

Т. Радионова. *Вместо предисловия*

В гуманитарных науках плодотворные идеи появляются редко. Тем большую ценность они представляют и должны быть надежно защищены. Порой чужие идеи используются без ссылок. Плагиат нарушает право на интеллектуальную собственность, вносит в научную среду беспредел вседозволенности и безнравственности и лишает науку ее реальной истории.

Независимая академия эстетики и свободных искусств открывает на страницах своих “Академических тетрадей” раздел “Гуманитарная интеллектуальная собственность (приоритет научных идей)” для публикации новаторских гуманитарных идей. Ученый может также заявить свой приоритет на ранее высказанную им научную идею, невостребованную в научном процессе или ставшую общеизвестной, но авторство на которую оказалось не закрепленным в научном сознании. **Этот раздел также дает возможность прокламировать замысел и “застолбить” пришедшую в голову новую, еще не разработанную гипотетическую идею.**

В самой по себе идее образования бюллетеня гуманитарной интеллектуальной собственности, как и в идее приоритета в гуманитарных науках, заключено нечто новое (ноу-хау). Приоритет на эту идею принадлежит “Академическим тетрадам”.

Н. Балашов. *Новый взгляд на различительные особенности западноевропейской литературы и искусства Ренессанса и XVII столетия*

До настоящего времени самой устойчивой концепцией в этой области остаются взгляды Г. Вельфлина, но и они не дают достаточно точных критериев, а период XVII столетия сводят к одному барокко. Мы предлагаем дополнить существующие системы разграничения двумя новоустановленными критериями, а XVII в. представить в его действительном виде как эпоху четырех основных художественных направлений.

I. Характерной особенностью ренессансного художественного образа является его колебание на месте встречи между идеальным и жизненно-реальным. Челночное движение между ними зафиксировано Шекспиром в словах о скольжении глаза поэта “С небес на землю и с земли на небо” (“Сон в Иванову ночь”, V, I, 12 - 13). Идеальное начало понималось со времен Данте до Эразма и даже до Шекспира в духе Платона и проникавшего на Запад, в частности через И. С. Эриугену, богословского умонастроения, склонявшегося к небытию зла перед Богом и к мысли о конечном распространении на всех благодати спасения (апокатастасис: всеобщее восстановление). Гуманная концепция апокатастасиса шла от старших греческих

отцов Церкви, начиная с Оригена (II в.) и до св. Василия Великого и Григория Нисского (IV в.). Она опиралась и на Платона, и на встречающееся в Евангелии отождествление “доброе” и “прекрасное” (агатос кай каллос). Учение Платона и мысли греческих отцов встречались с порожденным ренессансной действительностью представлением о “уомо виртуозо”. Так складывалось встречное движение на манер хождения вола на пахоте (бустрофедон) и называвшегося так же архаического греческого письма, в котором одна строка писалась еще на финикийский манер справа налево, а следующая уже на греческий — слева направо. Система ренессансных образов строилась по бустрофедонному принципу, и образ возникал в пункте встречи идеального и ренессансного жизненно-реального. Этот образ легко узнаваем потому, что в нем присутствуют оба начала: Иисус Христос, Богородица, святые — всегда отчасти люди; а в каждом достойном человеке всегда есть отблеск божественности.

Колебание между двумя этими началами образцово “вписано” Петrarкой в сонет 159. Петрарка, творя образ божественной красоты Лауры, сначала идет от идеала и спрашивает: “Ее творя, какой прообраз вечный // Природа-Мать взяла за образец // В раю идей?” (Перевод Вяч. Иванова). В конце сонета мысль поэта следует по бустрофедону — во встречном направлении: оценить идеальное в Лауре не сможет тот, кто не видал ее в жизни, не видел “живых ее очей”.

II. Когда наступает нарушение бустрофедонного равновесия, наступает кризис ренессансной художественной системы. Первым проявлением этого кризиса был маньеризм, при котором жизненно-реальное заменяется конструкцией выработанной искусством прошлого условной формы: “ла маньера”.

Разрушение гармонии бустрофедона означает конец Ренессанса и наступление художественного периода XVII в. Оно происходило в четырех вариантах и дало начало не только барокко, а всем четырем направлениям литературы и искусства XVII века.

(1) Впервые это началось в конце XVI—начале XVII в. в пикарескно-бытовом направлении в романе и в караваджистском направлении в живописи, и особенно в фламандской и голландской жанровой живописи. В этом пикарескно-бытовом направлении, которое раньше у нас называли “реализмом XVII в.”, жизненно-реальное подавляло идеальное и ренессансная гармония исчезала.

(2) В классицизме XVII в., напротив, идеальное, воспринимаемое в рационалистическом духе, подавляло жизненно-реальное, что тоже иссушало гармонию ренессансного бустрофедона.

(3) В барокко могли сохраняться и жизненно-реальное, и идеальное, но они выступали как противостоящие друг другу, и вместо взаимо-

зависимости на первый план выходили столкновения, которые не совмещались с ренессансным бустрофедоном и гармонией.

(4) Четвертое суммирующее направление как бы подводило итоги трем другим и отчасти сохраняло бустрофедон. Однако он был ослаблен тем, что идеал виделся лишь в туманной перспективе и не столько по-платоновски, сколько в отдаленной евангельской и греческой староотеческой традиции. Сами писатели и художники лишь смутно различали идеал и не стремились внушить уверенность в возможность его воплощения у читателей и зрителей. У Рембрандта сам Христос нередко хрупок и кажется неуверенным и тленным. Четвертое направление представлено самыми зрелыми (послеримскими) картинами Караваджо, наиболее проблемными вещами Тирсо де Молины, Дж. Донна, Мильтона, Мольера, Веласкеса, Рембрандта, Вермеера, Якова ван Рейсдаля.

III. Второй выдвигаемой автором отличительной особенностью Возрождения является не осознанное точно в то время переосмысление аристотелевской категории катарсиса как очищения реципиента произведения искусства страхом и сопереживанием, как эта категория выражена в сохранившейся части “Поэтики”. В эпоху Ренессанса, начиная с Боккаччо и Симоне Мартини, художественное воздействие стало восприниматься также в том смысле, в котором оно намечено в “Политике” Аристотеля в рассуждении о музыкальном воспитании — т. е. как очищение красотой и наслаждением. Эту форму очищения Аристотель в “Политике” обещал разъяснить в своей “Поэтике”, но соответствующая часть этой второй книги утеряна. Мы реконструируем эту чрезвычайно важную категорию, свойственную в частности аполлоническому началу в античном искусстве и преобладающую в художественной культуре Возрождения (в частности в Италии — с XIV века) особым почти синонимичным понятием *apocatharsis* (которое сохранилось в трудах Аристотеля не в переносном нравственном, а в физическом смысле).

Бустрофедонное соотношение идеального и жизненно-реального, так же как и преобладание тенденции к апокатарсису являются двумя новыми точными критериями, способствующими трудному делу разграничения литературы и искусства Ренессанса и XVII века.

Мои научные изыскания привели к установлению нового точного критерия различения Ренессанса и искусства XVII столетия. Для ренессансных литературы и искусства характерно постоянное движение между идеальным и жизненно-реальным, скольжение “с небес на землю и с земли на небо” (Шекспир). Это колебание образует рисунок, подобный движению вола на пахоте туда и обратно (“бустрофедон”). Ренессансный образ складывается в момент

сближения встречных движений. С эпохи Возрождения идеал представлен в первую очередь платоновской философией при известном влиянии учения греческих отцов церкви от Оригена до св. Григория Нисского о конечном всеобщем божественном спасении (“апокатастасис”). Все четыре направления литературы и искусства XVII столетия отличаются от Возрождения тем, что утрачивают бустрофедонную гармонию идеального и жизненно-реального: (1) за счет подавления первого вторым — плутовской и бытовой роман, караваджизм, фламандская и голландская жанровая живопись (такое направление раньше неправомочно называлось у нас “реализмом XVII в.”); (2) за счет подавления второго первым (классицизм); (3) за счет негармонического противопоставления идеального и реального (барокко); (4) за счет вынужденного ходом истории отдаления идеального в туманную перспективу, хотя в принципе сохранилось его соотношение с реальным (суммирующее направление).

Б. Балыкбаев. Риторические фигуры в архитектуре

Архитектура не искусство? Очевидно, искусство. Но теоретически неопровержимо это можно доказать только тогда, когда мы сумеем определять художественность и стиль архитектурного текста через формирующие их риторические фигуры. Всякий текст (в том числе пластический текст архитектуры) обретает художественность только тогда, когда он обретает с помощью тропов (риторических фигур) “стилистическую маркированность”.

Автор показывает наличие метафор, метонимий, синекдох, тмезиса (вставка), силлесписа и других риторических фигур в архитектурном тексте.

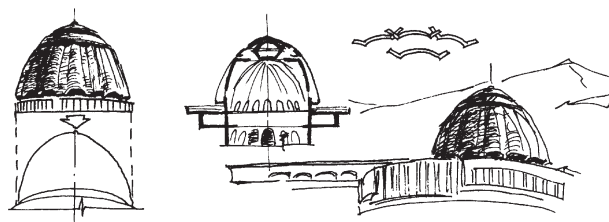


Рис. 1. Дворец творчества молодежи в Алма-Ате. 1982, арх. В. Ким.

Воздушная, поэтически выразительная форма купола возникает путем синонимии, путем замены обычной его формы на форму, напоминающую шатер. Синонимия — при одном и том же означаемом составные элементы означаемого заменяются другими (например, холодный — хладный, палец — перст). Эта форма купола придает легкость и привлекательность всему зданию, читается издали как венчающий пространство силуэт, а вблизи — как выразительная пластическая форма.