

© О.В. ПАВЛОВСКАЯ

Тюменский государственный университет
neudacha@yandex.ru

УДК 124.4

О ВЗАИМОСВЯЗИ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ОБ ИДЕАЛЕ И ПОНИМАНИЯ ФИГУРЫ ГЕРОЯ В ИСКУССТВЕ

ON THE RELATIONSHIP OF IDEAS ABOUT THE IDEAL AND UNDERSTANDING OF THE FIGURE OF THE HERO IN ART

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются особые, переломные периоды развития искусства. По мнению автора, революционные, кризисные процессы происходят в момент соответствующих перемен в социуме. Общество в такой момент нуждается в Героях, искусство их предоставляет. При этом фигура Героя воспринимается сугубо функционально: это тот, кто может совершить подвиг, тот, кто может прийти и спасти. Традиционно в памяти социума откладывается именно свершение Героя, а сам он воспринимается в типическом, упрощенном виде. Искусство же постоянно пытается усложнить Героя, добавить ему не только внешних особенностей и показать уникальность судьбы через динамическое действие, но раскрыть его внутренний мир, мотивации и ценностные выборы. В результате диалектического противостояния функциональности Героя (для общества) и полноты его личности (для автора) формируется идеал поступка и человека. Но в новейшей истории идеал лишается привычных функций. Поэтому меняется и восприятие Героя — он легко забывается, а его образ становится менее цельным и возвышенным.

SUMMARY. The author examines specific critical periods in the development of art. According to him, the revolutionary, critical processes occur at a time of corresponding changes in the society. During this period the society needs Heroes, and art provides them. However, the figure of the Hero is perceived purely from the functional aspect: it is someone who can perform the feat, the one who can come and save. Traditionally, the society keeps in its mind the achievements of the Hero, and he himself is perceived in a typical, simplified form. Art always tries to complicate the Hero, to add not only the external features to him and show the uniqueness of fate through the dynamic action, but to reveal his inner thoughts, motivations and axiological choices. The ideal of the act and the person is formed as a result of dialectical confrontation between the functionality of the Hero (for society) and the integrity of his personality (for the author). But in contemporary history the ideal is deprived of the habitual functions. Therefore, the perception of the Hero changes — he is easily forgotten, and his image becomes less solid and sublime.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Революционный период развития искусства, функциональность Героя, предельное, идеал.

KEY WORDS. The revolutionary period of art development, functionality of the Hero, the ultimate, the ideal.

Главным каналом трансляции ценностей и идеалов в культуре является искусство. Эту важнейшую черту — быть транслятором и доступным источником смыслов подметил Л. Толстой: «Искусство тем-то и отличается от рассудочной деятельности, требующей приготовления и известной последовательности знаний (так что нельзя учить тригонометрии человека, не знающего геометрии), что искусство действует на людей независимо от их степени развития и образования, что прелесть картины, звуков, образов заражает всякого человека, на какой бы степени развития он не находился. Дело искусства состоит именно в том, чтобы делать понятным и доступным то, что могло быть непонятно и недоступно в виде рассуждений. Обыкновенно, получая истинно художественное впечатление, получающему кажется, что он это знал и прежде, но только не умел сказать» [1; 112-113]. И в то же время существует — и немалое — сходство между искусством и наукой, в частности, искусство, как и наука, переживает этапы эволюционного (постепенного, обладающего преемственностью) и революционного развития. Причем часто скачкообразный переход к новому сопровождается забыванием, умышленным отбрасыванием старой школы или даже невежеством тех, кто создает это новое. Так, в живописи XX в. в определенный момент были «позабыты» понятия «академический рисунок» и звание «классный художник» — ради новых выразительных средств, новых концептов, «подслушанных» у времени.

В момент переломного, революционного этапа меняются все четыре аристотелевские причины сущего: формальная (что будет собою представлять новое искусство), материальная (то есть технические возможности — например, вместо оштукатуренных стен начинают использоваться холст и масляные краски), действующая (скажем, в определенный момент времени в театре появляется режиссер, забирая все руководящие функции у ведущего актера) и целевая (во имя чего создается произведение, так как подобные периоды совпадают/спровоцированы крупными социальными переменами либо отражают момент бифуркации). Разумеется, процесс смены происходит не плавно и не гармонично, касается ли это согласованности разных жанров искусства или разных аспектов внутри одного жанра. Так, высокое итальянское Возрождение породило революционный прорыв в области живописи, но в области сценического искусства оказалось слабым конкурентом театрам Англии и Испании: подражание античности в итальянской литературной драме оказало дурную услугу ее самобытности [2; 178]. Или, если посмотреть на современное нам состояние экранного искусства: «Для кино как для визуального искусства пиком формализма стало применение специальных компьютерных эффектов. Значительно превзойдя живопись и фотографию в динамике, компьютерные эффекты выделились среди всех известных видов искусства» [3; 112], но в то же время: «Катастрофически не хватает идей как способа выражения мыслей и способа привлечения внимания зрителя к определенным проблемам» [3; 112].

Революционные преобразования в искусстве закономерным образом требуют появления нового Демиурга и нового Героя. В самые острые моменты, при «нехватке кадров», они даже сливаются: например, таким новатором-универсалом пришлось стать Маяковскому в 1918 г. — он не только написал некую «невероятную, диковинную пьесу» [4; 24] и придумал к ней эскизы декораций, но и читал ее, разъезжая по фабрикам и заводам и давая будущей публике

необходимые пояснения. После чего сам поставил «Мистерию-буфф» и «играл на премьере Мафусаила, одного из чертей, и главную роль — Человека просто. Был, по признанию всех видевших, великолепен, значителен в роли, чеканно и мощно, как никто другой ни позже, ни теперь, читал собственные строки» [4; 24]. Собственно, фигура Маяковского давно трактуется именно в героическом ключе, причем двояко, как поэта и как общественного деятеля: «...его гибель так потрясла современников потому, что он сам был одним из героев и создателей советского мифа. Может быть, наиболее ярким и убедительным, так как был искренним и страстным энтузиастом революции» [5]. А Марина Цветаева, пользуясь почти ренессансной лексикой, говорила, что Маяковский — единственный из поколения, в ком слилась поэзия и революция, их «гармонический максимум» [5].

В мифах и историческом эпосе Герой — характеристика статичная, ему достаточно просто быть, иметь определенных предков (богов), однако «положение обязывает»: полубогу по плечу подвиги, недоступные смертным. Собственно, мифы и эпос представляют нам их именно в таком контексте, как лиц, совершивших тот или иной подвиг. Во времена революционных сдвигов, в том числе и в искусстве, Герой — это тот, кто сможет стать если не зачинателем нового (как Маяковский), то хотя бы «потянуть» чужой замысел, дерзкий и небывалый, превозмочь невиданные преграды, рожденные жизнью или целиком воображением Демиурга. Степень «затрат» и потерь Героя вторична, самопожертвование естественно, но не обязательно, суть героизма в другом: «Герои не те, кто подставляет грудь под плазменные гранаты... Я разумею настоящего героя, доблестного и благородного настолько, что ему воздают почести как божеству. Героя в буквальном смысле слова, центральное действующее лицо динамичного сюжета, того, чьи ошибки неминуемо оборачиваются гибелью» [6].

Иными словами, фигура Героя в глазах общества обязательно функциональна. Герой должен «смочь» сделать что-то нетривиальное в критический момент времени. Кстати, именно функциональность, служебность Героя (как идеального типа личности) часто подчеркивали религиозные мыслители: например, С. Кьеркегор и М. Шелер связывают стиль существования Героя со сферой этики, с долгом перед обществом и отводят ему место — всего лишь — в середине своей классификации/иерархии. Очевидно, это связано с тем, что Герой прямо или косвенно служит людям, а люди не могут стать таким «предельным интересом», каким выступает бог или боги. По сути, общество вообще редко возвращает долг какому-нибудь своему Герою, оно пассивно потребляет его услуги, подчеркивает его особость, редуцирует человека до голой функции, то есть весьма мало узнает в Герое себя. Таким образом, умеренная оценка Героя со стороны религиозного сознания до какой-то степени оправдана: «Совокупность ценностей и идеалов благодаря феномену религиозности образуют в ментальности взаимодействующих индивидов интегральный образ человека» [7; 87], а Герой помещается в точку экстремума. Он всегда дифференцирует, а не интегрирует. Даже если из идеологических соображений говорится, что «...Много в столице таких же значков, / К славному подвигу каждый готов» («Стихи о неизвестном герое» С.Я. Маршака), Герой не теряет своей исключительности и отделенности — готов каждый, а совершает подвиг один, которого потом безуспешно «ищут пожарные, ищет милиция».

Функциональность героизма иногда производит гротескное впечатление, особенно когда утрачивается память о событиях, вызвавших необходимость в том или ином Герое. Так, в блокадном Ленинграде люди меняли хлебные карточки на билеты в Ленинградский театр музыкальной комедии. Голодающая публика под бомбежкой сидела в нетопленном зрительном зале на представлении совершенно наивной, но имеющей патриотически-героическое содержание оперетки «Раскинулось море широко»: «Какой торжествующей овацией каждый раз разражался здесь зал! Это были особые аплодисменты — не награда за актерское мастерство или иную эстетическую радость, а, так сказать, «публицистические» аплодисменты — приветствие победе добра и света» [8, 129]. Без данного контекста сложно понять, как искушенная ленинградская публика, тем более в 1942 году, могла поверить в подвиг Героини-разведчицы (на фоне нелепого сюжета и глупых, трусливых действий посрамленных в финале врагов). И это ненормальное отключение критичности продолжалось ровно столько, сколько требовалось ситуацией на фронте: «Многие театры, соблазнившись острой интригой, мастерски выписанными характерами, пытались ставить это произведение. Но оказалось, что оно слишком тесно связано с условиями, его породившими. Нигде и никогда больше (включая возобновление, сделанное Ленинградским театром музыкальной комедии в 1956 году) «Раскинулось море широко» не приобрело такого художественного и публицистического звучания» [8; 130].

Как правило, автор (тот самый Демиург, который придумывает новые подвиги для своего нового Геракла) сопротивляется превращению Героя в голую функцию. Общество запоминает Героев по принципу «что он сделал», стремясь отбросить все лишнее; различие Героев внешнее, оно в поставленных задачах и выполненных миссиях, да еще в паре-тройке характерных внешних черт (что удачно эксплуатируется сейчас массовым искусством). Демиург старается привнести в образ индивидуальность, противоречивость и многогранность, которая помогает по-настоящему раскрыть коллизию. Первоначально, в эпосе и мифе, Герой был прост, он получал возможность совершить подвиг за счет каких-то фактов, которые до поры до времени не были известны ни ему самому, ни обществу. Постепенно в произведении искусства от него начинает зависеть все больше и больше, смыслы, заложенные автором-Демиургом, должны быть убедительно раскрыты в динамическом действии Героя. Общественное сознание, упрощая, типизировало Героев — автор изощрялся, придумывая им новую сложность и выразительность. Не желая редуцировать Героя до функции, многие из них преуспели, например, пользуясь открывающимися возможностями, кто-то смог распахнуть дверь в свой собственный внутренний мир, допустить читателя к авторскому замыслу почти напрямую. Таковыми, по мнению исследователей, были Лермонтов, Блок, Маяковский — им почти удалось избежать «завора» между лирическим героем и собственно автором [9]. Разумеется, это лишь один из приемов: кто-то обогащал Героя тонким психологизмом, кто-то погружал нас в поток его сознания и пр.

Предельно трудные задачи, которые необходимо решить обществу, «всплывают» в искусстве и разрешаются Героем, каждый раз изменяющимся под эти задачи, каждый раз усилиями автора пытающимся предстать перед нами полноценным человеком — для достоверности художественного образа, для больше-

го эстетического воздействия. Можно сказать, что здесь цель искусства (сильно и, может быть, трагически впечатлитель) и жизненная привычка (позвать на помощь Героя — вздохнуть с облегчением, когда он справится) идут вразрез друг с другом. Предельность напряжения сил, необходимая для подвига, роднит поступок и Героя с идеалом, который тоже есть предел, максимальная степень совершенства. Поэтому в конце концов и поступок, и фигура Героя «капсулируется» в более-менее мифологизированном виде и составляет некоторый «золотой фонд» культуры, к которому она прибегает в трудные времена — не столько для прямого подражания, сколько для уверенности в том, что человечество (или искусство) в состоянии взять следующую высоту. Героическое идеализируется, чтобы мотивировать человека на риск и подвиг.

Что происходит с представлением о Герое, когда привычная логическая цепь нарушена? Ведь в современном секуляризованном обществе, западном и российском, начиная с 70-х гг. прошлого века идеал не сохраняется в нетленном виде, получая сакральный статус, а также не является желанной целью (максимум заменился оптимумом, поскольку современное общество не ориентирует и не натаскивает своих членов на экстремальные ситуации, скорее учит быть спокойным, уверенным профессионалом в работе и талантливым, разумным гедонистом в быту) [10; 145]. Потребность в динамическом действии возникает и сейчас, потребительски настроенное общество еще сильнее, чем в прошлом, нуждается в функции Героя — и в то же время вольные или невольные Герои мгновенно забываются, не остаются в памяти ни в типическом виде, ни в своей особости и уникальности. Их имена всплывают порой в памяти как забытые гиперссылки. Серьезные тексты переполнены цитатами, но в устной речи, в поведении Героев не цитируют, хотя порой это было бы уместно.

Искусство сопровольняется забвению Героев. Оно задействует переносный смысл понятия (герой — тот, кто привлекает всеобщее внимание, вызывает интерес; герой — тот, кто воплощает в себе характерные, типические черты какого-либо времени), дробит образ, распределяет его миссию, меняет ему амплуа (ведь характерный актер вообще запоминается лучше, нежели актер-герой), наконец, продлевает время его жизни за счет сериальности. Важно понимать, что забвение Героя — это не дефект времени или поколения, это не «черная неблагодарность» со стороны общества. Изменение статуса идеала заставляет коренным образом пересмотреть привычные эстетические категории: героическое не может полноценно вернуться в художественное произведение, пока ему не будет гарантировано социальное бессмертие.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Толстой Л.Н. Что такое искусство? / Антология культурологической мысли / Авт.-сост. С.П. Мамонтов, А.С. Мамонтов. М.: Изд-во РОУ, 1996. 352 с.
2. История западноевропейского театра / Под общ. ред. С.С. Мокульского. Т. 1. М.: Искусство, 1956. 751 с.
3. Запрудин А.Г. Кино: искусство или техника? // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 10. Серия «Философия». С. 110-114.
4. Максимова В.А. ... И рождается чудо спектакля. М.: Просвещение, 1980. 176 с.
5. Мирова Н. Смерть поэта. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200801305>
6. Симмонс Д. Эндимион. URL: <http://www.555books.net/index.php?p=Endimion>

7. Муравьев И.Б. Роль религии в формировании эстетико-антропологического идеала // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 10. Серия «Философия». С. 84-89.

8. Владимирская А. Звездные часы оперетты. Л.: Искусство, 1975. 136 с.

9. Мiroва Н. Что такое лирический герой? URL: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200801611>

10. Павловская О.В. Классическое и современное понимание термина «идеал» // Вестник Тюменского государственного университета. 2013. № 10. Серия «Философия». С. 139-145.

REFERENCES

1. Tolstoi, L.N. What is art? / In: *Antologiiia kul'turologicheskoi mysli* [Anthology of cultural thought] / Ed. by S.P. Mamontov, A.S. Mamontov. Moscow, 1996. 352 p. (in Russian).

2. *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra* [History of western theatre] / Ed. by Mokulsky, S.S. Moscow, 1956. 751 p. (in Russian).

3. Zaprudin, A.G. Cinema: art or technique? *Vestnik Tiimenskogo gosudarstvennogo universiteta — Tyumen State University Herald*. 2012. № 10. Pp. 110-114. (in Russian).

4. Maksimova, V.A. ...*I rozhdaetsia chudo spektaklia* [...And gives birth to a miracle play]. Moscow, 1980. (in Russian).

5. Mirova, N. The death of the poet. URL: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200801305>. (in Russian).

6. Simmons, D. Endymion. URL: <http://www.555books.net/index.php?p=Endimion>. (in Russian).

7. Murav'ev, I.B. The role of religion in shaping the aesthetic and anthropological ideal. *Vestnik Tiimenskogo gosudarstvennogo universiteta — Tyumen State University Herald*. 2012. № 10. Pp. 8-89. (in Russian).

8. Vladimirskaja, A. *Zvezdnye chasy operetty* [Operetta's moments of glory]. Leningrad, 1975. 136 p. (in Russian).

9. Mirova, N. What is a lyrical hero? URL: <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200801611>. (in Russian).

10. Pavlovskaja, O.V. Classic and modern understanding of the ideal. *Vestnik Tiimenskogo gosudarstvennogo universiteta — Tyumen State University Herald*. 2013. № 10. Series "Philosophy". Pp. 139-145. (in Russian).

Автор публикации

Павловская Ольга Виленовна — доцент кафедры философии Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета, кандидат философских наук

Author of the publication

Olga V. Pavlovskaya — Cand. Sci. (Philos.), Associate Professor, Department of Philosophy, Institute of Philology and Journalism, Tyumen State University