

# art&cult

## арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

*Александр Марков*

### ИЛЛЮСТРАЦИЯ И ЕВРОПЕЙСКАЯ РАЦИОНАЛИЗАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

В статье рассматривается меняющееся содержание идеи “наглядности” в ренессансной рецепции античных поэтик и риторик: из свойства изложения “наглядность”, благодаря новой концепции поэтического творчества, превращается в отвлечённую идею, сближается с “живостью” (которая понимается уже не условно-риторически, а натуралистически), и таким образом из риторической категории становится наиболее общим «иллюстративным» взглядом на сюжетику.

*Ключевые слова:* классическое искусство, теория искусства, эстетические категории

The article is dedicated to the general changes of the idea of *εναργεια* in Renaissance reception of ancient poetical and rhetorical instructions: from the character of style to the abstract representation framed by the new conception of poetical creativity, independent of the plot/genre of the particular texts. The *εναργεια* was identified as “lively character” (in naturalism sense) of any talented text, becoming a powerful instrument of generalization of all visual impressions.

*Keywords:* classic art, art theory, categories of aesthetics

Главная трудность, с которой столкнулись авторы поэтик раннего Нового времени -- невозможность при комментировании античных поэтик развести два значения “поэтического искусства”: *интуитивного умения*, которым обладали поэты и до появления поэтики Аристотеля или Горация, и изложенной в той или иной форме *системы правил*, которая только и может стать предметом преподавания и реконструкции. Европейские поэтики -- редкий случай в истории европейского рационализма, когда историзм (понимание того, что одни явления могли появиться только вслед за другими, но не раньше их) приводил не к разграничению сходных понятий, а напротив, к смешению понятий, причем вполне различаемых интуитивно. Античная поэтико-риторическая система, которую и реконструировали деятели европейского Возрождения, выдвигала требование “наглядности” на первый план: хорошее произведение позволяет наглядно представить в словах то, что иначе бы потребовало живописного изображения или взгляда очевидца. Но именно это требование наглядности ставило в тупик авторов европейских сочинений по поэтике: если для античных риториков она была само собой разумеющимся свойством правильно построенной речи, не нуждающимся в определении, то авторы поэтик раннего Нового времени воспринимали отсутствие определения как указание на некоторый секрет мастерства, на то, что наглядности достигает лишь тот, кто преуспел в искусстве. Но нам интереснее другое: авторы европейских поэтик не считали главной своей задачей реконструкцию смысла отдельных понятий, употребляемых Аристотелем или античными теоретиками риторики, -- напротив, им важно было подчеркнуть компетентность в этих понятиях. Их задача была другой: собрать из разрозненных свидетельств об античной практике сочинительства (и практике театральных постановок) целостную и привлекательную для современника картину: как делается произведение, чтобы оно действительно захватывало воображение читателя. Им нужно

было постоянно думать и об аргументированности, и об эстетической завершенности своей реконструкции на каждом этапе. Как мы увидим ниже, это противоречивое требование и породило представление о наглядном (об иллюстрации) не как об этапе познания, который не так важен в сравнении с окончательным эстетическим эффектом, восторгом или вдохновением, -- а как о самостоятельной эстетической ценности.

Первый же вопрос, который вставал при обращении к античному пониманию поэзии, это был вопрос о поэтической одержимости, об особом, превозносимом Платоном и Аристотелем состоянии, в котором и возникают поэтические образы. И здесь уже произошло важное смещение: если для Платона и Аристотеля концепция “одержимости” вписывала в поэзию во вполне знакомый и им, и их читателям ряд ритуальных практик, то для ренессансных интерпретаторов эта одержимость могла оказаться только в ряду известных им физиологических патологий, которые противопоставляются нормальному бытовому опыту. Одержимость соотносится с болезнью, с патологическими изменениями организма, с сильными переживаниями, которые влияют и на состояние тела.

Но эта концепция поэтического творчества как особого телесно-психического состояния наталкивается на закономерную трудность: болезнь является длительным и часто затяжным состоянием, тогда как поэтическое вдохновение моментально, не оставляет никаких следов, и не требует от поэта по-новому организовать свою жизнь. Со всей остротой этот вопрос ставит Ф. Патрици в своей “Поэтике: декаде спора”:

А если это допустить, то почему сивиллы не всегда прорицают, а вакханки не всегда неистовствуют? Ведь тогда получается, что они всю свою жизнь проводят в состоянии, промежуточном между болезнью и здоровьем. (1, 17; 3, 133)

Поэтическое творчество, которое полностью следует рецептам Платона и Аристотеля, выглядело бы как хроническое заболевание. Казалось бы, нужно просто допустить, что это особая, редкая и бесследно проходящая болезнь -- но рассуждать так не позволяет уже знание свойств человеческого организма, знание, что все болезни связаны с темпераментом, с “соками” организма, и потому всегда затяжные и до некоторой степени присущие организму. Поэтому Патрици поступает изящнее, для него различие между состоянием поэтической одержимости и состоянием бытовой нормы бывает не в качестве, а только в степени: в состоянии вдохновения стихи пишутся лучшими, чем в состоянии без вдохновения

И почему Марак был лучшим поэтом, когда бывал в исступлении и вне себя, чем когда пребывал в нормальном состоянии и здоровом уме? (там же)

Не будучи болезнью, и следовательно не принадлежа к естественному плану событий в жизни организма, вдохновение приходит извне. Это грубое внешнее воздействие: либо Бога, как в случае иудейских пророков, либо зловонных испарений (дыхание земли, принятое позднее за “духовное” воздействие), как в случае дельфийской пифии, либо злых духов, как в случае языческих волхвов. Мы не можем определить из текста, откуда шло это воздействие, но только из контекста.

Но если вдохновение ничего не объясняет в тексте, а только приводит в действие готовые механизмы поэтического творчества, пробуждает ум человека, чтобы сказать нечто поэтическое, то подражание в старом античном смысле, как воспроизведение сюжетов в непривычном словесном материале, например, прозаических тем в поэзии или поэтических в прозе, оказывается невозможным:

Поэтическое подражание -- это нечто иное, нежели подражание словесное, не говоря уже о том, что это последнее свойственно также и любому виду прозы, и таким образом, любая проза оказалось бы поэзией. ... Кроме того, описать что-либо наглядно можно точно так же прозой, как и стихами, тогда как трагедию, дифирамб, пеан и многие

другие роды поэзии, за исключением мифа и эпоса, нельзя переложить на прозу. (1, 61; 3, 142-143)

Аристотель под наглядностью имел в виду обозримость действия: именно такое действие может воспроизводиться, и в перспективе порождать всё новые “подражания” себе. Тогда как Патрици имеет в виду под наглядностью не свойства сюжета, а свойства описания: предмет можно описывать “наглядно”, а можно и смутно, когда это происходит без должного искусства и должного вдохновения:

Наглядность, создаваемая при помощи метафор, восхищает Аристотеля у Гомера, который как будто наделяет жизнью и движением безжизненные и недвижимые предметы. (1, 64; 3, 144)

Но если наглядность *не связана с жанровыми приоритетами, а обусловлена личными пристрастиями и личным вдохновением отдельных авторов*, то она не может быть создана собственно литературно-риторическими средствами: правильным подбором тропов, фигур, сюжетных ходов и речевых оборотов. Она нуждается во внешнем подтверждении, которое и позволит судить о разнородном сюжетном материале как о “наглядном”. В противном случае оказывается, что мы должны будем признать любые поэтические произведения пригодными к сценической постановке, как происходящие из подражания внешнему миру с его образами и звуками:

И по этому признаку (музыкального сопровождения -- А.М.) короткие поэтические жанры не отличались от длинных. Но если эти малые поэтические жанры относятся к тому же виду подражания, что и большие, то их можно ставить на сцене наряду с трагедией и комедией, и все они будут и эпическими, и божественными, и природными, что смешотворно. (1, 73; 3, 148)

Когда Аристотель говорил о музыкальном подражании, он имел в виду вовсе не то, что из музыкального движения возникает смена образов, или что музыкальные эмоции отражаются в перипетиях более сложных сюжетов. Но именно к таким абсурдным выводам об Аристотеле приводит Патрици его представление о подражании как о подражании наглядному, и следовательно о реализации наглядности в сюжете и жанре произведения. Так как Патрици, как мы уже сказали, отрицает возможность *подражать в одном жанре сказанному в другом жанре*, то и получается, что подражание невозможно, если мы не создали какую-то очень наглядную модель действительности. Эта наглядная модель и будет надлена “жизнью и движением”, тогда как сюжет самого произведения будет только частично воспроизводить эту модель, состоять из частных.

Отсюда происходит та критика, которую Патрици обращает на Гомера, который ни в сюжетах, ни в речах не достигает настоящего подражания, а только воспроизводит частности. Ни речи, ни слова от лица автора нельзя, по мнению Патрици, отнести к тому “подражанию действию”, которого требует Аристотель:

Аристотель утверждает, что Гомер после короткого вступления от своего лица быстро выводит на сцену прочих персонажей, тогда как никоим образом нельзя назвать короткими отступления, составляющие большую часть столь длинной поэмы, как “Илиада”. А в “Одиссее” он выступает от своего лица хотя и коротко, однако столь часто, что эти отступления составляют немалую часть поэмы, и, согласно вышеприведённому суждению, в этой части “Одиссея” не является поэмой, а её автор -- поэт. (1, 70; 3, 147)

Патрици совершенно упускает из виду, что Аристотель говорил о подражании законченному действию, то есть о границах сюжета, а не о его свойствах, и тем более не о том, чтобы сюжет проглядывал в каждой строчке произведения. Но мы ещё раз убеждаемся, что обособленное рассмотрение Аристотелевской “Поэтики”, отдельно от тех законов *подражания одного жанра другому*, по которым после Аристотеля и

развивалась античная литература, и приводит к мысли о том, что всякий сюжет плохо организован, всё время перебивается некоторой авторской позицией (или моральным содержанием, как в случае древних мифов), то он нуждается в некоей наглядной иллюстрации.

Такая иллюстрация есть нечто второстепенное в сравнении с самим произведением, которое порождается непосредственным вдохновением. Но при этом она не может быть пересказана, изложена в словах читателем (в отличие от античного представления о том, что к подражанию в принципе способны все люди). Наглядное изложение создаётся поэтом, а у читателя вызывает только восхищение, читатель никогда не научится сам делать такие иллюстрации:

Наглядность так же влечет за собой удивительное; ибо обыкновенный человек не может описать вещь так, чтобы тебе казалось, что ты видишь ее собственными глазами. И хотя этот прием характерен также для историка, оратора, софиста и сказителя, тем не менее, поскольку им часто пользуются поэты, его следует поместить среди свойств поэтических и вызывающих удивление. (3, 158)

Еще дальше идёт Т. Кампанелла, пытающийся еще раз рационализировать поэтику. Центральным понятием у него становится не понятие “подражания”, а понятие “сохранение”:

Так, мы приходим в ужас, видя больных, несчастных рабов, ибо это люди подобные нам, и они представляют нашему взору картину нашего же несчастья и гибели. Когда же мы видим людей здоровых, полных жизни, свободных, нарядных, то мы радуемся, потому что испытываем ощущение счастья и сохранения нашей природы. Но святой, который более возвышенным оком взирает на зло и видит могущее проистечь из него благо, возрадуется при виде страдающего бедняка, ибо провидит славу, уготованную ему в раю; и опечалится, глядя на заносчивого богача, предвидя адскую его гибель. Поэтому одни и те же вещи прекрасны и безобразны, хороши и дурны в сопоставлении с различными видами самосохранения и в зависимости от чувств тех, кто на них взирает.

Итак, подражание нравится потому, что оно есть причина сохранения; то, чему подражают, нравится как результат и как признак сохранения. Такова природа живописи, фабулы и метафоры ... Они служат порукой сохранения не только нас самих, но и всего человеческого рода, и потому несут в себе чувство наслаждения. (3, 180)

Если в классической поэтике оценивался сюжет произведения, то здесь как мы видим, читатель с помощью произведения оценивает сюжеты своей жизни. Произведение не может при этом остаться целостным сюжетом, оно рассыпается на ряд картинок, существование каждой из которых обусловлено конкретной социальной ситуацией, в которой находится читатель -- праведен он или грешен, мудр или глуп и т.д.

В другом месте Кампанелла говорит о том, что поэты представляют не сами вещи, а признаки вещей. Эти признаки замечательны тем, что они не имеют никаких индивидуальных черт, которые позволили бы их соотносить с индивидуальными вещами и отдельными сюжетами. Они лишь фрагменты для собирания идеи прекрасного или безобразного, которые, разумеется, собственной наглядностью не обладают и обладать не могут:

Но так как поэт привлекает не столько тем наслаждением, которое заключено во благе, сколько тем, что заключается в красоте (ведь в фабулах и метафорах он представляет не сами вещи, но лишь признаки вещей, признаки же блага образуют прекрасное, а признаки зла -- безобразное), -- он должен в совершенстве выяснить природу прекрасного. (3, 188)

Любые тропы, фигуры, образы Кампанелла считает не свойствами окружающей действительности, а некоторыми изъянами, провалами нашего восприятия, которые заставляют эмоционально реагировать на то, на что ни животные, ни ангелы не реагируют:

Напрасно Платон и Пифагор представляют гармонию мира подобной нашей музыке -- они безумствуют в этом, как тот, кто стал бы приписывать вселенной наши ощущения вкуса и запаха. Нам смердит труп, но не псу и не ворону, не небу и не земле, не ангелу и не Богу: Богу ведь нет ничего противоположного, ибо всё сущее от Бога. Если существует гармония в небе и у ангелов, то она имеет иные основания и созвучия, нежели кварта, квинта или октава. (3, 182)

Здесь очень важный момент рассуждений Кампанеллы: он невольно отрицает как существенные и непреходящие все те различия, которые для нас являются естественными: различие между живым и неживым, здоровым и разлагающимся и другие, которые мы бы отнесли к естественной реакции живого организма на нарушение порядка жизни. Но для Кампанеллы всякое восприятие живого или неживого задано сюжетом или жанром: *отношение познающего и познаваемого, созданное каким-то сюжетом*, скажем, поведения хищника или взгляда с небес, и позволяет опознать живое как живое, а мертвое как мертвое. Единственная цель искусства в таком случае -- это научить человека опознавать собственную ситуацию: Фабула же получается, когда мы приводим правдоподобные примеры, либо согласные природе, какова история о беседах и любви Энея и Дидоны, либо согласные мнению и поверию людей, как рассказ о том, что Эней спустился в преисподнюю... Много вводится в фабулу и притчи такого, что само по себе не имеет значения... Трагедии и комедии пронизаны фабулами, и хвала поэту, когда он вводит их уместно, согласно с целью своего наставления, и умеет изобразить действующих лиц так, чтобы они точно выразили истину, подобно тому, как хороший живописец создает изображения, чрезвычайно подобные реальным предметам. Заметим при этом, что в фабуле мы не хотим, чтобы подразумевалось не то, что там говорится, но приводим их в качестве примера, показывая на других обычаях, имея в виду наши добродетели и пороки, и показывая, чего следует избегать и к чему должно стремиться. (3, 191)

Но если невозможно опознать что-либо как живое в окружающем мире, то что будет тогда живым? Не фабула, которая подчинена жанру, и при этом производится случайной социальной ситуацией, но только иллюстрация. Именно иллюстрация создаёт тот образ, который будет опознан как живой:

Мы изображаем... добродетели в виде богинь, а пороки в виде чудовищ и дьяволов, и предметы, недоступные чувствам, мы представляем их чувствам аллегорически, например в виде Паллады и Юноны -- Мудрость и Мощь, а в театре их даже представляют в живом виде -- куда уж ясней! (там же)

Таким образом, олицетворение отождествляется с живой иллюстрацией, только такая иллюстрация не ситуативна, а живёт своей полнокровной жизнью, прельщая читателя своей ясностью. Отсюда иллюстрация и начала свой путь, считаясь уже не только поучительной, но и по-настоящему сценической, и разыгрывающей перед читателем то, что он будет долго, прилагая усилия, вычитывать из книги.

Конечно, теперешняя иллюстрация понятна только после прочтения текста, но только потому, что расширился круг персонажей. А так некоторые знакомые нам черты книжной иллюстрации даже выдающихся мастеров, такие как упрощение лиц (герои различаются не чертами лиц, а своим амплуа), схематизация движений -- говорят о том, что иллюстрация в каком-то смысле восходит к представлениям поэтик раннего нового времени, в которых наглядное было отделено от понятий индивидуального и уникального. Наглядное сразу превратилось в иллюстрацию, обладающую не

доказательной силой, а только ресурсом обобщения: она не вписывается в текст с его системой художественных доказательств, а только парит над текстом, как предельное оживление самых общих вещей, которые в нём сказаны.

#### Литература

1. *Patrizi F.* Della Poetica: La Deca Disputata. Ferrara, 1586.
2. *Campanella T.* Poetica: testo Italiano inedito e rifacimento latino / ed. L. Firpo. Roma, 1944.
3. Эстетика Ренессанса / сост. В.П. Шестаков. Т.2. М.: Искусство, 1981.
4. *Costa D.* Poetry and Gnosticism: The Poetica of Tommaso Campanella // *Viator* (Bruxelles). Vol. 15 (1984).
5. *Rinaldi M.* Torquato Tasso e Francesco Patrizi : tra polemiche letterarie e incontri intellettuali. Ravenna: Longo, 2001.
6. *Schuhmann K.* Thomas Hobbes und Francesco Patrizi // *Archiv fuer Geschichte der Philosophie*. Vol. 68 (1986).