

И.Л.ГАЛИНСКАЯ

**НАУКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО.
СУГГЕСТИВНАЯ СИЛА ИСКУССТВА**

Современными эстетиками и искусствоведами разработано три подхода к вопросу о будущем искусства. Одни говорят о “смерти искусства” в век НТП, другие склонны полагать, что научно-технический прогресс вообще на творчество не влияет, и, наконец, третьи видят во взаимодействии науки и искусства истоки модернизма. Внутри третьего подхода сталкиваются точки зрения, как мы покажем далее, самые разные.

Еще в начале 50-х годов некоторые представители эстетической мысли начали применять к искусству принципы технической методологии. К середине 70-х годов в зарубежной эстетике было высказано множество различных точек зрения и на роль художника в век НТП, и о возникновении новых видов искусства, порожденных развитием науки и техники, и об отчуждении искусства от мира научного исследования (либо гармонии с последним) и т.д.

Процессы научно-технического прогресса вызвали беспрецедентные изменения в культуре. Чем чаще достижения компьютерной и аудио-визуальной техники и современной технологии стимулировали новаторство в техническом оформлении произведений искусства, тем чаще возникал вопрос: можно ли назвать результат такого взаимодействия действительно творчеством? Причем вопрос этот был и остается предметом озабоченности целого ряда теоретиков.

В 70-е годы в эстетике утвердилась более амбициозная идея, нежели идея связи творчества с техническими достижениями века, считает английский искусствовед Яся Рейхардт. Она имеет в виду уподобление формы визуального искусства формам биологических организмов, причем эта тенденция появилась на Западе еще в конце 40-х – начале

50-х годов. Рейхардт рассказывает, что как-то повесила в своей мастерской увеличенное цветное фото кончика уса зубатки, а посещавшие ее художники интересовались, кому из членов группы “КоБрА”¹ принадлежит работа.

Художники, связывавшие свое творчество непосредственно с техникой, образовали в 60-е- начале 70-х годов целый ряд группировок. Они называли себя представителями “кинетического”, “электронного”, “компьютерного”, “кибернетического” “видеоискусства” и экспериментировали с различного рода техническими новинками. Так, роботы и гуманоиды англичанина Брюса Лейси или “саморазрушающиеся кинетические скульптуры” швейцарца Жана Тингели провозглашались символами “удивительного века”, в котором мы жили. Представители “кинетического искусства” экспериментировали не только со светом, звуком и движением. Один из “кинетистов” применял, например, в своих “произведениях” магниты и даже... части радарных установок. Другой “кинетист”, англичанин М. Мак Киннон, использовал принцип калейдоскопа. Наполнив полые прозрачные пластиковые окружности, помещенные на стене, разноцветными жидкостями, он придавал им вращательные движения, и жидкости, смешиваясь, создавали постоянно меняющийся эффект.

В 60-е годы деятели модернистского искусства активно пользовались и технической терминологией. Брюс Лейси, например, назвал свою работу “Супертедь”; другой “кинетист” – Майкл Леонард дал работе название “Электрический театр”, а в 1967 г. в Нью-Йорке даже была открыта художественная выставка под названием “Огни на орбите”.

Использование в качестве произведений искусства изображения на видеомagnetной ленте также практиковалось в 60-е – начале 70-х годов на Западе, но не получило большой популярности в эстетической литературе, хотя отдельные попытки такого “симбиоза искусства и техники” теоретиками модернистского искусства рассматривались и зафиксированы. Наиболее же сложная и технически изощренная сфера западного “технического искусства” 60-х и первой половины 70-х годов

¹ КоБрА – объединение абстракционистов из Копенгагена, Брюсселя и Амстердама, выпустившее свой манифест еще в 1949 г. Кстати сказать, в названии “КоБрА” Рейхардт также усматривает связь искусства с формами биологических организмов.

См.: Reichardt J. Twenty Yeas of Symbiosis between Art and Science // Impact of science on soc. – P., 1974. – Vol. 24, N 1. – P. 41-51.

включает образцы использования компьютерных кибернетических систем, при помощи которых, как свидетельствует Рейхардт, создавались фантастические по своему внешнему виду, но наивные в художественном отношении работы. Экспонентами “компьютерного искусства” становились не только так называемые “люди искусства”, но и “люди науки и техники” – инженеры, физики, математики, словом, все те, кто имел доступ к соответствующей технологии. Из невероятного количества работ “компьютерного искусства”, наводнивших галереи и выставки, Рейхардт готова допустить в сферу искусства лишь работу “Бегущий Кола – это Африка” японской “Группы компьютерной техники”. (При помощи графопостроителя создается изображение бегущего человека, которое путем ряда трансформаций превращается в очертания бутылки из-под кока-колы, а затем образует контур африканского континента).

Впрочем, такие ловко построенные “мостики” между творчеством и новейшей технологией удаются лишь тем, кто в равной степени тяготеет к обеим сферам, но к миру подлинного искусства подобные “произведения” эстетики вынуждены относить с большой натяжкой.

Так называемое “концептуальное искусство” с его письменными посланиями, пустыми комнатами и исполненными “тайнописью” инструкциями, деятели которого претендуют на то, что им удалось якобы проникнуть “силой идеи за “физические грани” предмета”², английский искусствовед Рейхардт также выводит за пределы искусства, равно как и “геореализм” (манипулирование землей и камнями “на природе” или выстригание линий на зеленеющих полях), как и “боди-арт” (манипуляции с человеческим телом). Однако Рейхардт все же пытается обелить кризисное состояние художественной культуры ссылками на то, что антигуманизм последней оправдывается идеей создания такого искусства, которое исключало бы возможность “обладания им”.

А один из старейших английских эстетиков Гарольд Осборн признал, что появление в последние десятилетия XX в. таких видов деятельности, как “концептуальное искусство”, “хэппенинги”, “фигуративное искусство”, “фотореализм”, “поющая скульптура” и т.д., равно как и “поп-арт” и “оп-арт” 50-60-х годов ведет к разъятию, дезинтеграции художественного объекта.

Впрочем, разрушение художественного объекта – вещь не новая, еще в 40-е годы XX в. итальянский художник Джулио Фонтана заявил в своем манифесте, что художественным объектом он предлагает считать

² Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. -М., 1980. – С. 251.

не результат творчества, а сам творческий процесс. Финальная же стадия исчезновения художественного объекта наблюдается именно в “концептуальном искусстве”, наиболее заметная черта которого, как считает Осборн, “это намеренная банальность и тривиальность его идей”³.

Приветствуя симбиоз искусства и науки, справедливо считая, что естественные науки могут дать новый толчок развитию средств эстетического выражения, американский эстетик Роберт Прессер, однако, также вынужден признать, что развитие “поп-арта” привело к тому, что художники, становясь антиинтеллектуалами, отбрасывают эстетику как таковую⁴. Характеризующийся цинизмом и отчаянием, апеллированием к низменным страстям и инстинктам, отрицанием способности человека к восприятию возвышенного,” “поп-арт” сделал все же, по мысли Прессера, одно доброе дело – заставил апатичного зрителя обратить внимание на “коррумпированное” коммерцией общество. Профессор приходит и к ряду других пессимистических выводов: проводимые деятелями “поп-арта” эксперименты с оптическими явлениями вызывают у него сомнение в том, что искусство сможет когда-либо вернуть себе традиционные визуальные элементы; не уверен Прессер и в том, возродится ли в будущем различие между живописью и скульптурой и т.д. Чрезмерное увлечение художников техническими материалами и используемыми в технике приборами вызывает изменение не только в организационной структуре искусства, но и приводит к радикальной потере автономности последнего. В середине 70-х годов на горизонте замаячила, сетует Прессер, так называемая лазерная голография. Это феноменальное технологическое достижение науки дало эстетикам пищу для дальнейших серьезных размышлений о будущем искусства, ибо художники все чаще поддаются искушению приспособлять свои эстетические задачи к достижениям науки. Но ведь художники, как правило, используют технические новинки не ради создания новых изобразительно-выразительных средств и не ради каких-то новых эстетических возможностей. Зачастую они просто желают, так сказать, блеснуть новизной, а это, по словам Прессера, “делает успешное создание новых методов визуального изображения не правилом, а

³ Osborne H. Aesthetic implications of conceptual art, happenings etc // British j. of aesthetics. – L., 1980. – Vol. 20, N I. – P. 15.

⁴ Preusser R. Revitalizing art and humanizing technology: An Educational challenge // Impact of science on soc. – P., 1974. – Vol. 24, N I. – P. 53-67.

исключением”⁵. Отбросив традиционные понятия искусства (кроме понятия “художник”), современные дельцы от искусства откровенно приглашают инженеров и техников для консультаций и помощи при создании “произведений”, что грозит такому искусству полной дегуманизацией⁶.

Если же поближе присмотреться к искусству модернизма⁷, то окажется, что оно имеет свое собственное отдельное мифотворчество, свой собственный миф, состоящий в утверждении, будто “реди-мейд”⁸ (скажем, М.Дюшана или Э.Уорхола) и подобные им опусы как раз и являются истинными произведениями искусства.

Уже в середине 70-х годов в зарубежной философии науки и в эстетике намечается тенденция исследовать точки соприкосновения искусства с теоретическими и экспериментальными естественными науками. Дэвид Диксон считает, например, что искусство, как и науку, можно определить как математический “процесс упорядочения”. Разница между наукой и художественным творчеством, по Диксону, состоит лишь в том, что наука есть внутреннее абстрактное упорядочение проявляемых внешне феноменов, а искусство имеет дополнительную функцию внешнего материального упорядочения феноменов, проявляемых субъективно, т.е. внутренне.

После выхода в свет работы Томаса Куна “Структура научных революций”⁹ структуралистский подход к “процессу упорядочения” в искусстве начал опираться на утверждение Куна о том, что переход от одной теории к другой не является вполне рациональным. Так, К. Уоддингтон в работе “По ту сторону кажимости”¹⁰, отнеся живопись Возрождения к категории математического искусства, импрессионистскую, экспрессионистскую и абстрактную живопись – к категории “концептуального” искусства, творчество конструктивистов – к “методологической” категории, а сюрреалистов – к категории психологи-

⁵ Ibid. – P. 57.

⁶ Galbraith J. The New Industrial State. – L., 1967. – XIV, 427 p.

⁷ Dickson D. Beyond the appearances of science and art: Some critical reflections // Impact of science on soc. – P., 1974. – Vol. 24, N 1. – P. 75.

⁸ “Реди-мейд” – предметы, изготовленные промышленностью, но представляемые на выставке в качестве произведений искусства.

⁹ Kuhn T. The structure of scientific revolutions. – Chicago, 1962. – XV, 172 p.; Кун Т. Структура научных революций. – М., 1975. – 288 с.

¹⁰ Waddington C. Behind appearance. – Edinburgh, 1969. – X, 256 p.

ческого искусства, не смог почему-то уложить в эту схему творчество дадаистов и футуристов и назвал феномен дадаизма и футуризма не вполне рациональными антиструктурными категориями. Следует отметить, что метод введения в работы по теории и истории искусства формального структурного анализа с привлечением математических выкладок практиковался учеными в 60-е и 70-е годы довольно часто.

Аналогию между органической жизнью и творчеством в отношении целого и части в живом организме и в произведении искусства отмечал еще Аристотель. Тот же “органический” принцип в поэтической композиции развивали Гёте, Ф.Шлегель и Шеллинг, а также Колридж в своих лекциях о Шекспире. В XX в. на развитие прикладных искусств, и в частности на архитектуру, большое влияние оказал объемистый труд английского историка естествознания Д'Арси Уэнтворта Томпсона (1860-1948) “О росте и форме” (в 1917 г. вышло 1-е издание; в 1961 г. сокращенное издание)¹¹. Д'Арси Томпсон попытался объяснить форму органических тел, разложив ее на ряд простых элементов, выполняющих в процессе их роста функции действующих причин¹². Он широко пользовался при этом методами математического анализа, требуя, чтобы все части организма рассматривались одновременно. Современные зарубежные архитекторы и инженеры, как свидетельствует английский теоретик архитектуры Филип Стедмен в своем исследовании эволюции архитектурного проектирования, считают работу Д'Арси Томпсона настольной книгой, ибо в ней проведен целый ряд параллелей между механическими конструкциями и структурной схемой животных и растительных организмов, а эти идеи стимулируют применение законов анатомии в архитектурном строительстве на Западе¹³.

Стедмен выделяет три типа существующих на Западе теорий аналогии между архитектурным проектированием и биологией — анатомическую, экологическую и эволюционную. О теории анатомической аналогии нами сказано было выше; экологическая же теория утверждает, что архитектурные объекты функционально эквивалентны существованию животных и растений окружающей среды.

¹¹ Thompson D'Arcy W. On growth and form. — Cambridge, 1917. — 793 p.

¹² Прохоренко В.Я. Очерки по философии биологии // Философия и мировоззренческие проблемы современной науки. — М., 1978. С. 136.

¹³ Steadman Ph. The Evolution of designs: Biological analogy in architecture and the Applied Arts. — Cambridge, 1979. — P. 13.

Неодарвинистская, или эволюционная, теория аналогии архитектуры и биологии объясняет историю развития проектирования общественно-полезных архитектурных построек в терминах биологического эволюционизма (наследственность, изменчивость, естественный отбор). Теория эта опирается на эволюционно-биологические модели развития научного познания и, в частности, на попперовскую теорию эволюции, постулирующую процесс перехода от старых проблем к новым посредством “предположений и опровержений”. Последнее, по Попперу, означает естественный отбор гипотез, т.е. что “наше знание всегда состоит из совокупности тех гипотез, которые доказывают свою (сравнительную) способность выживать в борьбе за существование, конкуренция элиминирует гипотезы, неспособные выжить”¹⁴.

Эта неодарвинистская позиция в отношении к искусству сводит, однако, художника к положению “повивальной бабки”, ибо он оказывается лишь в роли ассистента при конкуренции творческих гипотез. Настоящим же “творцом” становится сам “процесс отбора”, состоящий из “испытания практикой”.

Попперовская концепция “трех миров” также нашла свое приложение в теориях искусства. “Мы могли бы, – пишет Поппер, – различить три следующих мира, или вселенных. Во-первых, мир физических объектов или состояний; во-вторых, мир состояний сознания или, возможно, установок поведения (диспозиций); в-третьих, мир объективного содержания мышления, в частности научного и художественного”¹⁵. Таким образом, попперовский “первый мир” представляет собой объективный мир материальных предметов, “второй мир” – это субъективный мир различных индивидуальных разумов. “Третий мир” является миром объективных структур, которые, будучи раз произведенными, существуют независимо и “паразитируют” на первых двух мирах. “Третий мир” – это мир теорий и их логических отношений, но физически он воплощается в артефактах “первого мира” – книгах и инструментах. “Третий мир” составляет “знание”.

В 1979 г. в ФРГ состоялся показательный для споров в зарубежной эстетике симпозиум “Структура в науке и искусстве”. В нем приняли участие Эрнст Гомбрих, К. Поппер, лауреаты Нобелевской премии Манфред Эйген, Джон Кендрю, Питер Медавар, Родни Портер, ряд

¹⁴ Popper K.R. Objective knowledge: An evolutionary approach. – Oxford, 1972. – P. 261.

¹⁵ Ibid. – P. 106.

философов, эстетиков и деятелей искусства, физик Дж. Уилер и писательница Айрис Мердок. Симпозиум прошел под знаком критики парадигм Т. Куна, который отрицает возможность применения понятия прогресса к историческому процессу развития научного знания (и, следовательно, к развитию искусства).

Участники симпозиума считали понятие прогресса, изменения, развития одним из центральных как в научном знании, так и в творчестве и истории искусства. На протяжении всего хода дискуссии проводилось противопоставление естественных наук (теоретических и экспериментальных) и искусства, выяснение сходства и различий между ними.

Первое заседание открыл Поппер. Выражение “структура науки”, сказал он, оставляет непонятным, идет ли речь действительно о структуре науки либо о структуре объекта науки, т.е. открываемой ею Вселенной. Вторая проблема значительно интереснее первой. Структура науки, согласно Попперу, гипотетико-дедуктивная. Наука предлагает объяснения, она в основном критична и прогрессивна, что предполагает не только критику прежних теорий, но и требование, чтобы новая теория по меньшей мере достигла тех результатов, которые были получены старой теорией. “Этого небольшого требования вполне достаточно, чтобы обусловить прогрессивный характер науки”¹⁶. В искусстве же ситуация иная: произведения художника не улучшаются другими художниками. Кроме того, в науке существует проблема поиска объяснения, вернее, затруднение из-за богатства возможных объяснений.

На симпозиуме профессор нейropsychологии Бристольского университета Ричард Грегори в докладе “Восприятия как гипотезы” развивал идею, согласно которой научные гипотезы и перцептуальные процессы схожи между собою. Грегори полагает, что:

1) восприятия по сути схожи с предсказующими гипотезами в науке;

2) научный процесс является подспорьем для изучения процесса перцепции;

3) многие перцептуальные иллюзии соответствуют систематическим ошибкам, случающимся в науке, и могут быть объяснены при помощи этих ошибок.

Ступени перцепции, по Грегори, таковы: знаки; данные; гипотезы. Посредством сравнения процесса чувственного восприятия с процессом

¹⁶ Structure in science and art.: Proc. of 3d C.H.Boehringer Sohn symp. held at Kronberg, Taunus, 2-5 May, 1979” – Amsterdam etc., 1980, P. 4.

выработки научной гипотезы выясняются сходства и различия. Сходства между восприятием и выработкой научной гипотезы таковы: и перцепция, и научная теория могут интерполировать и экстраполировать. Как и научная теория, чувственное восприятие может быть двусмысленным, искаженным, парадоксальным, домысливаемым. Перцепцию и научную гипотезу связывают с внешним миром обоснования и заключения.

Различия же между научной гипотезой и чувственным восприятием таковы:

1) восприятия возникают в одном пункте наблюдения и протекают в реальном времени; научная гипотеза не базируется на точке зрения наблюдателя;

2) восприятия мгновенны; наука обобщает;

3) восприятия ограничены “конкретными объектами”; наука имеет также и “абстрактные объекты”;

4) восприятия не являются объяснениями; научные концепции объясняют мир;

5) перцепция включает осознание процесса восприятия; естественные науки исключают осознание процесса создания гипотезы.

Это, по мнению Грегори, наиболее разительное различие создания научной гипотезы и процесса перцепции. В последнюю обычно включены наши ощущения. Выдвижение гипотезы, например в физике, исключает ощущения.

На заседании, посвященном проблеме порядка в биологии, Питер Медавар прочел доклад “Д'Арси Томпсон и математический анализ форм”, в котором показал, что если *описание* форм организмов при помощи математических формул, за что ратовал Д'Арси Томпсон, практически возможно, но совершенно нецелесообразно, то при сравнении органических форм математические формулы вполне применимы и приемлемы.

На заседании, посвященном форме в искусстве, участники заслушали доклады профессора литературы Оксфордского университета Джона Бейли и известной английской писательницы Айрис Мердок. В докладе “Структура против целостности” Бейли показал, что для понимания искусства необходимы именно эти две категории. Структура проявляется в форме, а не в намерении, целостность же, напротив, может рассматриваться как результат явно выраженного и видимого намерения. Целостность в искусстве тесно связана с личностью художника, тогда как структура как бы независима от творца и существует неизменно вне

связи со временем. Целостность произведения искусства зависит от темперамента художника, от его исторически детерминированного сознания. Структура произведения искусства создает вневременную перспективу. Будучи вненатуральной, структура произведения искусства имеет, однако, много общего со структурами в природе. Целостность, между тем, домысливается нашим сознанием. Конфликт структуры и целостности прослеживается Бейли на следующем примере. Картина Питера Брейгеля-старшего “Падение Икара” и полотно Жана Доминика Энгра “Руджиеро и Анжелика” являются примерами преобладания в первом случае структуры, а во втором – целостности. У Брейгеля гармония природы, спокойствие пастуха и пахаря на первом плане контрастируют с трагедией тонущего в прибрежных волнах Икара. У Энгра же все внимание художника и зрителя сконцентрировано в фокусе сюжета – спасении девушки от зубов дракона. Бейли считает, что структура и целостность как категории искусства находятся в постоянном диалектическом противоречии.

Айрис Мердок остановилась на понятии ценности в искусстве, связывая ее с “правдой” и считая, что художник есть не кто иной, как изобретатель тестов правды.

*
* *

При создании произведения искусства важнейшее значение имеет программирование художником того или иного вида ощущения, восприятия, представления. Работая над своим творением, художник всегда рассчитывает, что воспринимающий субъект сможет понять те “социальные, моральные, философские идеи”¹⁷, которыми произведение насыщено. Художник, конечно, надеется, что у воспринимающего субъекта возникнут соответствующие мысли, появятся определенные идеалы. Ведь идеализация, обобщение и типизация уже сами по себе подразумевают проникновение художественно-образным путем в закономерности общественной жизни и духовный мир человека, т.е. отражающую и преобразующую функцию искусства. Однако существует и целый ряд “таинственных” явлений в сфере психики человека – например, проблемы суггестивности (внушения), музыкальная или цветовая терапия, которые также являются компонентами

¹⁷ Бицадзе И. Синтетизация художественного познания. – София, 1984. – С. 31.

преобразующей функции искусства. Они могут быть объяснены только, единством биологического (природного) и социального в человеке¹⁸.

Вопрос о суггестивности творческой деятельности художника изучен в отечественном литературоведении пока слабо. Между тем еще в конце XIX в. термином этим широко пользовался Александр Веселовский. В мировое литературоведение термин “суггестивность” вошел в XVIII в. из английской эстетики, куда, в свою очередь, попал в результате изучения санскритологами древней индийской поэтики.

Первыми в Европе предприняли исследования санскритской литературы английские ориенталисты Уильям Джонс (1746-1794) и Хорас Уилсон (1786-1860). Так, У. Джонсу принадлежит перевод на английский язык “Шакунталы” Калидасы (1789), он же был первым европейцем, изучившим санскрит, и впервые обратил внимание лингвистов на родство санскрита с древнегреческим языком и латынью¹⁹. Х. Уилсон был автором первого санскритско-английского словаря (1819) и обширной работы о древнеиндийском театре²⁰. Джонсом и Уилсоном и был переведен на английский язык санскритский термин “вьянджана” как “power of suggestion”²¹, т.е. сила внушения²².

В XIX в. широко использовали идею суггестивности как “детерминированной замыслом художника действительности искусства” французские поэты и теоретики литературы (Ш.Бодлер, С.Малларме)²³.

Идею суггестивности как выражения “известного настроения, - мысли, так или иначе “окрашенной” (например, чувством изумления и т.п.)”, – находим и в работах Д.Н. Овсяннико-Куликовского, развивавшего учение А.А. Потебни о внутренней форме слова²⁴.

Согласно определению психологов суггестивность (внушаемость) – это неосознаваемая психическая активность личности, сложно и неделимо вплетаемая в сознаваемое.

¹⁸ Там же. – С. 30.

¹⁹ Jones, sir William // The dictionary of national biography: In 22 vol. – L.. 1950. – Vol. 10. – P. 1062-1065.

²⁰ Wilson. Horace Hayman // Ibid. – Vol. 21. – P. 568-570.

²¹ Этимологически английское слово “suggestion” восходит к латинскому “suggestio” (внушение, намек, добавление, указание).

²² De S.K. History of Sanskrit, poetics: In 2 vol. – Calcutta. 1960. – Vol. 2. – P. 150.

²³ Бодлер Ш. Цветы Зла. – М., 1970. – С. 341.

²⁴ Овсяннико-Куликовский Д. Язык и искусство. – СПб., 1895. – С. 53-54.

Что же касается А.Н. Веселовского, то в своей “Исторической поэтике” он, употребляя термин “суггестивность”, показывал, что “вымирают или забываются, по очереди, те формулы, образы и сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится дольше”, и соглашался с тем, что специальные свойства поэтического языка состоят в высказывании, подсказывании не только образов, но и настроения, ибо “требования суггестивности” “присущи нашему сознанию”²⁵. А.Н. Веселовский считал, что все люди более или менее открыты “суггестивности образов или впечатлений”, но “поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апперцептирует их полнее”²⁶. Широко пользуются понятием суггестивности искусства и индологи, когда исследуют произведения древнеиндийской литературы. Так, Б.А. Ларин называл поэтическое внушение (суггестию) “затаенным эффектом”, не выводимым непосредственно “из речевого состава поэзии”, причем не неизбежным, а только потенциальным²⁷.

В наше время под суггестивностью понимаются художественные приемы, с помощью которых внушается то или иное настроение. Это сумма элементов вербально не выраженного внушаемого поэтического настроения, составляющего внутреннюю сущность произведения. Таким образом, суггестивность понимается как специфическое изобразительно-выразительное средство, которое в качестве идейно-эмоционального композиционного центра “объединяет в одно все произведение”²⁸. Суть же суггестивности литературного произведения состоит “в способности внушать, передавать читателю то или иное состояние, захватывать его определенными эмоциями и раздумьями, вызывать у него в душе такой отклик, который он воспринимает как своеобразное зеркало внутреннего мира автора”²⁹.

²⁵ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л., 1940. – С. 71; 348; 133.

²⁶ Там же. – С. 72.

²⁷ Ларин Б. Учение о символе в индийской поэтике // Поэтика. – Л., 1927. – Вып. 2. – С. 29-43.

²⁸ Ягустин Л. “Экспрессема”, суггестивность в советских поэмах о революции (Блок. Хлебников, Есенин) // Slavica. – Debrecen, 1983. – N19. – О. 127.

²⁹ Дубровина И.М. Проблема романтики в эстетике социалистического реализма: Автореф. дис... д-ра филол. наук. – М., 1982. – С. 20.

В качестве примера суггестивности в поэзии, вошедшего в последние годы в энциклопедические справочники, приводится лирика А.А. Фета. При этом принято считать, что Фет воздействует на воображение читателя только посредством тематически отдаленных образных, ритмических и звуковых ассоциаций. Однако почему-то забывается, что по образованию Фет был философ, перевел на русский язык трактат “Мир как воля и представление” – основное сочинение А.Шопенгауэра, чья философия, как известно, явилась одним из источников позднейших психологических теорий и, в частности, учения о бессознательном. Именно эти факты позволяют предположить, что изучение философских основ и суггестивности лирики Фета ждет своих исследователей.

Суггестивную силу искусства можно проиллюстрировать на примере “Цветов Зла” Ш.Бодлера, который нередко обыгрывал в своих теоретических статьях идею суггестивности.

Отметив, что этот интерес Бодлера не являлся в его время чем-то исключительным (ведь, как уже было сказано выше, систематическое изучение древнеиндийской религиозно-философской литературы, из которой европейская эстетика заимствовала идею суггестивной силы искусства, началось в Европе еще в XVIII в.), обратимся непосредственно к результатам выявления философских основ “Цветов Зла”, читателям которых поэт стремился суггестировать (внушить) настроение скорби³⁰. Впрочем, Бодлер сообщил об этом и “открытым текстом”, назвав “Цветы Зла” “Книгой скорбей”, но сделал это спустя четыре года после выхода первого издания в сонете “Эпиграф к осужденной книге” (1861)³¹. Всесторонние исследования “Цветов Зла”, имеющие уже более чем столетнюю историю, активно продолжают и поныне. Исследователи установили, что в “Цветах Зла” была использована философия оккультизма как якобы дающая избранным возможность познать изнанку вещей. По мнению французского литературоведа Жана Рише, оккультная философия, провозглашающая астрологию, каббалу и черную магию средствами овладения скрытыми силами природы, была использована Бодлером не только при построении всей книги в целом, но и отдельно – ее раздела “Сплин и Идеал”³². Как показали отечественные исследователи Н.И. Балашов и И.С. Поступальский, в основу сонета

³⁰ Об этом см.: Балашов Н.И. Легенда и правда о Бодлере // Бодлер Ш. Указ соч. С. 425.

³¹ Бодлер Ш. Там же. – С. 425.

³² Richer J. Aspects esoteriques de l'oeuvre litteraire. – P., 1980. – P. 119-175.

“Предсущест-воование” Бодлером была положена доктрина возрождения в новом теле³³, апокалиптическое предсказание гибели грешного мира использовано в стихотворении “Фантастическая гравюра”³⁴. На основании воплощения Бодлером в стихотворениях “Соответствия”, “Гигантша”, “Украшения” и др. идеи “соответствия”, т.е. всеобщих таинственных связей между планетами, металлами, драгоценными камнями, растениями и частями человеческого тела, Ж.Рише показывает, что поэт интересовался спиритуалистической философией Эммануэля Сведенборга (1688-1772), который в сочинении “О небесах, о мире духов и об аде”, критикуя традиционную церковь, излагал учение о точных якобы соответствиях земных и потусторонних явлений³⁵. Судя по письму Бодлера к А. Туссенелю, поэту были созвучны философские воззрения И.Г. Гердера – в период написания последним работы “Древнейший документ человеческого рода” (1774). Бодлер в этой работе Гердера находил “универсальную аналогию” с тем, что “религиозная мистика называет соответствием”³⁶. Богоборческие же мотивы были заимствованы Бодлером из “Потерянного рая” Мильтона, и мотивы эти философски восходят к трактату Н. Макьявелли “Государь”³⁷. Отождествление отвратительных людских страстей с животными, к которому Бодлер прибегает в стихотворении “Вступление”, соответствует этическим воззрениям Платона, который, как известно, в “Государстве” сравнивает человеческие страсти со львом, змеей и обезьяной.

Таким образом, можно определить место, которое философские основы и суггестивность занимают в системе эмоциональной направленности литературного произведения. Представляется, что эти два элемента являют собой подсистему, входящую в названную систему лишь на факультативных основаниях (в отличие от обязательных ее элементов: тематики, проблематики, пафоса). Внутри же подсистемы философская основа и суггестивность соединены между собой связью порождения (от философской основы к суггестивному компоненту), причем и эта связь

³³ Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 314.

³⁴ Там же. – с. 372.

³⁵ Richer J. Op. cit. – P. 149-152.

³⁶ Ibid. – P. 153.

³⁷ Эти мотивы прослеживаются в стихотворениях “Скелет-землероб”, “Поездка на Киферу”, в цикле “Мятеж” и др. (Бодлер Ш. Указ. соч. – С. 409; 429; 431; 438).

не обязательная, факультативная: философская основа может в произведении присутствовать, но суггестивного компонента не порождать.