

Антропологический смысл художественного ритма

О. В. ШАЛЫГИНА

(Столичная финансово-гуманитарная академия)*

Проблема смысла художественного ритма рассматривается в контексте истории литературы, философии, культурологии, антропологии. В статье выделены основные стадии анализа художественного ритма, соответствующие стадиям возникновения и осуществления ритма в художественном произведении. Предпринята попытка расширения сферы применения гипотезы Я. Я. Рогинского о резком усилении эстетических эмоций при переходе от стадии палеоантропа к стадии неантропа на эстетическую ситуацию XX века.

Ключевые слова: ритм в искусстве, история литературы, философия, культурология, антропология, А. Бергсон, Я. Я. Рогинский.

Anthropological Sense of the Art Rhythm

O. V. SHALYGINA

(CAPITAL FINANCIAL AND HUMANITARIAN ACADEMY)

The problem of sense of the art rhythm is being considered in the context of literary history, philosophy, cultural studies, anthropology. In the article the basic stages of the analysis of the art rhythm, corresponding to stages of occurrence and realization of the rhythm in a work of art, are revealed. An attempt of expansion of sphere of application of the hypothesis of J. J. Roginsky about sharp strengthening of aesthetic emotions during shifting from the stage of paleoanthropus to the phase of nonanthropus to the aesthetic situation of the XX century is undertaken.

Keywords: rhythm in art, literary history, philosophy, cultural studies, anthropology, A. Bergson, J. J. Roginsky.

Необходимость работы современного человека над выстроением личностной картины мира (в том числе и через опыт общения с художественными мирами) вызвана глубинными духовными трансформациями, произошедшими в сфере искусства в начале XX в. Умение оставаться самим собой, входить в «чужие миры» и выходить из них, испытывать на себе идейное, психологическое, энергетическое, ритмическое воздействие различных художественных миров (идеологий, культур), способность выходить из-под этого, подчас гипнотического, воздействия становится условием успешной адаптации человека в быстроизменяющемся мире.

Даже беглый, поверхностный обзор проблем, рассматриваемых культурологией и современной философской антропологией, дает возможность увидеть в начале

III тысячелетия напряженность собственно антропологической проблематики и некоторую растерянность исследователей перед будущим.

Так, например, В. М. Розин полагает, что «мы живем в переходное время, когда завершает существование и развитие один тип человека и складываются условия для образования другого типа. В этих условиях, — считает он, — нужно не столько изучать существующий тип человека, сколько готовить условия для формирования человека грядущей культуры и цивилизации.<...> Это будет человек с иной психикой и телесностью (новыми «органами» и «телами»), с иной духовностью и проблемами. Новоевропейская личность, к которой мы привыкли, воспринимая как непосредственную данность, или уйдет, так сказать, под кожу, станет элементом, подосновой другого целого, или ото-

* Шалыгина Ольга Владимировна — кандидат филологических наук, доцент культурологии, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин НОУ ВПО «Столичная финансово-гуманитарная академия», филиал в г. Владимире. Тел.: (4922) 32-83-51. Эл. адрес: shalygina@hotmail.com

мрет вообще с ее чрезмерными потребностями, претензиями, эгоизмом и эгоцентризмом. Что ей придет на смену — вопрос интересный, но сегодня на него еще нельзя ответить» (Розин, 1998: 6).

П. С. Гуревич, оценивая современную ситуацию в философской антропологии, предположил, что в течение каких-нибудь десятилетий человек изменится в той же степени, в какой он преобразился за все предшествующие восемь миллионов лет, пройдя эволюцию от австралопитека до современного типа *homo sapiens* (Гуревич, 1997: 13).

Круг проблем, связанных с происхождением человека, оказывается разомкнутым в наше время, вопрос глобального воздействия на становление вида человека эстетической деятельности опрокидывается в век XXI и будущее человечества. Значение ритма для искусства и всей эстетической деятельности столь велико, что мы вряд ли отдаем себе в этом отчет в полной мере.

Проблема взаимодействия художественного ритма и аритмической работы мозга для приспособления человека к миру была поставлена в 30-х годах XX в. видным русским антропологом Я. Я. Рогинским, утверждавшим, что художественное восприятие было необходимым средством возникновения человека, которому надо вынести не только трудности существования, но и собственную мысль.

Разрабатывая гипотезу о резком усилении эстетических эмоций при переходе от стадии палеонтропа к стадии неантропа, Я. Я. Рогинский вводит понятия: «искусство-образ» и «искусство-ритм», различая их по воздействию на человеческое сознание. «Искусство-образ» усиливает то, что должно и вне искусства, — в обычной жизни, в процессе познания окружающих вещей, — быть наглядным, ярким, заполняющим сознание; а в «искусстве-ритме», наоборот, усиливается то, что за границами искусства должно, в конце концов, уйти в автоматизм, исчезнуть из сознания, перестать быть содержанием восприятия, при-

том не только без всякого ущерба для человека, но наоборот, к его пользе» (Рогинский, 1965: 154).

Что из искусства-ритма должно «уйти в автоматизм», исчезнуть из сознания? Боль, слабость, срыв, жажда иллюзии — плата за способность человека выйти за пределы ритма природы, вынести мысль, — отвечает антрополог.

«Кора человека неизбежно “выпадает” из общего ритма человеческой природы, так как иначе она и не могла бы реагировать на новые и неожиданные перемены Среды. Тем не менее, человек стремится вернуть себе этот ритм, утраченный им вследствие работы сознания, но вернуть, не прекращая работы сознания. Для человека необходимо, чтобы его легко ранимый, медлительный неритмичный корковый аппарат, придя в состояние конфликта, мог работать наподобие более древнего и более прочного, быстрого и ритмичного аппарата нервной системы. Посредниками между организмом и средой для этой цели являются социальные продукты, орудия труда. С их помощью уже вторично возникают новые, осмысленные автоматизмы. Значение этой компенсации, а следовательно, и значение общественного производства не ограничивается техникой. Параллельно автоматизации действует желание непосредственно сознавать процесс столь жизненно важной замены. Посредством эстетической деятельности (понимаемой тут в широком смысле слова) человек субъективно ощущает это возвращение своей коры в общий ритм организма как возникающий постоянно вновь переход от хаоса к системе, от неустойчивости к равновесию, от беспорядка к симметрии, от диссонанса к созвучию и т. д. в зависимости от рода искусства» (Рогинский, 1938: 133).

Да, человек стремится вернуться в общий ритм природы. Анализ «морского комплекса» в литературе и психологии (З. Фрейд, В. Н. Топоров) позволяет выделить наиболее общий предельный смысл воздействия ритма на человека: «Общий знаменатель степи и моря — безбрежность (в экстенсивном плане)

и особенно (в интенсивном плане) — колыхательно-колебательные движения, фиксируемые и визуально, и акустически, индуцирующие соответствующий ритм в субъекте восприятия и как бы вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающие к началу, к творению, к переживанию его смысла» (Топоров, 1995: 580). Этому ритму находится соответствие в психологической реконструкции исторической прапамяти человечества, памяти пренатального периода развития человека. Ритм как механизм избавления от страдания в предельном своем выражении стремится к покою колебательно-колыхательных движений, так человек в искусстве, иллюзии стремится ощутить покой бесконечности, жизнь до конфликта жизни-рождения.

Необратимость времени линейного становления доставляет человеку самое большое страдание. Именно от этого страдания он и бежит к покою ритма, симметрии и гармонии в искусстве. «Ритм — это иллюзия, что решение найдено», — писал Я. Я. Рогинский (Рогинский, 1965: 155). Но по какому вопросу оно найдено? Найдено в иллюзии ритма? Иллюзии успокоения?

Бытие «убедительной Истины», как утверждает Парменид, не связано со временем-становлением:

«Каким образом то, что есть [(сущее-сейчас),
могло бы быть потом?
Каким образом оно могло бы быть
в прошлом (или: “стать”)?
Если оно было [или: “стало”], то оно не есть,
равно как если ему [лишь] некогда
предстоит быть.
Так рождение угасло и гибель пропала
без вести» (Фрагменты, 1989: 290–291).

Решение какого вопроса уничтожило страдание рождения и гибели? И неужели «убедительная Истина» может угасить этот страх? Попробуем пойти за буквой перевода из Парменида:

«... Спор [собств. “тяжба, требующая
решения”] по этому делу — вот в чем:

Есть или не есть? Так вот, решено
[~ вынесен приговор], как [этого требует]
необходимость

От одного [пути] отказаться как от
немыслимого, безымянного, ибо это
не истинный

Путь, а другой — признать существующим
и верным» (Фрагменты, 1989: 290).

Привычка подсказывает приписать верный путь категории «есть». Вся онтология, наука о бытии, том что «есть», началась с истолкования этого текста. И все же не стоит утешать себя возможностью инверсии: первый путь: «есть» — «немыслимый и безымянный»; второй путь: «не есть» — «существующий и верный». Всё это сказано тысячи раз, но слышать этого не хотят, снова и снова выбирая путь иллюзии, самообмана или табу.

Признаки табуирования идеи времени присутствуют в современной культуре, так же как и в древних культурах. Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» приводит ответ мудрого Силена на вопрошание царя Мидаса: «Вы, жалкие однодневки, порожденные случаем и невзгодами! А ты, зачем понуждаешь ты меня говорить то, что тебе вовсе не надо слышать? Самое лучшее для тебя недостижимо: не родиться на свет, не быть, или быть ничем. А второе, что можешь пожелать: поскорее умереть» (Ницше, 1993: 144). А какой другой ответ мы надеемся услышать?

Хайдеггер твердит о Ничто. Но его «Ничто» превращается в общее место учебника в кратком обзоре современной философии. И мы снова и снова не желаем его слушать: «Попытка мыслить бытие без сущего, — пишет он, — становится необходимой, потому что иначе, как мне кажется, не остается больше возможности ввести особо в поле зрения бытие того, что сегодня есть по всему земному шару, не говоря уж — удовлетворительно определить отношения человека к тому, что до сих пор называлось “бытием”» (Хайдеггер, 1993: 391). В некоторых местах работы «Время и бытие» Хайдеггер почти

Ритм, по Вяч. Иванову, бытийствует, переноса из высших сфер их безобразное начало и оформляя в человеческом измерении в доступную нашему слуху и зрению гармонию. В статье «О границах искусства» он писал, что «творчество форм проявляется <...> в трех точках: α) в мистической эпифании внутреннего опыта, которая может быть ясным видением или лицезрением высших реальностей только в исключительных случаях и лежит еще вне пределов художественного творческого процесса в собственном смысле; β) в аполлинийском видении чисто художественного идеала, которое и есть то сновидение поэтической фантазии, что поэты привыкли именовать своими творческими «снами»; γ) в окончательном воплощении снов в смысле, звуке, зрительном или осязаемом веществе. Каждый из этих этапов оформления достигается переживанием одноприродного по существу, но разнovidного и не одинаково насильственного дионисийского волнения» (Иванов, 1994: 201). Одноприродность волнения (дионисийского или аполлинийского) связана с природой той или иной ритмической волны, которая при нисхождении облекается плотью образа. «Вникая пристальнее в познавательную деятельность художника, — замечал он, — мы различаем в ней, прежде всего, момент пребывания в некоторой высшей реальности, который обогащает художника опытным ее знанием и сознанием, в смысле чувствования этой реальности изнутри ее самой. Но уже для простого изображения действительности, каковую она испытывалась художником в этот первый момент его пребывания в ней, необходимо его отхождение или удаление

от нее в сферу сознания, вне ее лежащую» (Иванов, 1994: 210).

Типы художников он определял по тому, следы присутствия художника в какой сфере мы находим в его художественных текстах. Сначала это Полоса миражей, действительность, преломленная «в зыбком покрывале его собственных страстей и вожделений», затем Пустыня, где «уже дано в принципе преодоление всех волнующихся внизу страстей и отречение от всех пристрастий». В третьей сфере могут открыться «сначала в некоей символической иероглифике, а потом и в менее опосредованном лицезрении, начертания высших реальностей как некие первые оболочки мира бесплотных идей. <...> Достижение этих пределов открывает достигшему прежде всего то познание, что низшая реальность, от которой он восходил и к которой он опять низойдет, не есть нечто по существу чуждое тому миру, что ныне он переживает, но объемлется им, этим высшим миром, как нечто покоящееся в его лоне» (Иванов, 1994: 210).

А. Бергсон рассматривал проблему гипнотического воздействия искусства, гипнотической функции ритма в широком контексте размышлений о движении материи, восприятии как форме реакции живого на материальный мир. Ритм, по Бергсону, являющий себя в симметрии, гармонии, останавливает нормальное течение наших ощущений и представлений, заставляя наше внимание вибрировать между определенными точками, усыпляет активные, противодействующие силы нашей личности, приводя нас тем самым в состояние совершенной пассивности, чтобы сломить барьер, который время и пространство воздвигли между нашим сознанием и сознанием художника, что дает возможность художнику сразу и непосредственно обратиться к нашему внутреннему, подлинному «Я».

Представление о длительностях различной эластичности возникает у Бергсона на основе понимания того, что «в действительности нет единого ритма длительности: можно представить себе много различных

ритмов, более медленных или более быстрых, которые измеряли бы степень напряжения или ослабления тех или иных сознаний и тем самым определяли бы соответствующее им место в ряду существ» (Бергсон, 1992: 291).

Это понятие помогает прорваться ему за границу привычного человеческого самоограничения и объяснить сущность восприятия и работы сознания человека над материей: «Отвечать на испытанное воздействие немедленной реакцией, которая воспринимает тот же ритм и продолжается в той же длительности, быть в данном настоящем и настоящем, беспрестанно возобновляющемся, — именно в этом состоит основной закон материи, в этом состоит необходимость. Если существуют свободные или, по крайней мере, отчасти индетерминированные действия, то их могут выполнять только существа, способные в определенных границах становления, на которое накладывается их собственное становление, уплотнять его в отдельные моменты, конденсировать из него таким образом материю и, ассимилируя, преобразовывать в ответные движения, которые пройдут сквозь петли естественной необходимости. Большее или меньшее напряжение их длительности, выражающее, в сущности, большую или меньшую интенсивность жизни, определяет, таким образом, и силу концентрации их восприятий, и степень их свободы. Независимость их воздействия на окружающую материю укрепляется все больше и больше по мере того, как они освобождаются от ритма, в котором движется эта материя» (Бергсон, 1992: 292–293).

Прозрения А. Бергсона о возможности предельной свободы человека от ритма, в котором движется материя, конденсации материи сознанием, позволили сделать шаг в изучении телеологии художественного ритма. Они стали основой для выделения стадий анализа художественного ритма. Первая стадия — подчиниться магии художественного ритма («отвечать на испытанное воздействие немедленной реакцией, которая воспринимает тот же ритм и продолжается

в той же длительности»). Вторая стадия — выйти из ритма, разрушить иллюзию, освободиться от табу, магической, гипнотической силы красоты гармонии и симметрии художественного целого, найти точку опоры в ритме вибраций собственной души. Третья стадия — сохраняя свой ритм, сделать ритм художественного целого объектом исследования, восстановить восприятие первой стадии. Сознательная работа с ритмами художественного целого, таким образом, может быть представлена в терминах А. Бергсона как существование в длительностях различной эластичности, выражающее интенсивность внутренней жизни, силу концентрации восприятий и, соответственно, степень свободы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бергсон, А. (1992). Собр. соч. : в 4 т. Т. 1. М. : Московский Клуб.
- Блок, А. А. (1989) О назначении поэта // О литературе. 2-е изд. М. : Худож. лит. С. 381–388.
- Гуревич, П. С. (1997) Философская антропология. М. : Вестник.
- Иванов, Вяч. И. (1994) О границах искусства // Родное и вселенское. М. : Республика. С. 199–217.
- Ницше, Ф. (1993) Стихотворения. Философская проза. СПб. : Худож. лит.
- Рогинский, Я. Я. (1938) Проблема происхождения homo sapiens (по данным работ последнего десятилетия) // Успехи современной биологии. Т. IX. Вып. 1. С. 132–133.
- Рогинский, Я. Я. (1965) Изучение палеолитического искусства и антропология // Вопросы антропологии. Вып. 21. М. С. 151–158.
- Розин, В. М. (1998) Введение в культурологию. М. : ИД «Форум».
- Топоров, В. Н. (1995) Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : Изд. группа «Прогресс» — «Культура».
- Фрагменты ранних греческих философов. (1989) М. : Наука. Ч. 1. С. 290–291.
- Хайдеггер, М. (1993) Время и бытие: Статьи и выступления. М. : Республика.