

АЛЛЕГОРИЯ В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ И.И. ВИНКЕЛЬМАНА О МОДЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ*

Аннотация. В статье рассмотрены позиции одного из основоположников искусствоведческого понимания художественного стиля И.И. Винкельмана. Говоря языком современной науки, ученый размышлял о «больших стилях» — об их содержательно-смысловых доминантах и о конкретике их воплощения, а также подошел к вопросам индивидуального стиля художника. Особое место в кругу его интересов занимала аллегория, которая позиционировалась ученым как синоним искусства и художественности.

Ключевые слова: И.И. Винкельман, стиль, аллегория, символ, доминанта.

M. Loskutnikova

ALLEGORY IN UNDERSTANDING I.
 VINKELMAN'S OF MODEL OF ART STYLE

Abstract. Positions of one of founders of art criticism understanding of the art style of I. Vinkelman are considered in the article. The scientist reflected on «the big styles» — about their substantial-semantic dominants and about a reality of their embodiment, and also has approached to questions of individual style of the artist. Allegory has the special place in a circle of his interests. It was positioned by the scientist as a synonym of art and artistry.

Key words: I. Vinkelman, style, allegory, symbol, dominant.

Искусствоведческое понимание языка и стиля, а также обоснование методологических принципов в исследовании искусства зарождаются и начинают формироваться во второй половине XVIII века, в традициях неоклассицизма и Просвещения в Германии. В трактатах И.И. Винкельмана и Г.Э. Лессинга, а затем в первой трети XIX века в трудах И.В. Гете, в лекциях по эстетике Г.Ф.В. Гегеля заложены основы объективно-научных диалектических представлений о природе образности и стадийности развития искусства, о принципиальной разнице законов пространственных и временных видов искусства, о градации мастерства (от копиистики и выра-

ботки манеры к высотам стиля и оригинальности). Эти факты новаторского осмысления искусства отражают процессы зарождения и становления специальной дисциплины — эстетики (термин А.Г. Баумгартена, 1750).

К этому же периоду времени относится и активизация интереса к знаковым особенностям символа и аллегории, нашедшая отражение также в работах И. Канта, Ф. Шиллера, А.В. Шлегеля, Ф.В. Шеллинга, Г. Мейера, Ф. Аста, Ф. Крейцера, К.В.Ф. Зольгера. В ходе этих исследований было установлено, что символические знаки в искусстве определяют движение от частного к общему (идее), а аллегорические — от общего (понятия) к частному (к конкретике изображения). Ц. Тодоров, представивший в своей монографии позиции указанных сторон, справедливо подчеркнул, что и категория символа, и категория аллегории «находятся в постоянном становлении» [9, с. 254].

У истоков искусствоведческого понимания стиля лежит полемика Лессинга и Винкельмана, когда ответом на труд Винкельмана «История искусства древности» (1764) стал чрезвычайно оперативно написанный Лессингом трактат «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Эта полемика достаточно широко освещена в эстетике, искусствознании и литературоведении. Однако главным образом анализировались позиции Лессинга. Заслуги же Винкельмана, «начинателя» неоклассицизма [6, с. 145], давшего по сути толчок к развитию целого направления в науке, признанного «родоначальником научного искусствознания» [8, с. 7], остаются, как правило, в тени — как явление достаточно архаичное и для обоснования современных научных представлений, в том числе в толковании категорий символа и аллегории, непродуктивное.

Действительно, новое понимание стиля, согласно которому каждый вид искусства говорит на своем языке, зарождается с трактатом Лессинга «Лаокоон». Язык понимается фигурально — как совокупность специфических для определенного вида искусства

* © Лоскутникова М.Б.

принципов и приемов изображения жизни и человека в ней. Рассматривая особенности пространственных и временных видов искусства, Лессинг доказал, что «живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии» [5, с. 186-187]. Автор «Лаокоона» утвердил мысль о том, что если главным законом пространственных видов искусства является красота («у древних красота была высшим законом изобразительных искусств» [5, с. 84]), то абсолютизирующим организующим принципом временных видов искусства следует считать правду. Художнику слова дано больше: «поэзия есть искусство более широкое» [5, с. 143], «поэту позволительно больше, чем ваятелю и живописцу» [5, с. 146]. Понятие аллегории Лессинг связал прежде всего с изобразительным искусством: если живописец воссоздает аллегории — «отвлеченные понятия, которые должны обладать постоянными характерными чертами для того, чтобы их можно было узнать», то у поэта герои — «действительно живые существа» [5, с. 146-147].

Однако мысль Лессинга, а в дальнейшем Шеллинга, Гете и других мыслителей, философов, эстетиков, искусствоведов, критиков во многом высекалась о корпус труда Винкельмана. В силу этого предметом данной статьи является вопрос о том, в чем состоят исходные положения столь плодотворной дискуссии (начавшейся в середине XVIII века и в целом завершившейся к концу первой трети XIX века), а именно позиции Винкельмана, вызвавшие полемику Лессинга и последовавшие за ним работы указанных авторов. Цели исследования состоят в том, чтобы, с одной стороны, рассмотреть представления Винкельмана о категории стиля и, с другой, выявить его понимание смысло- и стилеобразующих принципов аллегории в модели стиля.

1. Категория стиля в представлениях И.И. Винкельмана

Имя И.И. Винкельмана (1717-1768) осталось в истории культуры как имя одного из основоположников искусствоведческого понимания категории художественного стиля. Так, Лессинг в начале своего трактата «Лаокоон» прямо указывал: «У нас, немцев, нет недостатка в систематических работах», однако в конце подчеркивал значительность места и роли своего оппонента в разработке искусствоведческой проблематики: «как

глубоко я уважаю г-на Винкельмана» [5, с. 69, 317]. Действительно, «тоже не будучи философом, Лессинг не столько критикует, сколько дополняет Винкельмана» [6, с. 146]. Заслуги автора «Истории искусства древности» были вполне оценены его современниками-соотечественниками. Так, уже на рубеже XVIII-XIX веков, читая лекции по философии искусства, Ф.В. Шеллинг подчеркивал: «Винкельман совершенно правильно называет стиль системой искусства» [11, с. 180].

Винкельман был автором ряда работ по проблемам изобразительного искусства. Размышления ученого о стиле, которые А.Ф. Лосев охарактеризовал как «огромное прозрение в сущность художественного стиля», хотя в них еще нет «ясной категориальной системы учения о стиле» [7, с. 38], представлены в первую очередь в его труде «История искусства древности», а также в ряде статей. В «Истории искусства древности» на материале произведений античного искусства (главным образом древнегреческих образцов) и его исторических изменений Винкельман развил мысль о стиле как о характерных особенностях искусства определенного периода.

В изобразительном искусстве Древней Греции ученый выделил четыре периода его развития и охарактеризовал их как «древнейший стиль», «высокий стиль», «изящный стиль» и «стиль подражателей и упадок искусства». Идею такой четырехчастной градации (с выделением двухуровневого последнего этапа в развитии явления) Винкельман позаимствовал у Ю.Ц. Скалигера («Поэтика», 1561), уточнив, что явление «разбивается на пять частей и как бы ступеней: начало, развитие, состояние, убыль и окончание» [2, с. 356].

По Винкельману, «древнейший стиль продолжался до Фидия, благодаря последнему и художникам его времени искусство достигло величия, и потому стиль этот можно назвать большим и высоким; за эпоху, длившуюся от Праксителя до Лизиппа и Апеллеса, искусство достигло большой грации и привлекательности, так что стиль этот следовало бы назвать изящным. Спустя некоторое время после этих художников и их школы искусство начало при их подражателях падать, и мы могли бы этот третий стиль считать подражательным до тех пор, пока оно, наконец, не склонилось постепенно к полному упадку» [2, с. 357].

Характеристиками «древнейшего» стиля, охватывающего «самый длинный период

греческого искусства» [2, с. 365] и включающего «египетский и этрусский» стили [2, с. 361], стали такие определения, как «энергичность», «жесткость» и «мощь» в очертаниях изображаемого [2, с. 365, 366]. В целом «древнейший стиль был построен на системе, состоящей из правил, заимствованный у природы, но впоследствии отделившихся от нее и получивших идеальный характер» (т. е. был построен на идее подражания природе), а изображения содержали интерес художников к «мельчайшим подробностям» [2, с. 368-369]. Однако вместе с тем фигуры были «лишены грации», в результате чего, по мнению Винкельмана, «сила выразительности вредила красоте» [2, с. 365].

Свойства «высокого» стиля Древней Греции связаны с идеями «просвещения и свободы», когда в силу этих общественных установок искусство преобразуется и проявляет себя «свободнее и возвышеннее» [2, 368]. От «жесткости» и от «резко выступающих и угловатых частей фигуры» художники перешли к «мягкости очертаний», что выразилось в стремлении «придать неестественным позам и движениям большую благопристойность и разумность и проявить не столько ученость, сколько красоту, благородство и величие» [2, с. 368]. Стиль Фидия, Поликтета, Скопаса, Алкамена и Мирона, по убеждению Винкельмана, следует назвать «великим, ибо главной целью, к которой стремились эти художники, кроме красоты, было величие» [2, 369]. Вместе с тем, подчеркивал ученый, не всегда искоренялись и проявления древнейшего стиля. Так, по мысли Винкельмана, рудиментами древнейшего стиля оставались «прямые линии» [2, с. 370].

В изображении богов художники эпохи «высокого стиля» стремились, как считал ученый, воплотить идею «уравновешенности чувств, душевного спокойствия и невозмутимости», вследствие чего «основная задача высокого стиля состояла, по-видимому, в том, чтобы изображать лица и осанку богов и героев лишенными чувствительности и свободными от внутренних потрясений» [2, с. 376].

«Изящный» стиль в изобразительном искусстве, указывал автор «Истории искусства древности», начался с Праксителя, а «высшего своего блеска» достиг при Лизиппе и Апеллесе; иными словами, «стиль этот существовал /.../ в течение эпохи Александра Великого и его преемников, начавшись незадолго до нее» [2, с. 373]. Главной характеристикой, отличающей «изящный» стиль от

предшествовавшего ему «высокого», Винкельман считал «грацию», что проявлялось прежде всего в стремлении избегать «всех угловатостей» [2, с. 373]. Грация «как свойство изящного стиля» возникла в пластическом мастерстве художников, т. е. она, как писал ученый, «создается и осуществляется жестами и проявляется в действиях и телодвижениях; она обнаруживается даже в том, как одежда накинута, и во все убранстве человека» [2, с. 375]. Характер такого стилеобразования Винкельман связал с «возвышенностью воплощавшихся ими [художниками] идей», а также с «точностью их рисунка» [2, с. 375].

Развивая мысль о природе «изящного» стиля в его отличиях от «высокого» стиля, Винкельман подчеркивал, что художники эпохи «изящного» стиля стояли на пути отторжения копиистики и в своих произведениях стремились запечатлеть «идеи», «как бы отвлеченные от природы» [2, с. 377]. Отсюда разные виды грации и «гармонии», однако «разнообразие и многообразие выражения несколько не вредило общей гармонии и величественности произведений изящного стиля» [2, с. 378, 380]. Так, например, при изображении детей художники эпохи «изящного» стиля стремились «к нежному и грациозному» [2, с. 380].

Подробно и скрупулезно Винкельман рассматривал причины, вызвавшие упадок античного искусства. Главной бедой им назван «стиль подражателей», когда на историческую сцену явились «эклетики, или собиратели, которые за недостатком собственных творческих сил стремились подобрать в одно целое множество отдельных прекрасных частей» [2, с. 383]. Это ненавидимые Винкельману «копировальщики», которые не оставили «по себе ничего цельного, оригинального и гармоничного» [2, с. 383]. Ученый сокрушался: «Подражательность поощряла отсутствие собственных познаний, благодаря чему появилась неуверенность рисунка, причем недостаток знаний стремились заменить старательностью, проявившейся мало-помалу в мелочной отделке деталей, которыми в период расцвета искусства пренебрегали» [2, с. 384].

Ситуацию, характеризующую состояние изобразительного искусства этого периода, Винкельман экстраполировал и на ситуацию в других — временных — видах искусства. В частности, он указал: «Этим же путем проникал упадок во все времена и в ли-

тературный стиль, а музыка теряла мужественность и впадала, подобно изобразительно-му искусству, в женственность» [2, с. 384].

Винкельман высказал свои «предположения относительно стараний некоторых художников найти обратный путь из опасного тупика, в который зашло искусство» [2, с. 385]. Попытки «возврата» были связаны с обращением к традициям «высокого стиля своих предков», к нормам «египетского стиля», который «суживает или стягивает» изображаемое, в результате чего возникла «сухая, скудная и мелочная манера» [2, с. 385-386]. Такие достаточно беспорядочные движения привели к тому, что стиль этой эпохи можно, по мнению ученого, «назвать мелким и плоским» [2, с. 391]. С грустью Винкельман, последовательный поклонник великих античных образцов, констатирует факт того, что вместо статуй с обобщающей идеей в этот период чаще создавались «портретные бюсты», и «главным занятием художников», среди которых названы Макрин, Септимий, Каракалла, «сделалось производство голов и бюстов или так называемых портретов» [2, с. 391].

Представления о красоте в эту эпоху упадка Винкельман определил как «низкие». В частности, среди кричащих недостатков ученый назвал внесение в женские изваяния недопустимых ранее «выступающих жил» [2, с. 392]. Остаточными явлениями «хорошего вкуса» Винкельман считал сохранившееся в ряде случаев стремление следовать «основным принципам великих мастеров» — например, тому, что в изображении головы отмечены каноны «общего характера древней красоты», а в позах, движениях и одеждах фигур «проявляются следы подлинной правды и простоты» [2, с. 393].

«Ясно, — писал А.Ф. Лосев, — что Винкельман чувствует какую-то основную модель древнегреческого искусства, находя ее в спокойном величии, гармонии и симметрии» [7, с. 38]. Действительно, совокупным выводом Винкельмана является заключение: «искусство греков и в особенности скульптура подразделяются на четыре стиля, а именно: на прямой и жесткий, высокий и угловатый, изящный и плавный и подражательный» [2, с. 396-397]. Традиции этих стилей проявились и позднее — в последующие века.

Не менее важным суждением, представленным в «Истории искусства древности», является и мысль ее автора о том, что «стиль какой-нибудь эпохи в [изобразительном] ис-

кусстве, равно как и в литературе, никогда не бывает всеобщим» [2, с. 371]. Иными словами, Винкельман бросил мысль, которая позднее будет рассматриваться как проблема индивидуального стиля, в частности, в трудах другого выдающегося искусствоведа — И. Тэна, писавшего в 1860-е годы о том, что «у каждого художника есть свой стиль, встречаемый во всех его произведениях» [10, с. 8].

Таким образом, Винкельман аргументированно и доказательно выявил историческое движение художественных стилей. С позиций безусловно наивной диалектики ученый стремился продемонстрировать факты поступательного развития искусства. В понимании Винкельмана, в качестве стилеобразующей выступает общая организующая художественно-идеологическая идея искусства данного периода. Именно такое понимание автором «Истории искусства древности» стиля дало основание Ф.В. Шеллингу говорить о винкельмановской концепции как о «системе искусства». Такое понимание стиля как «согласия» идеи и всех элементов целого («согласие, то, что в искусстве называют стилем» [4, с. 150]) было поддержано И.В. Гете в его работе «Материалы для истории учения о цветах» (1810). В целом мысль о художественной идее как факторе стилеобразования напрямую отвечает объективно-научным позициям современного литературоведения.

Лессинг же, поддерживая эстетические установки А.Г. Баумгартена, в трактате «Лаокоон» полемически развил другую мысль Винкельмана и утвердил представления о дифференциальных особенностях пространственных и временных видов искусства и их различных стилевых моделях.

2. Понимание И.И. Винкельманом смысло- и стилеобразующих характеристик аллегории

Аллегория понималась Винкельманом расширительно — как вымысел, в самом широком смысле — как факт искусства, подчас как синоним слова «искусство». В работе «Пояснение к мыслям о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» он писал: «Правда, как она сама по себе ни любезна нашему сердцу, нравится и производит более сильное впечатление, когда она облечена в форму вымысла» [2, с. 162]. Это положение ученый усиливает простым сравнением: «чем для детей служит басня в тесном смысле этого слова, тем для взрослых является аллегория» [2, с. 162]. Иными сло-

вами, разграничивая искусство слова и не-искусство, Винкельман в качестве классифицирующего критерия выдвигал идею вымысла. Ссылаясь на авторитет Аристотеля, Винкельман подчеркивал: «вымысел — душа поэзии» [2, с. 160]. А вымысел, в его понимании, выражается в первую очередь в аллегории.

Первоначально эта идея нашла свое выражение в работе «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре». В ней Винкельман писал, что зоркости просвещенного взгляда можно и следует добиваться «путем основательного изучения аллегорий»: «хороший вкус», писал он, может «очиститься и приобрести правдивость и основательность», поскольку «аллегория могла бы научить нас делать даже мельчайшие украшения соответствующими тому месту, на котором они расположены» [2, с. 131]. В финальной части работы «Мысли по поводу...» Винкельман подчеркивал: художник научится оставлять «для размышления больше того, чем показал глазу», и в этом случае будет стремиться «облекать свои мысли в аллегорическую форму» [2, с. 133].

Работа же «Пояснение к мыслям...», преследовавшая, в частности, необходимость поразмышлять «о греческом образе мышления в произведениях искусства» [2, с. 138], была сориентирована на рассмотрение природы подражания в искусстве и значения и роли аллегории в формировании образа. Винкельман включился в актуальный для XVIII века разговор о подражании, о котором писал как о важнейшей целевой установке художников. Ученый подчеркивал, что античные мастера «стремились к простоте и правде», что их «величайшие усилия /.../ были, следовательно, направлены исключительно на точное подражание мельчайшим деталям природы» [2, с. 139]. В качестве аргумента в пользу этого утверждения Винкельман указывал, что они «боялись уложить малейший волосок иначе, чем он был в натуре» [2, с. 139].

Вымысел, для Винкельмана, выражается в мифе, и он как в живописи, так и в поэзии «обычно называется аллегорией» [2, с. 159]. Вымысел-миф-аллегория добавляет в произведение «острѳту»: «Чем больше неожиданного мы находим в картине, — писал ученый, — тем более она нас трогает; и того и другого она достигает посредством аллегории. Она подобна скрытому под листвою и ветвями плоду» [2, с. 163]. Аллегория понимается Винкельманом как обобщение, принципиально отличающееся от единичного факта. Ученый

подчеркивал: «Сама необходимость научила художника аллегории. Первоначально удовлетворялись, разумеется, тем, чтобы изображать лишь отдельные предметы одного рода. Но со временем начали пытаться передавать также и то, что обще многим отдельным предметам, а именно общие понятия» [2, с. 163].

Таким образом, аллегория оценивается как понятие, т. е. как такая форма передачи опыта, в которой запечатлена сущность явлений. Винкельман выходит к категориям единичного и общего. «Когда понятие, — писал ученый, — отделено от того, в чем оно заключено, оно может сделаться доступным чувствам лишь в виде образа, который, будучи единичным, относится, тем не менее, не только к единичному, а ко многим» [2, с. 163].

Вспоминая Платона, Винкельман обращается в идею полисемичности искусства, связывая ее с аллегорией и подчеркивая: «всякая аллегория /.../ и всякое поэтическое творчество вообще имеют в себе нечто загадочное и доступное не каждому» [2, с. 170]. Более того, не все античные художественные артефакты представляют собой произведения искусства, поэтому, писал Винкельман, «требовать, чтобы все украшения и картины древних, даже на их вазах и утвари, были аллегоричны, конечно, не приходится» [2, с. 174]. Вместе с тем, подчеркивал ученый, «имеется полное основание /.../ видеть в большинстве древних картин аллегории, если принять в соображение то, что у древних даже постройки имели аллегорическое значение» [2, с. 174].

Аллегорические образы, созданные античными мастерами, Винкельман разделил на два рода — «более возвышенные» и «более простые» [2, с. 164]. К первым он отнес те, в которых «заложен скрытый смысл из мифов или философии древних»; ко вторым те, что несут «более общезначимое значение», — «олицетворенные добродетели и пороки и т. п.» [2, с. 164]. И если «образы первого рода придают произведениям искусства истинно эпическое величие» [2, с. 164], то в «аллегориях второго рода /.../ одна идея нередко представлена несколькими образами» [2, с. 166]. В качестве примера произведений последнего Винкельман назвал «аллегорические сатиры» [2, с. 166].

В современной ему культуре Винкельману важна тенденция, ориентированная скорее на осмысление (т. е., в его терминологии, на аллегория), чем на следование «натуре» (природе). С точки зрения ученого, существуют аллегории «высшего порядка» и аллего-

рии «низшего порядка», и первые могут быть заменены «некоторыми аллегориями низшего [порядка]» [2, с. 166]. Наиболее востребованными видами аллегии стали эмблемы и девизы, и «молодые и старые принялись писать девизы и эмблемы» [2, с. 167]. С тем чтобы воплотить требуемую дидактичность, современные художники стремятся «сделать все это более поучительным» [2, 167].

Однако «аллегии новейших художников» вызывали в Винкельмане чувство неприятия. Причины неудовлетворительного и неубедительного, с его точки зрения, воплощения понятий в аллегиях ученый видел в том, что нарушается сам принцип аллегорической однозначности. Винкельман сокрушался в связи с тем, что в современном ему искусстве потеряна цель на «избегание всякой двусмысленности» [2, с. 168]. Так, олень, писал он, «должен обозначать крещение», но он обозначает «также и мечь, муки совести и лезье»; кедр является не только обозначением «проповедника, но вместе с тем и земной суеты, символом ученого и в то же время умирающей роженицы» [2, с. 168]. Особенно нежелательна, по мнению Винкельмана, двусмысленность при воссоздании библейских преданий. «Бывают люди со столь чувствительной совестью, что они не в состоянии перенести вымысла, сопоставленного с правдой. В так называемом священном сюжете их может разозлить какая-нибудь одна фигура, изображающая реку» [2, с. 170].

Символ понимается Винкельманом как атрибут аллегии, как деталь, приданная изображенным фигурам, как «мелкие украшения». Так, Фидий придал Венере черепаху, и со временем «символы эти приобрели такую же известность, как и сама фигура, которой они приданы» [2, с. 170]. Кроме того, существуют, по мнению ученого, «мелкие украшения», которые «или не составляют целого, или являются добавлением к более крупным» [2, с. 173]. Например, изображение Минервы, которая «держит бабочку, символ души» [2, с. 165].

Таким образом, у Винкельмана свое особенное понимание аллегии — как концептуальной формы, выявляющей своеобразие искусства и приводящей в действие его обобщающую и систематизирующую силу. Развивая мысль Аристотеля о том, что «поэзия больше говорит об общем, история — о единичном», в силу чего «поэзия философичнее и серьезнее истории» [1, с. 655], Винкельман актуализировал проблему специфики

художественного видения мира.

Вместе с тем Винкельман позиционировал такую значимую и определяющую в аллегии сферу и форму выражения, как воплощение понятия, поскольку аллегория — это, по Винкельману, «облеченное в образы /.../ понятие» [2, с. 165]. Винкельмановские же «аллегии второго рода», по сути, являются преамбулой для постановки вопроса о символе как о выражении общего через различные частности и как о движении от частного к общему.

Пройдя через горнило многосторонней и многолетней дискуссии в немецкой эстетике, это положение об аллегии и наметившиеся представления о символе в дальнейшем на протяжении ряда десятилетий в первой трети XIX века будут формироваться в сознании И.В. Гете — в том поиске специфического инструментария аллегии и символа, который был выражен прежде всего в категориях понятия и идеи. В «Максимах и размышлениях» («Максимах и рефлексиях») Гете внес в термины «аллегория» и «символ» акценты, усвоенные наукой: «Аллегория превращает явление в понятие, понятие в образ, но так, что понятие все еще содержится в образе в определенной и полной форме и с помощью этого образа может быть выражено. Символика превращает явление в идею, идею в образ и притом так, что идея всегда остается в образе бесконечно действенной и недостижимой. Даже выраженная на всех языках, она осталась бы все-таки невыразимой» [3, с. 351-352]. Такое понимание аллегии, как путь человеческого сознания при создании и при распознавании знака от понятийного общего к частному его выражению и образному воплощению, и такое понимание символа в искусстве, как путь от частного к общему, стало основой современного понимания этих феноменов.

* * *

«Нам думается, — писал А.Ф. Лосев, — что две основные внутренние категории всякого стиля, а именно его модель и его структура, охарактеризованы Винкельманом весьма ярко, хотя у него все еще отсутствует систематика искусствоведческая и эстетическая» [7, с. 38]. В этих словах великого философа в «концентрированном» виде представлена характеристика взглядов Винкельмана, чьи труды лежат у истоков искусствоведческого понимания категории художественного стиля.

Действительно, говоря языком современной науки, Винкельман размышлял о «больших стилях». В его трудах зарождается мысль о характерно-типических особенностях стиля эпохи как о содержательно-смысловых доминантах стиля искусства определенного времени и о конкретике их воплощения. Вместе с тем ученый выходит и к проблемам, которые позже будут названы индивидуальным стилем художника. Аллегория же, которой Винкельман уделял особое внимание, как значимая характеристика художественно-эстетического сознания на протяжении ряда последующих десятилетий будет вызывать интерес многих исследователей и мыслителей, прежде всего И.В. Гете и Ф.В. Шеллинга. Аллегория и ее знаковая природа будет переосмыслена в ракурсе ее сопоставления с символом и его функциональной спецификой.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1984. Т. 4. (Серия «Философское наследие». Т. 90).
2. Винкельман И.И. Избранные произведения и письма / Пер. А.А. Алявиной, вступ. ст. и редакция Болеслава Пшибышевского. – М., 1996 (Репринт: М.; Л.: Academia, 1935).
3. Гете И.В. Максимы и размышления // Гете И.В. Избранные философские сочинения / Под ред. Г.А. Курсанова и А.В. Гулыги, вступ. ст. и коммент. Г.А. Курсанова. М.: Наука, 1964.
4. Гете И.В. Материалы для истории учения о цветах // Гете И.В. Избранные философские сочинения / Под ред. Г.А. Курсанова и А.В. Гулыги, вступ. ст. и коммент. Г.А. Курсанова. – М., 1964.
5. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Пер. с нем. Е.Н. Эдельсона; общ. ред. Г.М. Фридендера. – М., 1957.
6. Лосев А.Ф. Классицизм: Конспект лекций по эстетике Нового времени // Литературная учеба. – 1990. № 4.
7. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / Сост. и автор предисловия А.А. Тахо-Годи. – Киев, 1994.
8. Соколов А.Н. Теория стиля. – М., 1968.
9. Тодоров Ц. Теории символа / Пер. с фр. Б. Нарумова, вступ. ст. Ю.А. Сорокина. – М., 1999.
10. Тэн И. Философия искусства / Общ. ред., сост. и послесл. А.М. Микиши, вступ. ст. П.С. Гуревича. – М., 1996.
11. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Пер. П.С. Попова, под общ. ред. М.Ф. Овсянникова, примеч. А.В. Михайлова. – СПб., 1996.

УДК 82'09

Серафимова В.Д.
Московский педагогический
государственный университет

ПЬЕСЫ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА В СООТНЕСЕНИИ С ЕГО ПРОЗОЙ И В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ (Н. ЭРДМАН – «САМОУБИЙЦА», К. ТРЕНЕВ – «ОПЫТ», Л. ЛЕОНОВ – «УХОД ХАМА» И ДР.)*

Аннотация. В статье рассматриваются пьесы А.Платонова в контексте его прозы и в историко-литературном контексте. Прослеживаются типологические связи на уровне содержания и формы, доминантные идеи, объединяющие пьесы Платонова с его рассказами «Старый механик», «Любовь к Родине, или Путешествие воробья», «Усомнившийся Макар», с повестями «Котлован», «Ювенильное море», «Эфирный тракт» и др., с пьесами Н. Эрדмана «Самоубийца», К. Тренева «Опыт», рассказом Л. Леонова «Уход Хама», с поэмой В. Маяковского «Про это» и др. Отмечается, что решение проблемы «выхода в

счастье» в художественном мире А. Платонова находится в кругу философских категорий и понятий в произведениях его предшественников, современников и продолжателей традиций писателя-классика.

Ключевые слова: Пьесы и проза Андрея Платонова; пьеса Н. Эрдмана «Самоубийца»; рассказ Л. Леонова «Уход Хама»; пьеса К. Тренева «Опыт»; рассказ В. Короленко «Сон Макара»; «Гамлет» Шекспира; фильм М. Хуциева «Мне двадцать лет»; Н. Федоров «Философия общего дела»; сюжет; постановка проблем; доминантные идеи; формулы и мифологемы, персонажи произведения в их системе и внутренних связях; типология пер-

* © Серафимова В.Д.