

ЭВОЛЮЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ ЧИСТОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ А. БЛОКА

В литературной критике и дневниковых заметках поэта тема чистого искусства появляется на протяжении разных периодов творчества. Отношение Блока к этой концепции неоднократно меняется. Так, в дневниковых записях, датированных 7 января 1902 г., отражается приверженность поэта установкам декадентского искусства, одним из важнейших эстетических ориентиров которого была идея чистого искусства, а 2 апреля того же года Блок фиксирует: «Да неужели же и я подхожу к отрицанию чистоты искусства, к неумолимому его переходу в религию. Эту склонность ощущал я (только не мог формулировать, а Бугаев, Д. Мережковский и З. Гиппиус вскрыли) давно (см. критика на декадентство). <...> Дай бог вместить все, ведь и Полонский, чистый «творец», говорил:

...как ни громко пой ты – лиру,
Колокола перезвонят.

<...> Что ж, расплывусь в божу, разольюсь в мире и буду во всем тревожить Ее сны» [1, с. 121]. Осознавая, что идеи чистого искусства утрачивают для него актуальность, Блок в качестве альтернативы чистому искусству воспринимает художественное осмысление религиозной темы.

Позднее в статье «О лирике» (1907) Блок защищает идеалы чистого искусства, а сферой общественного сознания, в дистанцировании от которой он утверждает идею автономии литературы, оказывается прежде всего мораль. Отделение эстетики от этики, в понимании Блока, означает следование установке на имморализм искусства.

Имморалистский ракурс интерпретации идей чистого искусства задается в статье уже самим воплощением фигуры первого поэта в образе лермонтовско-врубелевского Демона, что акцентирует своеволие и двойственность натуры творца, открытость поэзии и добру, и злу.

В этом же русле выдержаны и провозглашаемые Блоком принципы творческой деятельности. Он выступает за отсутствие в искусстве запретных тем и ракурсов их осмысления, абсолютную свободу выбора предмета изображения, независимо от его морального посыла. «Поэт совершенно свободен в своем творчестве, и никто не имеет права требовать от него, чтобы зеленые луга нравились ему больше, чем публичные дома», – отмечается в статье [4, с. 121]. Ориентация Блока на отделение эстетики от этики проявляется и в утверждении идеи независимости поэтического таланта от других граней личности художника, в том числе – его моральных качеств: «...поэт может быть хулиганом и благовоспитанным молодым человеком – и то и другое не повредит его поэзии, если он – истинный поэт. Поэт может быть честным и подлецом, нравственным и развратным, кощунствующим атеистом и добрым православным. Он может быть зол и добр, труслив и благороден» [1, с. 121]. В противовес применению к произведениям искусства нехудожественных мерок, в том числе этической, поэт защищает эстетический критерий оценки литературы. В данном случае идея внеэтичности искусства утверждается Блоком не только в отношении художественного творчества, но и принципов литературной критики.

Вскоре эстетический ориентир на чистое искусство сменяется у поэта идеей ситуативной востребованности данной концепции, применимости в определенных социокультурных условиях. Так, в статье Блока «Три вопроса» (1908) идее чистого искусства отводится роль необходимого ориентира в «рабочей» эпохе символистов, то есть на этапе зарождения «нового искусства», когда

осуществляется формирование его поэтики. Говоря о стремлении ранних символистов творить под лозунгом чистого искусства, А. Блок подчеркивает: «Вопросы формы были огненными и трудными настолько, что лишь глубокая мысль и глубокое переживание искали достойной себя оправы, совершенной формы» [4, с. 212]. Несмотря на то, что «искусство для искусства» рассматривается в статье как лозунг, обращенный к решению вопроса, «долженствующего занимать художника во все времена», чистому искусству у Блока оказывается противопоставлено творчество, во главе угла которого оказывается долг перед обществом [4, с. 213]. Идея внеэтичности искусства утрачивает актуальность для поэта, уступая место ориентации на моральные нормы.

Ранее провозглашаемый Блоком водораздел между художником и человеком как ипостасями творца в искусстве и жизни, сменяется мечтой о том, чтобы в творческой деятельности художник и человек были единым целым. При этом тема демонизма поэта сохраняет актуальность для Блока. «Душа всякого художника полна демонов», – утверждает в блоковской статье «Генрих Ибсен» (1908) [4, с. 257]. Но если раньше читателю из числа близких поэту по духу предлагалось безоглядно вкушать все «проклятые яства» с «демонского стола» [4, с. 119], то в «Генрихе Ибсене» Блок выступает за доверие читательской аудитории только творцу, имеющему в душе кроме демонов «таинственный внутренний голос, который позволял Сократу безошибочно различать добро и зло» [4, с. 257].

Сохраняет значимость для поэта и категория красоты, но не обособленная от пользы, а в единении с ней, результатом чего является рождение прекрасного. Способность достичь их синтеза, согласно Блоку, – качество великого художника, произведения которого оказываются выше спора о чистом и нравоучительном искусстве.

Обозначенные изменения эстетических взглядов поэта нельзя воспринимать как его отказ от всех принципов «искусства для искусства». Их влияние ощутимо, например, в статье Блока «Искусство и газета» (1912), в которой поэт отстаивает идею самоценности искусства, уверяя, что оно «не имеет ничего общего с политикой, которое даже не враждует с ней, потому что миры искусства, до сей поры никогда в мире вполне не воплощавшиеся, относятся к политике приблизительно так же, как море относится к кораблю» [2]. И читательская аудитория в России, думающая аналогичным образом, далекая от утилитарного взгляда на искусство, по мнению Блока, сформировалась.

Эти рассуждения поэт подчиняет решению вопроса о допустимости говорить об искусстве на страницах газеты, которая «служит злобе дня» [2]. Блок выступает за существование в таком печатном органе художественного отдела, подчеркивая необходимость кардинального отличия его языка от языка освещения иных сфер общественного сознания, отмечая важность качественного отличия авторов статей об искусстве от пишущих о политике. Защищая ценности чистого искусства, Блок при этом видит возможным обращение к вневременному в печатном органе, посвященном злободневным проблемам, а само искусство связывает не с категорией красивого, отождествлявшегося для поэта с «искусством для искусства», а с прекрасным.

В период Октябрьской революции Блок декларирует отказ от идеалов чистого искусства, поэтизируя образ художника, испытывающего необходимость отвечать на вызовы времени, ощущающего груз ответственности перед собственной совестью и своим народом. Причем эта мысль озвучивается Блоком в отталкивании от «искусства для искусства». В статье «Революция и культура» (1917) он пишет: «Мне рисуется жест художника в революционном периоде; это – есть жест отдачи себя, жест забвенья себя как жреца красоты: ощущение себя рядовым гражданином всеобщего дела...» [3, с. 476].

Контрастом идее дистанцированности художника от общества во имя сохранения «чистоты поэтической стихии» звучит мысль о том, что подлинное искусство в большей степени должно состоять из «неискусства», т. е. вопросов общественной жизни.

Чистое искусство воспринимается Блоком не просто как чужеродное собственной поэтической натуре, а вредоносное творческой деятельности в целом. В дневнике за 1919 г. поэт фиксирует: «Я боюсь каких бы то ни было проявлений тенденции «искусство для искусства», потому что такая тенденция противоречит самой сущности искусства и потому что, следуя ей, мы в конце концов потеряем искусство...» [1, с. 362]. В этот период художественное творение видится поэту результатом взаимодействия «музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, души *массы*» [1, с. 362].

О творчестве под знаменем чистого искусства как об одной из стадий развития символистской литературы (это отмечалось в статье «Три вопроса») речи поэт уже не ведет. В статье «“Без божества, без вдохновенья” (Цех акмеистов)» (1921) Блок критикует Н. Гумилева за попытку возвести происхождение нового русского искусства к французскому символизму, считая последний колыбелью и оплотом чистого искусства.

Придерживаясь, подобно О. Шпенглеру, концепции истории как сосуществования неповторимых культур-аналогов живых организмов, переживающих стадии возникновения, расцвета и умирания, Блок характеризует французскую литературу как искусство периода цивилизации, когда происходит одряхление культуры. Признаком последнего для поэта является нацеленность на решение в искусстве «чисто литературных» задач. Русская литература, будучи более молодой, чем французская, согласно Блоку, придает первостепенное значение осмыслению вопросов нехудожественного характера, связанных с общественной жизнью. В этом поэт видит несомненное достоинство и уникальность отечественного искусства.

Ранее в дневниковой заметке от 1 апреля 1919 г. важнейшей причиной того, почему русская литература отошла от заданного Пушкиным направления, Блок называет близость пушкинской культуры духу французской литературы, противопоставляя ей немецкую, более близкую ему самому. Тема чистого искусства в связи с именем Пушкина возникла у Блока и ранее. Так, излагая в дневнике 1911 г. основные положения впечатлившей его лекции Вл. В. Гиппиуса, поэт отмечает: «Завершение Пушкинских «исканий» – он впадает в эстетический идеализм (безраздельная вера в красоту)» [1, с. 198]. Эту тенденцию в творчестве Пушкина Блок оставляет без комментариев, но о негативном ее восприятии красноречиво свидетельствует блоковская оценка аналогичного явления в современном искусстве, представленная в той же дневниковой записи: «В нашу эпоху общество ударило в эстетический идеализм (это, по моему определению, кровь желтеет)» [1, с. 198]. В данных суждениях о позднем Пушкине упоминается как об адепте самоценной красоты. Позже в статье «Назначение поэта» (1921) Блок, обращаясь к творчеству Пушкина, расставляет для себя иные акценты в его поэзии, выдвигая при этом на первый план идеи, которые тоже отстаивают сторонники чистоты искусства, но понимающие ее не как эстетизм, а как свободное творчество, что было свойственно, например, артистической школе русской критики. В духе чистого искусства звучат у Блока критика черни, требующей от поэта служения внешнему миру; осмысление стихии, «бездонных глубин духа», из которых рождается поэзия как «глубин, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией» [4, с. 520]; рассуждения на тему «тайной свободы» художника, необходимости освобождения лирика от «забот суетного света» в моменты приобщения к «безначальной стихии, катящей звуковые волны» и последующего приведения в гармонию принятых в душу звуков [4, с. 521].

Таким образом, Блок в отношении «искусства для искусства» проходит путь не от защиты чистого искусства к его неприятию, а от следования установкам одной модели этой концепции к утрате их актуальности и ориентации на другую модель, которая самим поэтом как чистое искусство не воспринималась. В творческом сознании Блока со временем меняется та сфера общественного сознания, в противостоянии которой рассматривается идея чистоты искусства. Вначале доминировала установка на свободу творчества от морали, в поздней же критике чистое искусство осмысливалось поэтом как оторванность литературы от философии, общественности, религии, политики, при этом последняя в обозначенный период в рассуждениях Блока на тему «искусства для искусства» главенствовала.

Литература

1. Блок, А. А. Собр. соч. в 6 т. / А. А. Блок. – М. : Библиотека «Огонек», изд-во «Правда». – Т. 6. Последние дни императорской власти. – 1971. – 400 с.
2. Блок, А. А. Искусство и газета / А. А. Блок // Александр Блок [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://blok.lit-info.ru/blok/kritika/iskusstvo-i-gazeta.htm> – Дата доступа: 01.10.2020.
3. Блок, А. А. Революция и культура // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции М. : Высшая школа, 1990. – С. 471–489.
4. Блок, А. А. Собр. соч. в 6 т. / А. А. Блок. – М. : Библиотека «Огонек», изд-во «Правда». – Т. 5. Проза. – 1971. – 560 с.

Д. В. Дзятко (Беларусь)

ІЛЮСТРАЦЫЙНЫ ПАРАМЕТР У ЛЕКСІКАГРАФІЧНЫМ ДЫСКУРСЕ

У еўрапейскай лінгвістыцы зона ілюстрацый у слоўніку найчасцей характарызуецца як *«азначальны кантэкст»* – г. зн. тэкст, які дазваляе карыстальніку вывесці значэнне паняцця ўскосна. На нашу думку, паняцце кантэксту больш шырокае за паняцце *«зона ілюстрацый»*, паколькі з’яўляецца істотным не толькі для тэрмінаграфічнай, але і для тэрміналагічнай працы. Па сутнасці, вылучэнне кантэкстаў, іх даследаванне і фрагментацыя з’яўляецца прапедэўтычным этапам стварэння слоўніка – «калі сістэмы паняццяў і паслядоўныя азначэнні яшчэ не сфармуляваны» [4, с. 30].

Праблема фарміравання ілюстрацыйнага параметру ў слоўнікавым артыкуле застаецца маладаследаванай. На гэтую акалічнасць слухна звяртае ўвагу *P. Drysdale* [3]. Прычына такой сітуацыі бачыцца ў тым, што лексікаграфы нярэдка не разглядаюць падбор прыкладаў у якасці сферы рэальнага выкарыстання сваіх лексікаграфічных навываў. Разам з тым ілюстрацыі ў лексікаграфіі ў цэлым і ў тэрмінаграфіі ў прыватнасці дастаткова важныя, яны дазваляюць:

1) канцэптуальна дапоўніць інфармацыю ў дэфініцыі (у якасці другаснага фактару семантызацыі);

2) прадэманстраваць характар кантэксту, у якім можа выступаць рэестравае слова;

3) адрозніць розныя значэнні тэрміна;

4) ідэнтыфікаваць разнастайныя граматычныя мадэлі;

5) вызначыць сферу тыповых спалучэнняў;

6) акрэсліць сферу выкарыстання рэестравага слова і інш. [3].

Акрамя асноўных, слоўнікавыя ілюстрацыі могуць выконваць шэраг прыватных функцый:

1) характарызацыйную – тлумачыць моўную адзінку па-за межамі зоны семантызацыі;