

[...in terris]...

УДК 111.1
ББК 87.3

А.В. ПОЛИТОВ

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ХРОНОТОП

Осуществляется онтологическая интерпретация произведения искусства как хронотопа (семантического мира). В обращении к произведению искусства как хронотопу раскрываются его историчность (история существования и принадлежность к определенной культурно-исторической эпохе), смыслы и значения, цельный образ, связи с другими произведениями искусства и со всем культурным пространством в целом.

Ключевые слова: искусство, хронотоп, семантический мир, произведение искусства, онтологическая интерпретация, сущность искусства, онтология, А. Ухтомский, М. Бахтин, В. Налимов, подражание, историчность, временность.

Понятие хронотопа было разработано отечественными мыслителями XX века А.А. Ухтомским и М.М. Бахтиным. Хронотоп, согласно Ухтомскому, есть целое пространства и времени [1, с. 67—71]; у Бахтина хронотоп выступает как обособленная от окружающего мира пространственно-временная цельность, характеризующаяся собственной уникальной спецификой [2, с. 234—236]. Например, хронотоп площади, хронотоп дороги, хронотоп порога выражают, согласно Бахтину, единство пространства и времени конкретного места, которое является центром развития сюжета литературного произведения. В данной статье разрабатывается онтологическая интерпретация понятия хронотопа, в которой хронотоп понимается как семантический (смысловой) мир сущего, а сущее раскрывается как хронотоп. Семантический мир при этом определяется как цельность пространственных



В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

и временных характеристик (атрибутов) сущего. Понятие семантического мира, выступающее онтологическим определением хронотопа, было впервые введено в науку в трудах известного российского ученого В.В. Налимова [3, с. 83]. Центральное положение данной статьи гласит, что производство искусства — это семантический мир (хронотоп).

Согласно Платону и Аристотелю, сущность искусства составляет подражание бытию (*μίμησις*): «живописные изображения — это подражания каким-то вещам» [4, 430b 3—4]; «сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов <...> все это в целом не что иное, как подражания» [5, 1447a 14—15]. Миметическая (подражательная) сущность искусства особенно наглядно обнаруживается на примере живописных полотен, выполненных в реалистическом стиле; не случайно поэтому то, что высшая обывательская оценка картин подобного рода заключается в похвальном выражении «выглядит точно, как на фотографии». У Платона производство искусства выступает всего лишь подобием реальной вещи, следовательно, не создавая собственного уникального мира: «такие вещи [произведения искусства. — А.П.] втрое отстоят от подлинного бытия <...> ведь тут творят призраки, а не подлинное сущее» [6, 599a 1—3].

Причина того, что производство искусства занимает, как считал Платон, третье место после сотворенного богом и сотворенного человеком, заключается в созданной философом системе разделения искусств. По Платону, искусство как таковое делится на божественное и человеческое. В божественном искусстве вещи создаются самим богом по идеальным образцам. Человеческое искусство разделяется на творческое (оно «есть всякая способность, которая является причиной возникновения того, чего раньше не было» [5, 265b 9—10]), в котором мастер-ремесленник создает различные предметы, и изобразительное, сущность которого состоит в подражании бытию. Изобразительное искусство, в свою очередь, Платон разделяет на два вида: «один — творящий образы, другой — призраки» [5, 264c 4—5]. Изобразительное искусство, творящее образы, создает подобию вещей, а искусство, творящее «призраки», создает то, что «даже не сходно с тем, с чем считалось сходным» [5, 236b 8—9]. Для Платона искусство, творящее «призраки», играет негативную роль в силу того, что подражание уступает действительному, практическому созиданию сущего богом и человеком. Беспольные искусства должны быть изгнаны из идеального государства, проектируемого Платоном: «ни почет, ни деньги, ни любая власть, ни даже поэзия не стоят того, чтобы ради них пренебрегать справедливостью» [6, 608b 6—7].

Наиболее важный в рамках данного исследования вопрос может быть сформулирован следующим образом: заключается ли подлинная сущность искусства в только лишь подражании бытию либо она основывается в создании «призраков»? Для того чтобы ответить на поставленный нами вопрос, обратим внимание на ту сторону сущности искусства, которая гласит, что оно есть

творение нового, ранее в мире не существовавшего. Суть этой характеристики состоит в том, что искусство создает сущее, значимое для всего мира, поскольку новое всегда обладает определенной ценностью. Платон оставлял эту характеристику только за творческим искусством, однако очевидно, что это определение должно распространяться на все искусство, поскольку любое произведение искусства — это самостоятельное сущее, цельное, индивидуальное, обладающее собственным смыслом и историей, имеющее свои уникальные особенности. Необходимо обратить внимание на ключевое для настоящего исследования значение искусства: уникальность отдельного мира произведения искусства происходит именно из той сферы, которую Платон называл «искусством призраков». Подражание уже существующему, как таковое, неспецифично, не обладает уникальностью, поскольку является повторением, воспроизведением. Искусство, творящее «призраки», напротив, создает новый мир, отличный по своей сущности от окружающего мира.

Сущность искусства, таким образом, двойственна. С одной стороны, искусство действительно подражает уже существующему, с другой стороны, подражая, оно одновременно создает нечто уникальное, еще не существующее — свой собственный мир, отличающийся от того, чему он подражает, и обособленный от окружающего мира: «произведение искусства — это целый мир, замкнутый самим собою, самодовлеющий», — пишет Х.-Г. Гадамер [7, с. 396]. Особая реальность произведения искусства противоположна не только окружающему миру в целом, но и природе, поскольку искусство как таковое входит в культуру, противостоящую по своей сущности природному миру.

Под производением искусства мы понимаем искусственно созданное человеком сущее, которое обладает собственным образом и уникальным смыслом. Однако у нас возникает существенное затруднение при использовании данного определения, поскольку под него подпадает, например, и «Завтрак аристократа» П. Федотова, и обычный стул, который также представляет собой искусственно сделанную вещь, обладающую своим значением и смыслом. Каким именно образом мы отличаем произведение искусства от рядовой вещи? Может быть, различие между ними состоит в том, что у обычной вещи есть свое практическое предназначение, а произведению искусства присуще только значение, свободное от узкопрагматического смысла бытовой вещи? Как совершенно справедливо отмечал Б. Кроче, «искусство не может быть утилитарным действием» [8, с. 400]. Но и у стула может появиться уникальное собственное значение, если он станет антикварной редкостью и будет освобожден от использования в качестве подручного средства. Таким образом, различие между свободным значением и бытовым предназначением не может послужить твердой основой для выделения сущности произведения искусства. Между тем любой зритель всегда способен отличить обычную вещь от произведения искусства. Более того, один человек может посчитать произведением искусства ту вещь, которую другой примет за обычный предмет

быта, со сферой искусства не связанный. Следовательно, подлинная сущность, составляющая *самое само* произведения искусства, непосредственно проявляется только для каждой конкретной личности и таким способом, что каждый может сразу отличить произведение искусства от обычной вещи. «Всякая вещь есть она сама <...> самость не сводима ни на что другое <...> Вот вы видели в первый раз человека <...> И — уже вы что-то знаете о нем. Мало того. Часто вы этим самым знаете уже самое существенное о нем. Как это случилось? На основании чего вы знаете о нем? <...> я это знаю из того, что есть в нем самое само и что лежит в основе и его речей, и его поступков, и его жизни» [9, с. 454], — пишет А.Ф. Лосев в работе второй половины тридцатых годов «Самое само». Сущность (выражаясь языком Лосева, *самое само*) произведения искусства состоит том, что оно создает собственный семантический мир. Именно в этом основывается различие между обычной вещью и произведением искусства, а также между подлинным произведением искусства и продуктом массовой культуры.

Предметы быта и массовая культура могут создавать свой семантический мир, но гораздо более низкого порядка, более бедного по содержанию, чем подлинное произведение искусства, которое характеризуется глубоким смыслом, цельным образом, сильно воздействующим на человека, множеством значений, связывающих данное произведение со всей культурной традицией. Всех перечисленных качеств, присущих семантическому миру подлинного произведения искусства, невозможно найти в популярной культуре или в обычных вещах. Как правило, человек выделяет произведение искусства именно по силе воздействия его образа. Однако и в данном случае необходимо отметить, что если на одного человека произведение искусства способно произвести глубокое впечатление, то у другого либо не возникнет никакого чувства, либо проявится прямо противоположное, отрицательное. Таким образом, невозможно выделить сущность подлинного произведения искусства только на основании воздействия, которое оно производит на человека. Критерий подлинности искусства, очевидно, должен находиться в самой сущности искусства. Кроме этого, следует отметить, что индивидуальность восприятия произведения искусства означает, что его семантический мир входит в семантический мир человека, становится неотъемлемой частью его жизни, влияет на его личность, остается в памяти.

Как представляется, искусство есть стремление человека к надмирности. Сущность подлинного искусства заключается в том, что оно противостоит повседневности, в которую человеческое бытие погружено постоянно и изначально: «повседневность как раз пребывает повсюду и всегда, пронизывая каждый момент каждого дня; мы все, хоть и по-разному, можем наблюдать, как вот-бытие имеет быть и как оно есть в повседневности», — говорит М. Хайдеггер в курсе лекций, изданных под заголовком «Пролегомены к истории понятия времени» [10, с. 162]. Надмирность — это антиповседневность, это возвышение

человеческого существования над мирской обыденностью, стремление человека от ближнего круга здесь-бытия к чистой явленности мирового феномена как такового. Надмирным является не только подлинное искусство, но и религиозный опыт. Экзистенциальное значение надмирности состоит в том, что она выступает как *свобода*, как личностно значимая, близкая и единственно ценная для человека сфера. Повседневность, соответственно, принимает характер несвободы, которая характеризуется отчуждением и неподлинностью бытия. В обыденности здесь-бытийного существования свобода уничтожается и искажается, человеческая жизнь находится в зависимости от множества обстоятельств и чужой (как правило, злой или непросвещенной) воли. В брэнности и падшести повседневности формируется противостоящее ей стремление человека к надмирности, из которого происходит искусство как таковое. Основываясь на только что обрисованной сущности искусства, мы можем сформулировать критерий подлинности искусства: то искусство является подлинным, которое стремится к надмирности и противостоит повседневности. Такое искусство выступает выражением и проводником свободы. Соответственно, то искусство является неподлинным, которое не стремится к надмирности, но подражает повседневности в своих произведениях. Этот вид искусства, соответственно, является распространителем несвободы.

Неподлинное искусство (таким является популярная культура) не создает собственного семантического мира, поскольку миром для подобного искусства выступает сам окружающий мир повседневности. Искусство такого рода является массовым и по количественным показателям значительно превосходит подлинное искусство. Однако неподлинное искусство не оставляет свой собственный отпечаток в культуре, проходит бесследно и быстро забывается, исчезая под напором новых произведений массовой культуры. Подлинное искусство, напротив, характеризуется именно тем, что оставляет глубокий след в культурном наследии, запоминается людьми многих поколений. Таким образом, различие между подлинным и неподлинным искусством состоит не только в отношении к повседневности и стремлении к надмирности, но и в противостоянии времени. Согласно Хайдеггеру, «повседневность раскрывается как модус временности» [11, с. 234]; неподлинное искусство, как продукт повседневности, не противостоит времени, но просто заполняет будни. Наоборот, подлинное искусство всей своей сущностью противостоит времени тем, что сохраняется в веках, запечатлевает образ и значение ушедшей эпохи, ее бытовую культуру, ее наследие, лица и характеры живших в то время людей. Сохраняя в своем образе конкретную эпоху, подлинное произведение искусства этим способом противостоит времени как таковому.

Следующее отличие подлинного искусства от неподлинного заключается в том, что первое, как правило, создается *вопреки* наличному повседневному бытию с его заботами и множеством дел, в которых незаметно протекает конечное время жизни человека. Популярное искусство,

наоборот, получает в повседневности поддержку и массовое распространение. Повседневность «здесь-бытия» противостоит стремлению человека вырваться из плена будней. Из негативной диалектики повседневности и подлинного искусства нами выводится общий закон развития искусства: чем низменнее наличное повседневное окружение художника, тем выше по своему образу и значению создаваемое им произведение искусства. Специфичность данного закона обусловлена его *историчностью*, которую мы не наблюдали при формулировке критерия подлинности искусства. Так, величайшие произведения искусства (например, работы И. Босха и П. Брейгеля) создавались в невыносимых, если сравнивать их с сегодняшними, бытовых условиях. Однако современные произведения искусства, созданные в наилучших по сравнению со всей историей человечества бытовых условиях, по силе своего образа и по своей значимости для культуры в целом значительно уступают творениям классического искусства.

Следовательно, закон развития искусства в современную эпоху поменял свое значение на прямо противоположное, и может быть сформулирован следующим образом: чем лучше окружающие современного художника бытовые и жизненные условия, тем хуже и слабее по своему значению и смыслу создаваемое им произведение искусства. Это, разумеется, не значит, что условия несвободы, стесненности, страха обязательно приводят к созданию выдающихся произведений искусства и благотворно воздействуют на их автора. Наоборот, плохие условия мешают художнику, не дают ему работать, уничтожают его талант. Причина того, что при более благоприятных внешних обстоятельствах искусство оказывается гораздо менее значительным, чем в предыдущие эпохи, состоит в диалектическом взаимодействии человеческой личности и окружающих ее обстоятельств (и стоит отметить, что эта диалектика является негативной, то есть изначальное противоречие не снимается). Стремление человека к надмирности отталкивается от повседневного круга «здесь-бытия»: чем более худшими оказываются наличные условия, тем более сильным и выраженным является стремление к надмирности, желание преодолеть окружающие обстоятельства, нейтрализовать их, противопоставить окружающему миру обыденности особенный мир произведения искусства. Очевидный прогресс в области науки, медицины, техники сделал наличные бытовые условия значительно лучшими и легкими, чем в предыдущие эпохи. Однако негативная диалектика человеческой истории состоит в том, что улучшение жизненных условий сопровождается снижением у человека стремления к надмирности, поскольку ослабляется и ретушируется само желание человека изменить наличное низменное положение дел и противостоять ему. Цивилизованные бытовые условия не могут дать художнику стремления к надмирности, и в этом заключается противоречие современной цивилизации и культуры. Давая человеку заслуженные и естественно причитающиеся ему блага, современность одновременно подрывает его стремление к надмирности, к высокому и предельному выражению своего замысла.

В предыдущие культурно-исторические эпохи жизнь, напротив, зачастую создавала человеку невыносимые условия, которые, тем не менее, выступали катализатором желания человека обрести в творении особого семантического мира искусства возвышение над бренностью бытия. Такова в целом негативная диалектика искусства и повседневности, из которой становится подлинная сущность искусства. Обрисовав ее в общих чертах, перейдем теперь к непосредственной характеристике произведения искусства как семантического мира (хронотопа), которая выстраивается следующим образом:

1. Пространственные атрибуты произведения искусства:
 - 1.1. Сущее основание (материальный носитель),
 - 1.2. Расположение в определенном месте,
 - 1.3. Целый образ,
 - 1.4. Подверженность изменению.
2. Временные атрибуты произведения искусства:
 - 2.1. Способ бытия (временность как таковая),
 - 2.2. Принадлежность к определенной эпохе,
 - 2.3. История (судьба),
 - 2.4. Временность (конечность существования).

В первую очередь следует отметить очевидный факт, заключающийся в том, что произведение искусства само по себе является пространственно-визуальным феноменом: оно есть материальная вещь, имеющая объем, чувственно воспринимаемая и занимающая определенное место в мире (мы не рассматриваем в данной части статьи вопрос о музыкальном произведении, которое есть чистая длительность без пространственной компоненты). Атрибуты образа (внешнего вида), расположения, подверженности внутреннему (старение) и внешнему (физическое воздействие) изменению, характеризующие произведение искусства как сущее в пространстве, основываются на многовековой метафизической парадигме описания вещи протяженной (*res extensa*), получившее свое каноническое выражение у Декарта: «чисто материальными являются те вещи, которые познаются существующими только в телах: такие, как фигура, протяжение, движение» [12, с. 119].

Первым среди пространственных атрибутов выступает сущее основание, то есть материальное тело, наличное воплощение произведения искусства. Учение об основании составляет важную часть онтологии и глубоко укоренено в классической европейской философской традиции. М. Хайдеггер начинает свое исследование об основании следующим образом: «положение об основании гласит: *Nihil est sine ratione*. Это переводят так: “Ничего нет без основания” <...> любое существующее, всякое как-либо сущее имеет основание» [13, с. 21—23]. Значение сущего основания состоит в том, что только материальное осуществление в виде конкретного предмета обеспечивает бытие произведения искусства в мире. Когда произведение искусства реализовано в сущем основании, то его семантический мир осуществлен актуально, но присутствует в окружающем мире в потенциальном виде, поскольку семантический мир произведения искусства раскрывается только при обращении к нему человека.

При восприятии произведения искусства его семантический мир становится разомкнутым, актуализированным, в то время как окружающий мир на время данного обращения переходит в потенциальное состояние, отступает на второй план и становится фоном. Нереализованный замысел произведения искусства находится в потенциальном состоянии, но при своем воплощении он актуализируется и становится семантическим миром, то есть оформленной цельностью. Таким способом перед нами разворачивается диалектика актуального и потенциального. Даруя идее художника воплощение, сущее основание одновременно обрекает произведение искусства на общую судьбу всего материального сущего: так как само сущее основание произведения искусства телесно, то, следовательно, и само произведение искусства конечно и стремится к своему завершению.

Специфика произведения искусства состоит в том, что оригинальным может быть только одно сущее основание, а все остальные воплощения будут считаться копиями. Напротив, для предметов быта (мебели, кухонной утвари и прочих вещей), выпускающихся в массовом порядке, не существует различия между оригиналом и копией, как не существует самих оригиналов и копий, но есть только образец, по которому на заводе производится множество одинаковых экземпляров. Однако отметим, что предмет быта как таковой представляет собой единичное, следовательно, индивидуальное сущее, у которого также есть собственная история, связывающая его с людьми и со всем культурным пространством в целом. В этом плане бытовая вещь тоже является хронотопом, представляет собой культурный артефакт определенной эпохи, имеющий самостоятельное значение и смысл. Говоря о произведении искусства как таковом, мы прежде всего имеем в виду не копию, но оригинал, поскольку именно его история и судьба, его состояние и местоположение интересны зрителю и значимы для автора в первую очередь. Копия произведения искусства безлика и неинтересна по сравнению с оригиналом, но сама по себе она также представляет собой уникальное сущее со своими особенностями и историей: «все, что есть, абсолютно индивидуально» [9, с. 438], — говорит А.Ф. Лосев. Отметим интересный факт, что в сфере повседневности большее внимание обывателей привлекает именно копия, но не оригинал, как это своеобразно подметил Ф. Ницше: «Нередко встречаешь копии выдающихся людей; и здесь, как и в отношении картин, большинству копии нравятся больше, чем оригинал» [14, с. 193]. Происходит это, видимо, в силу общей негативности повседневного бытия, в котором высокое и уникальное заменяется на низменное и стандартное. Однако копия может приобрести существенное значение в том случае, когда оригинал утрачен.

Замысел художника может найти свою реализацию только в единственном воплощении, которым выступает сущее «основание—оригинал». Функция сущего «основания-копии» отличается от предназначения оригинала и состоит в поддержании реализованного образа, его ретрансляции, распространении в мире. Копирование

произведения искусства есть противостояние «ничтожащей сущности материи и времени» [15, с. 59]. В массовом тиражировании и распространении себя в мире посредством копий произведение искусства противостоит бренности бытия материальной вещи, ограждает себя от возможного исчезновения из мира. Чем больше копий произведения искусства существует в мире, тем труднее его уничтожить, тем больший след оно оставило в человеческой истории, тем более оно значимо для культурного наследия. Напротив, чем в меньшем количестве экземпляров произведение искусства распространило себя в мире, тем более его бытие неустойчиво, тем более оно находится под угрозой. Пока существует хотя бы одна копия произведения искусства, его семантический мир присутствует в мире как таковом. При уничтожении всех сущих оснований (копий и оригинала) семантический мир произведения искусства также прекращает свое существование. На данное положение можно с полным основанием возразить, что смысл как нематериальное по своей природе сущее не может быть подвергнут физическому воздействию: «стол можно покрасить, стол можно сделать большим или малым, стол можно украшать или ремонтировать <...> Но можно ли то же самое сделать с идеей стола?» [16, с. 74]. Однако заметим, что в силу конечности и единичности существования материального сущего конечно и само его смысловое содержание, поскольку оно не может поддерживаться в другом сущем или осуществляться бесконечное число раз заново. Конкретно-единичному сущему соответствует его конкретно-единичный смысл, который после прекращения существования сущего также исчезает.

В сфере искусства и культуры сущее основание выступает как материальный носитель. В современную эпоху массовой тиражируемости произведений искусства, благодаря компьютерным технологиям, различие между копией и оригиналом исчезло окончательно. Действительно, если мы сделаем копию цифрового файла, то она абсолютно ничем не будет отличаться от оригинала. Более того, в настоящее время ушел в прошлое сам материальный носитель как таковой. Газета, журнал, книга, кинофильм, музыкальное произведение, фотография и прочее в современных условиях больше не нуждаются в непосредственном материальном носителе. Таким образом, обнаруживается историчность сущего основания, его включенность в целое истории и культуры. Материальный носитель, производившийся в определенную эпоху (например, видеокассета в девяностых годах XX века), невозможно обнаружить в качестве элемента актуальной бытовой культуры другой эпохи. Утративший практическую ценность материальный носитель становится культурным артефактом, в некоторых случаях — самостоятельным произведением искусства. Так, например, виниловые пластинки, которые во второй половине XX века выполняли утилитарную функцию материального носителя аудиозаписи, в начале XXI века явились предметом коллекционирования и сами по себе стали произведением искусства. В одну эпоху сущее основание, когда оно востребовано наличной бытовой культурой, вы-

полняет роль материального носителя с прагматической функцией; в последующую эпоху, когда приходит время материального носителя другого типа, устаревшее существование изымается из бытового обращения и массово уничтожается. Лишь крайне небольшая часть уцелевших вещей становится предметом культуры, приобретает значение и ценность и, следовательно, превращается в самостоятельное произведение искусства. Материальный носитель оказывается подчиненным общей судьбе вещей: в начале своего жизненного пути материальная вещь не имеет собственной истории и уникальности, но является простым экземпляром среди множества других аналогичных предметов. Затем вещь попадает в сферу бытового потребления, где сразу обретает большую ценность, которая постепенно утрачивается до тех пор, пока новая вещь не вытеснит старую из сферы быта.

Следующее значение сущего основания (материального носителя) заключается в его влиянии на производство искусства. Влияние материального носителя на семантический мир произведения искусства может быть только негативным, поскольку сущее основание — это реализация семантического мира, и степень чистоты воплощения зависит только от материального носителя. Чем более качественен материальный носитель, тем более адекватно передает он смысл произведения искусства, тем менее он затрудняет доступ к его семантическому миру, тем более чисто воплощен образ. Кроме того, для искусства крайне значима степень воплощения замысла его творцом. Если автор (художник) плохо владеет средствами выражения своей идеи, то и воплощение образа не будет соответствовать изначальной мыслительной конструкции. В соотношении сущего основания (материального носителя) и семантического мира произведения искусства наглядно проявляется негативная диалектика идеи и ее материальной реализации.

Влияние материального носителя на семантический мир произведения искусства связано с историчностью сущего основания, его включенностью в целое человеческой культуры. Как правило, со сменой эпох, с научно-техническим прогрессом меняется и степень качества сущего основания (например, улучшается печать, улучшается качество изображения и звука). Однако следует признать, что соответствие между качеством материального носителя и степенью воплощения смысла произведения искусства неоднозначно. Более того, для нас совершенно ясно, что в современной культуре и искусстве техническое качество материального носителя играет скорее отрицательную роль, нежели положительную. Примитивную популярную музыку можно записать с очень высоким техническим качеством, но от совершенства записи степень негативности данной музыки не изменится. И наоборот, глубокий и неординарный авторский замысел можно исполнить на непрофессиональной аппаратуре, но культурная ценность такого произведения не будет зависеть от некачественного технического исполнения (при том, что подобное воплощение может исказить и даже вовсе не раскрыть изначальный замысел).

Феномен быстрого снижения художественного качества современного искусства при сопутствующем повышении качества технических средств его реализации есть частно-исторический случай общего закона развития искусства, сформулированного выше: чем лучше окружающие условия, в том числе техническое обеспечение, тем ниже художественная ценность искусства. Видимо, наилучшее воплощение произведения искусства получает не в том случае, когда технические средства реализации максимально развиты таким образом, что они гипертрофируют авторский замысел, делают его излишне воплощенным, но когда они находятся на достаточно приемлемом уровне, не слишком низком и не слишком высоком.

Кроме «налично-телесного» воплощения, которое выступает материальным пространственным выражением произведения искусства, его семантическое пространство формируется из двух составляющих: изображения (если это рисунок или фотография) либо визуального ряда (кинофильм), и запечатленного в них образа. Обращаясь к рисунку, человек сосредотачивается на его изображении, отграниченном со всех сторон от окружающего мира и отличающимся от него тем образом, который запечатлен на бумаге как на определенной поверхности. Данная поверхность как пространственный феномен выступает в первую очередь как семантическое поле, смысловой мир, и только во вторую очередь как нечто материальное — поскольку в рисунке существенна не бумага, а то, что на ней изображено. Произведение искусства выступает наиболее наглядным примером реализации семантического мира, поскольку человеческое познание функционирует таким образом, что человек непосредственно — интуитивно воспринимает визуальное содержание рисунка или кинофильма как отдельный мир или пространство. Неслучайно поэтому то, что в последнее время широкое распространение имеет так называемое 3D (объемное)-кино, которое гарантирует зрителю полное «погружение» в представляющее перед ним пространство фильма. Наличие в современной культуре феномена объемного кино является частным примером, полностью подтверждающим общую теорию о том, что произведение искусства есть семантический мир, поскольку 3D-кинотеатр имеет своей целью полностью обеспечить желание человека максимально ощутить особое пространство воспринимаемого произведения искусства, пребывать в нем, как в некоем мире. Таким образом перед человеком раскрывается семантический мир произведения искусства.

Временная характеристика раскрывается в собственном времени произведения искусства, в его бытии. Сущность музыки совпадает со временем как таковым, поскольку музыка имеет единственную ключевую характеристику — продолжительность звучания. Именно длительность конституирует существование музыкального произведения как сущего. Продолжительность кинофильма есть временной штрих, определяющий границы семантического мира данного фильма и выступающий как развивающийся в рамках ограниченного временного ряда сюжет. Что касается нарисованного изображения,

то его сущность прямо противоположна музыкальному произведению: как последнее не имеет пространственной характеристики вообще, так и любое нарисованное изображение лишено времени. У семантического мира рисунка есть сюжет, но нет его развития. Сюжет нарисованного изображения — это застывший во вневременности определенный (как правило, ключевой) момент. Тем не менее, замершее в своем развитии действие нарисованного изображения не выступает в качестве замкнутого мира. Наоборот, семантический мир рисунка именно в силу обрванности своего сюжета на решающем моменте действия является открытым для любой интерпретации, для всякого возможного развития в мышлении воспринявшего его человека. В данном случае перед нами проявляется один из механизмов вовлечения семантического мира произведения искусства в семантический мир человека.

Главное значение временной характеристики заключается в историчности произведения искусства. Историчность основывается во временности (конечности) произведения искусства как материального сущего и заключается, во-первых, в его судьбе (внешне выражающейся как продолжительность существования) и, во-вторых, в его принадлежности к определенной эпохе, включенности в целое истории и культуры. Судьба произведения искусства есть развернутая история существования в единстве с его значениями и смыслами. История произведения искусства всегда связана с судьбой создавшего его художника и с жизнью зрителя или владельца. Семантический мир человека в той или иной степени включает в себя семантические миры различных произведений искусств, которые имеют большое значение для познавшей их личности. В каждом произведении искусства зашифрована определенная культурно-историческая эпоха, в которой оно было создано. По внешнему виду произведения искусства и запечатленному в нем образу можно распознать определенную эпоху. Значение произведения искусства состоит в том, что оно сохраняет в себе и выражает собой конкретную эпоху; благодаря этой фундаментальной сущности произведения искусства человек может обратиться к ушедшему времени. В обращении к произведению искусства его эпоха временно актуализируется, перед человеком раскрывается семантический мир произведения искусства, содержащий в себе ценности, смыслы и образы данной эпохи. Произведение искусства не может быть вне эпохи, поскольку оно представляет собой временное сущее.

Экзистенциальное значение семантического мира произведения искусства происходит из негативной диалектики подлинного искусства и повседневности, краткий очерк которого был дан нами выше. В обращении к произведению искусства человек воспринимает его как особый мир, отличающийся от окружающего обыденного мира. В восприятии человеком произведения искусства, следовательно, заложено особое отношение к его семантическому миру и протест самого человека против повседневности и бренности собственного бытия и временности восприятия произведения искусства. В обращении к произведению искусства как хронотопу раскрываются

не только его образ и значение, историчность и вовлеченность в общее культурное пространство. Специфика обращения к семантическому миру произведения искусства состоит в особой роли феноменов *экстази* (экстатическое переживание, сопровождающееся забвением человеческой самости) и *катарси* (катарсис, единство очищения, возвышения и перерождения человека). Чтобы быть подлинными, экстатически-катарсисное состояние должно быть постоянным, непрекращающимся, поскольку в обратном случае его воздействие на человека будет немедленно нейтрализовано внешними обстоятельствами. Однако так как и человек, и произведение искусства есть материальные сущие, подчиняющиеся времени и физическим законам, то, следовательно, любое событие и состояние, переживаемое человеком, также являются временными.

Обращение к семантическому миру произведения искусства возможно лишь на время. Переходя в потенциальное состояние во время обращения человека к произведению искусства, окружающий мир, тем не менее, не перестает быть единственным местом существования для человека. Поэтому актуализация окружающего мира и, соответственно, замыкание семантического мира произведения искусства может произойти в любой момент. Более того, сам человек, как конечное материальное существо, вынужден в определенный момент времени заканчивать восприятие произведения искусства, поскольку он не может по способу своего бытия переживать непрекращающиеся состояния. Именно из временности и бренности человеческого бытия и рождается экстатически-катарсисный порыв, стремление к свободе, к надмирности, глубокое экзистенциальное переживание, которое сопровождает обращение к семантическому миру произведения искусства и является итогом этого восприятия. Но данный протест человека против времени ограничивается тем, что его порождает, а именно конечной сущностью человека и его телесно-материальной организацией. В конечном итоге, экзистенциальный порыв человека, появляющийся в результате обращения к семантическому миру произведения искусства, обрывается самим временем как силой, несоизмеримой по своим масштабам с материальным сущим: «Никакое оформление мира тел, от веществ и камней вплоть до солнц, не бывает прочным; в их непрерывных изменениях остается то, из чего они возникают. Всякое живое существование постигает смерть. Человек, как живое и в своей истории, узнает на опыте, что все имеет конец» [17, с. 272].

Описать произведение искусства — значит, раскрыть его семантический мир. В обращении к произведению искусства как хронотопу обнаруживаются его смыслы и значения, образ и история, включенность в общее культурное наследие, семантические связи с другими произведениями искусства, влияние на людей, значение для судеб художника, владельца и зрителей. Семантический мир произведения искусства пересекается не только с семантическими мирами других произведений искусства, не только с семантическим миром конкретной культурно-

исторической эпохи, но и с семантическим миром человека, для которого данное произведение искусства является значимым и ценным, несет в себе проблеск свободы и подлинный образ человеческого бытия как такового.

Список литературы

1. Ухтомский А. Доминанта. — СПб.: Питер, 2002.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975.
3. Налимов В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. — М., 1989.
4. Платон. Диалоги. Книга первая / Платон. — М.: Эксмо, 2008.
5. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Политика / Аристотель; пер. С.А. Жебелева, М.Л. Гаспарова. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2002.
6. Платон. Диалоги. Книга вторая / Платон. — М.: Эксмо, 2008.
7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. — М.: Прогресс, 1988.
8. Кроче Б. Антология сочинений по философии. — СПб., Пневма, 1999.
9. Лосев А. Самое само: Сочинения. — М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999.
10. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. — Томск: Водолей, 1998.
11. Хайдеггер М. Бытие и время. — М.: Ad Marginem, 1997.
12. Декарт Р. Сочинения в 2 т.: пер. с лат. и франц. Т. I / сост., ред., вступ. ст. В.В. Соколова. — М.: Мысль, 1989.
13. Хайдеггер М. Положение об основании. Статьи и фрагменты: пер. с нем., глоссарий, послесловие О.А. Коваль, предисловие Е.Ю. Сиверцева. — СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000.
14. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Сочинения. — М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2006.
15. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. — М.: Республика, 2000.
16. Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Платон. Аристотель. — М.: Молодая гвардия, 1993.
17. Ясперс К. Философия. Книга третья. Метафизика / К. Ясперс; пер. А.К. Судакова. — М.: Канон* РООИ «Реабилитация», 2012.

[...явление]...

УДК 782/785
ББК 85.31

А.М. ИВАНОВ

ХОР КАК СРЕДСТВО ВОПЛОЩЕНИЯ САКРАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ И СИМВОЛ ПРАВОСЛАВНОЙ ВЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РОДИОНА ЩЕДРИНА

Начиная с середины 1980-х годов, в творчестве российских композиторов возрастает интерес к духовной музыке. В этом контексте автор статьи рассматривает сочинения Родиона Щедрина, выделяя три партитуры, в которых на первый план выходит сакральная тема: Хоровую музыку по Н.С. Лескову для смешанного хора и свирели (флейты) «Запечатленный ангел» (более позднее авторское определение жанра — «русская литургия»), оперы «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова». Композитор разрабатывал семантику избранного им круга хоровых средств на всем протяжении творческого пути, о чем свидетельствуют смысловые и музыкально-художественные параллели, проведенные автором данной статьи между тремя его крупнейшими произведениями с участием хора. *Ключевые слова:* Родион Щедрин, хоровая музыка, сакральная тема, опера «Очарованный странник», хоровая опера «Боярыня Морозова», «Хоровая музыка “Запечатленный ангел”».

Хор для меня действительно родной дом.
Р. Щедрин [1, с. 12]

Выдающийся русский композитор Родион Щедрин — один из самых известных и востребованных художников в современном музыкальном искусстве. Он универсален в своих пристрастиях: в равной степени

его привлекает музыкальный театр, сфера оркестровой музыки, форма виртуозного инструментального концерта. Однако при необычайной широте творческих интересов композитор неизменно испытывал особенную привязанность к хоровым жанрам. Как известно, в русской музыкальной культуре хоровая музыка играет особую роль; в самом ее звучании словно воплощена идея со-