого анализа будет оправдана, если он сделает возможным для нас ясно говорить о шкале духовных расстояний между нами и действительностью. Степени близости по этой шкале примерно эквивалентны степеням душевного участия в событии; степени отдаленности, напротив, означают градации освобождения, посредством которого мы объективируем реальное событие, тем самым превращая его в чистую тему созерцания. Находясь в одной из этих противоположных точек, мы встречаемся лицом к лицу с определенным аспектом мира – с людьми, вещами, страстями, так сказать, с “живой” реальностью. С другой стороны, мы видим все в аспекте “созерцаемой” реальности.

Дойдя до этого пункта, мы должны привести соображение, весьма существенное для эстетики, – соображение, без которого не легко

⁹⁶ “Если вы хотите, чтобы я плакал, вам прежде всего нужно опечалиться самим”.

проникнуть в физиологию искусства – безразлично, старого или нового. Среди тех разнообразных аспектов реальности, которые отвечают различным точкам зрения, существует один, из которого проистекают все остальные и который служит базой для всех них. Это – “живая” реальность. Если бы не было никого, кто переживал бы со всей страстью и самозабвением агонию человека, читатели не поняли бы патетических приемов репортера, описывающего событие, и полотно, на котором художник изобразил человека в постели, окруженного скорбными фигурами, не было бы нам понятно. То же самое можно сказать о всяком другом сюжете, все равно, что бы это ни было – человек или вещь. Подлинная форма яблока – та, которой оно обладает, когда мы собрались его съесть. Во всех других формах, которые яблоко может иметь (как, например, форма, приданная ему художником в 1600 г., где она скомбинирована с орнаментом в стиле барокко, или форма, которую оно имеет в натюрморте Сезанна, или в тон элементарной метафоре, в которой оно уподобляется щеке девушки), оно сохраняет в большей или меньшей степени свой первоначальный аспект. Картина или стихотворение, где не сохранились “живые” формы, была бы непонятна, т.е. не представляла бы собой ничего, как наша речь была бы ничем, если бы все ее слова были лишены своего обычного значения.

Это значит, что в шкале реальностей первое место отводится “живой” реальности, что вынуждает нас рассматривать ее как реальность *par excellence*. Вместо “живой” реальности мы можем назвать ее человеческой реальностью. Художник, который созерцает сцену агонии как свидетель, выглядит “бесчеловечным”. Скажем же, что человеческая точка зрения это та, с которой мы подходим к “переживанию” ситуаций – людей или предметов. И *vice versa* – все реальности (женщина, ландшафт, событие) – человечны, когда они представляют для нас тот аспект, который является “живым” для нас...

Дегуманизация искусства

С огромной быстротой молодое искусство разделилось на множество направлений и разнообразных устремлений. Нет ничего легче, как подчеркнуть различия между одними произведениями и другими. Но подчеркивание того, что различно и специфично, ни к чему не приведет, если мы не сумеем определить заранее то общее, что утверждается во всех этих произведениях действительно столь различными путями, что по временам они даже противоречат друг другу. Уже добрый старик Аристотель учил нас, что различные вещи различаются по тому, что делает их схожими, т.е. своей определенной общностью. Так как все предметы обладают цветом, мы замечаем, что одни из них окрашены иначе, чем другие. Виды являются спецификацией рода, и мы понимаем их только тогда, когда улавливаем обнаруживаемую в их различных формах общую природу.

Специфическая направленность молодого искусства меня мало интересует, и, за небольшим исключением, отдельные произведения искусства представляют (для меня) еще меньше интереса. И в свою очередь моя оценка произведений нового искусства не будет представлять интереса ни для кого. Писатели, которые сводят свое вдохновение к тому, чтобы выразить свое отношение к произведениям искусства, не должны были бы браться за перо. Они, право же, не достойны этого трудного дела. Как говаривал испанский критик Кларин (Леопольдо Алас) о неких неуклюжих драматургах: лучше было бы им посвятить свои усилия другим задачам – например, завести семью. А если у них уже есть таковая? Ну что ж, пусть заведут другую.

Что важно сейчас – это бесспорное существование нового эстетического чувства в мире. Это новое чувство можно обнаружить не только у творцов искусства, но и у людей, для которых искусство создается. Будучи отдифференцировано от множества других направлений и индивидуальных произведений, это чувство отражает в себе то общеродовое и плодотворное, что имеется в разноречивых тенденциях. Это-то и интересно определить.

В поисках общеродовых и характерных черт во всех новых произведениях я нашел, что они состоят в тенденции к дегуманизации искусства. Предыдущие разделы дают некоторое уточнение этой формулы.

Сравним картину, исполненную в новой манере, с картиной, выполненной в манере 1860 г. Начнем просто со сравнения предметов, изображенных на обеих картинах, – человека ли, дома или горы. Скоро

мы заметим, что художник 1860 г. пытался прежде всего придать предметам на своей картине тот же вид и аспект, который они имеют за пределами искусства, составляя там частицу “живой” или человеческой реальности... Этот человек, этот дом, эта гора тотчас же узнаются нами как таковые. Это старые, привычные друзья. В современной живописи, напротив, трудно распознать их. Зритель может подумать, что художнику не удалось добиться сходства. Но может быть и так, что картина 1860 г. была “плохо написана”, т.е. между предметами, изображенными на полотне, и теми, которые им соответствуют за пределами картины, может быть большая дистанция, важное различие. И все же, какова бы ни была эта дистанция, ошибки традиционно настроенного художника ведут к “очеловечению объекта”. Это неудачи на пути к нему... В новой живописи наблюдается обратное: не заблуждения художника, не его отход от “натурального” (естественно-человеческого) мешают достигнуть этого. Факт тот, что они показывают на дорогу, уводящую от “очеловеченного” сюжета в противоположную сторону.

Живописец, далекий от попыток – более или менее неловких – приблизиться к реальности, как будто избегает ее. Он словно старается смело деформировать ее, сломить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее. Воспринимая предметы, изображенные на картине традиционного направления, мы можем жить воображением. Многие англичане влюбились в Мону Лизу. Что касается предметов, изображенных в новой живописи, то с ними невозможно сосуществовать: художник, лишив их черт “живых” реальностей, разрушил мосты и сжег корабли, с помощью которых мы могли бы перенестись в наш обычный мир. Он оставляет нас запертыми в неведомом мире, вынуждает нас общаться с вещами, связь с которыми для человека невыносима. Таким образом, мы вынуждены импровизировать новую форму связи, полностью отличную от обычной, которая позволяет нам сосуществовать с вещами: мы должны создавать и изобретать оригинальные действия, адекватные этим необычным фигурам. Эта новая жизнь, придуманная после того, как отброшена стихийная жизнь, есть именно то, что мы можем назвать художественным пониманием и наслаждением. Эта жизнь не лишена чувства и страсти, но, по-видимому, эти страсти и чувства относятся к психической флоре, совершенно отличной от той, которая покрывает ландшафты нашей первичной человеческой жизни. Эти ультраобъекты пробуждают вторичные эмоции в том художнике, которого мы носим в себе. Они являются специфически эстетическими чувствами.

Можно сказать, что такого результата проще достигнуть, полностью отбросив эти человеческие формы – человека, дом, гору – и

создавая совершенно оригинальные фигуры. Но это прежде всего непрактично. Быть может, в самых абстрактных орнаментальных линиях вибрирует как бы замаскированная стойкая реминисценция неких “природных” форм. И это самое важное – искусство, о котором мы говорим, дегуманизировано не только потому, что оно не содержит в себе очеловеченных вещей, но и потому, что оно фактически состоит из дегуманизирующих действий. В своем бегстве от человеческого оно не столько внимания уделяет термину “ad quem”, странной фауне, к которой оно приближается, сколько термину “a quo” – тому человеческому аспекту, который оно разрушает. Дело не в том, чтобы нарисовать нечто совершенно отличное от человека, дома или горы, но в том, чтобы нарисовать человека, возможно менее похожего на человека, нарисовать дом, который сохраняет свою природу ровно настолько, насколько нужно, чтобы мы уловили его преобразование, а конус, который чудесным образом возникает из того, что ранее было горой, подобен змее, сбрасывающей свою кожу. Эстетическое наслаждение для нового художника проистекает из этой победы над «человеческим»: по этой причине необходимо в каждом случае конкретизировать победу и показывать удушенную жертву.

Обыкновенные люди думают, что очень легко оторваться от реальности, в то время как это поистине самая трудная вещь на свете. Легко сказать или нарисовать вещь, которая полностью лишена смысла, т.е. непознаваема, ибо для этого достаточно поставить слова одно за другим, без какой-либо взаимной связи, как делали дадаисты, или нарисовать беспорядочные линии. Но чтобы быть в состоянии сконструировать нечто, не являющееся копией “естественного” и тем не менее обладающее каким-то содержанием, необходима самая утонченная одаренность.

“Реальность” то и дело устраивает засады художнику, мешая его бегству. Наличие какой огромной хитрости предполагает бегство гения от действительности! Он должен быть подобен Улиссу наизнанку – Улиссу, который бежит от своей обыденной Пенелопы и плывет между рифами, пробираясь к очарованному царству Цирцеи. Не будем обвинять художника, когда ему удалось убежать на мгновение от постоянных засад действительности, за его гордый жест, тот краткий жест, который делает его похожим на св. Георгия с побежденным драконом у ног.

Призыв к пониманию

В произведениях искусства, признанных лучшими за последнее столетие, всегда есть ядро “живой” действительности, которая подобна субстанции эстетического тела. Именно с ней имеет дело искусство, и действие это сводится к полировке этого человеческого ядра, к покрыванию его лаком, приданию ему некоего блеска, спокойствия и способности отражать. Для огромного большинства людей такая структура произведения искусства наиболее естественная и даже единственно возможна. Для них искусство – это зеркало жизни, это природа, увиденная сквозь призму темперамента, это воплощение человеческого и т.д. Но с не менее глубоким убеждением молодые поддерживают противоположную теорию. Почему же старые должны быть более правы, чем молодые, если будущее всегда делает юность более правой, чем старость? И прежде всего не следует впадать в негодование и кричать...

Наиболее глубоко укоренившиеся в нас и не подвергаемые сомнению убеждения всегда самые подозрительные. Они констатируют нашу ограниченность, наши рамки, наши тюрьмы. Жизнь не имеет никакого значения, если огромная жажда расширить ее рамки не наложит свой отпечаток на ее пределы. Человек живет в той мере, в какой он жаждет еще и еще жить. Всякое упорное стремление оставаться в границах привычного уровня означает слабость, упадок жизненной энергии. Уровень – это биологическая черта, живой орган самого нашего существа; до тех пор, пока мы наслаждаемся полнотой, уровень изменяется, становится шире, округляясь эластично, почти вплоть до ритма нашего дыхания. С другой стороны, когда уровень становится неподвижным, как бы заключенным в оболочку, это означает, что мы вступаем в полосу дряхлости.

Вовсе не само собой разумеется, как полагают академики, что произведение искусства должно поневоле состоять из человеческого ядра, чьи кудри музы могут причесывать и приглаживать. Это значило бы предполагать, что искусство заключается в употреблении косметики. Я уже сказал, что восприятие “живой” действительности и восприятие художественной формы принципиально несовместимы, ибо каждое из них требует различного приспособления наших органов восприятия. Искусство, которое дало бы нам возможность двойного зрения, было бы косоглазым искусством. Искусство XIX в. частично было таковым; вот почему его художественная продукция, далекая от представления о нормальном типе искусства, является, быть может, величайшей анома-

лией в истории вкусов. Все великие эпохи искусства избегали “человеческого” как центра тяжести в своих творениях. И императив исключительного реализма, который доминировал над чувственностью прошлого столетия, означает именно непревзойденную чудовищность в эстетической эволюции. Отсюда следует, что новое вдохновение, столь экстравагантное по виду, возвращается, хотя бы в одном отношении, на проторенную дорогу искусства. Ибо эта дорога называется “стремление к стилю”. Итак: стилизовать – значит деформировать реальное, дереализовать. Стилизация включает в себя дегуманизацию. И *vice versa* – нет иного пути дегуманизации, кроме стилизации. Реализм, призывая художника покорно следовать форме вещей, зовет его, к отказу от стиля. Вот почему поклонник Сурбарана, не зная, что сказать, говорит, что его картины имеют “характер”, точно так же, как работы Луки или Сорольи, Диккенса или Гальдоса имеют характер, но не стиль. С другой стороны, XVIII век, который обладает столь малым характером, насквозь пропитан стилем.