



Б.Я.Канторович

Исторический подход к искусству и литературе — важный принцип эстетики И.И.Соллертинского

Иван Иванович Соллертинский (1902-1944) был выдающимся искусствоведом и литературоведом, о котором Иракий Андроников писал, как о “замечательном музыковедом! Талантливейшем литературоведом! Образованнейшем театроведом! Искрометном балетомане и балетоведом! Многих наук и искусствоведе... Его интересовали широкие и принципиальные вопросы музыкальной истории, литературы, балета, театра, искусства изобразительного, истории, философии, эстетики” [1].

Философия и эстетика были нужны Соллертинскому для лучшего понимания глубочайшей социальной роли искусства и литературы. Необходимый для этого философский и прежде всего эстетический инструментальный должен был быть достаточно надежным и добротным, к достижению чего и стремился небезуспешно Соллертинский. Поэтому он принадлежит не только искусству, искусству музыки в частности, но и эстетике, ее истории, философски осмысленных и освещенных.

Важнейшим эстетическим принципом, используемым И.И.Соллертинским в ходе анализа произведений литературы и искусства, был исторический к ним подход.

Подтверждением тому может послужить подход Соллертинского к колоссальному симфоническому наследию XIX века, из которого его привлекала в первую очередь западноевропейская музыка, причем тех композиторов, творчество которых имело краеугольное значение в самой эволюции этой музыки. Особое место в этом процессе Соллертинский отводил судьбам бетховенского симфонизма, как плодоносной традиции, по-разному воплощенной в творчестве композиторов, следовавших за ним. Первое место среди них Соллертинский отдавал основоположникам программной музыки — романтических симфоний, создателям симфонических поэм Берлиозу и Листу, за которыми далее последовали представители синтезированных классических романтических традиций, композиторы-философы Брамс и Брукнер и, наконец, новаторы и первооткрыватели, выступившие на рубеже XIX-XX веков, Рихард Штраус и Густав Малер.

Посвященные этому труды Соллертинского в своей совокупности могли бы составить краткий курс истории западноевропейской симфонии, курс, в основе которого содержится оценка лучших произведений симфонической музыки того времени. Подобный подход к пониманию западноевропейского симфонизма XIX и начала XX столетий являлся оригинальным открытием Соллертинского.

Другой несомненной удачей Соллертинского в применении исторического подхода к сложному явлению искусства, в полной мере раскрывшему эстетическую сущность этого явления, стало освещение им судеб европейского гамлетизма. Соллертинский не сомневался, что “Гамлет” Шекспира в “Глобусе” был разительно не похож на его современное сценическое воплощение. Новаторство Шекспира, по мнению Соллертинского, выражалось в том, что он нарушил классические театральные каноны и сословные условности, выразив дух буржуазного гуманистического индивидуализма, изобразив “живого человека” в противовес ходульным и резонерствующим людям-схемам Корнеля и Расина [2]. Первичный Гамлет времени Шекспира — это смелый, хитрый, веселый, добрый и злой молодой человек.

В XVIII веке, когда борьба между дворянами и буржуа достигла кульминационного пункта во всех сферах, в том числе и в общественном сознании, когда дворянскому аморализму была противопоставлена мораль Руссо, Дидро, Лессинга, а позже Канта, тогда в искусстве, где торжествовали мещанская трагедия, семейная драма, слезливая комедия и сентиментальный роман, Гамлета превратили в аналога страдающего Вертера, отличавшегося чрезмерной рефлексией. Мысль Гамлета стала превалировать над его действиями, превратилась для него в подлинный рок. В античной трагедии рок противопоставлялся герою, как внешняя сила, у шекспировского героя, транспонированного в XVIII век, прежде всего в гетевскую Германию, рок оказался в его собственной душе.

Соллертинский неопровержимо показал, что ситуация нового Гамлета в точности повторяла ситуацию немецкой интеллигенции XVIII века — рефлексивной и нерешительной. Ее не разбудила даже французская буржуазная революция. Экзальтация чувств, свойственная героям произведений деятелей “Бури и натиска”¹ стала чертой Гамлета, попавшего в идеальную эллинскую среду, мир Шиллера, Гете, Гельдерлина. Тем и был Гамлет популярен в то время, что с его помощью пытались отразить суть исторических событий XVIII века.

Соллертинский показал также, что и позднейшая судьба Гамлета, трактовка его образа превратили трагедию Шекспира как бы в зеркало общественных сдвигов и потрясений. Она все больше и больше отдалялась от своего исторического гнезда — елизаветинской Англии. Кто только не прикасался к Гамлету своими руками и мыслями — байронисты, гегельянцы, шопенгауэровцы, мистики, антропософы и т.д. Постоянно созерцающий, фантазирующий и сомневающийся Гамлет стал хорошей формой для любой интерпретации шекспировского героя. Эластичный образ, отмечал Соллертинский, способный ассимилироваться в любом времени и месте. То же было и в России. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить интерпретацию Гамлета Белинским в его статье о великом русском трагике Мочалове с тургеневской интерпретацией в статье “Гамлет и Дон Кихот”. Соллертинский пишет: “Гамлет становится как бы спутником в эволюции европейской культуры, с сейсмологической точностью реагируя на

¹ “Буря и натиск” — литературное движение 70-80 годов XVIII века в Германии. Восприняв гуманистические идеи и пафос Ренессанса, оно порывало с нормативной эстетикой классицизма, требовало демократичности, изображения ярких и сильных страстей. Порывая с преувеличением культа разума, стремилось к эмоциональному отображению действительности.

все политические зигзаги, идеологические подъёмы и срывы. Разумеется, в такой трактовке от исторического, шекспирового “Гамлета” остается лишь общая сюжетная ситуация и скелет образа” [3].

Из вышеизложенного следует, что единой трактовки Гамлета театром никогда не было. Его трактовала история, поэтому и не были случайны эти трактовки, отражая существенные черты эволюции культуры в частности, общества в целом. В этом главная причина величия этой не умирающей трагедии Вильяма Шекспира.

Анализ Ивана Ивановича — это замечательный образец умения свертывать искусство с историей общества, определять вехи и принципы самой истории эстетики, которая представляется историей направлений искусства, соотношения его форм и содержания, образного отражения действительности, историей видов и жанров искусства.

Соллертинский был выдающимся знатоком всех девяти муз, но именно музыка находилась в центре его внимания и исследований. Мысль его развязывала любые сложные узлы этой проблемы. В начале XX века говорили, например, о проявлении в музыке декаданса в связи с наблюдавшимся тогда переходом от симфонических форм к камерным. Будучи едва ли не фанатичным приверженцем симфонизма, Соллертинский убедительно показал, что тогда на Западе имел место лишь некоторый кризис симфонического жанра, выразившийся в утере масштабности идейного размаха ряда симфонических произведений, в подмене симфонических элементов камерно-лирическими. В том, что ход истории, само время все расставят на свои места, в этом Соллертинский был убежден полностью.

Аналитик при этом органично сочетался в нем с новатором. Не нужно, утверждал он, смущаться “непонятностью” музыки того или иного композитора. И Бетховен, и Вагнер, и даже “Кармен” Бизе в свое время браковались на основании их “непонятности”. А ведь дело в том, что шел исторический процесс “раздвижения границ музыкального языка” [4]. Проследившая этот процесс, Соллертинский умел выделить его вершинные точки. Таковой он считал, например, Седьмую симфонию Шостаковича, музыка которого впервые за всю историю существования этого прекрасного искусства родилась в атмосфере столь необычной, напряженно суровой и страшной, какой была Ленинградская блокада. Это и сделало Седьмую симфонию поистине эпохальным произведением.

Его внимание постоянно обращалось к трагическому в искусстве, его истории, кстати, как и к истории и сути комического. Соллертинского глубоко интересовали трагизм Шекспира и Бетховена, Достоевского и Малера. Малера он считал эстетическим слепком истории общественной жизни. Но эта же жизнь — источник комического. Вот почему он называет Малера Достоевским, пересказанным языком “чаплиниады”. Путь, так сказать, от трагизма к комизму, выраженному в юморе, сатире, сарказме. Но у трагизма есть и другой путь — способность обратиться в героическое и патетическое, как это имеет место в Девятой симфонии и опере “Феделио” Бетховена (Соллертинский уточнял при этом, что патетика, пафос есть по сути дела субъективное выражение героического). Есть и обратный путь: от героического к трагическому, который прошел, например, Байрон, достигший такого трагизма, которого не помнили со времен Эсхила.

Великолепная цепь, связующая пафос-трагизм-комизм-сарказм и др., скованная самой жизнью, ее историей — это интереснейшее положение эстетики Соллертинского. Все вместе и каждое в отдельности постоянно

изучалось и анализировалось им. Так, обращаясь к комизму, сатире, он сделал несколько интересных замечаний о Салтыкове-Щедрине, имеющих на наш взгляд, актуальное значение. Ему импонирует мысль, высказывания Щедрина о “вынужденном иносказании”, когда писатель, берясь за перо, не столько озабочен предметом предстоящей работы, сколько обдумыванием способов проведения его к сердцу читателя. Этакое идейное крепостничество, когда рядом с “эзоповским” языком нарождается холопский язык, претендующий на смелость, но, в сущности, представляющий собой смесь наглости, лести и лжи. Соллертинский увидел в этой мысли сатирический протест против указанной, а также других характерных черт тогдашней русской жизни: благодушия, доведенного до рыхлости, ширины размаха, выражающейся, с одной стороны, в непрерывном мордобитии, с другой — в стрельбе из пушки по воробьям, легкомыслию, доведенном до способности, не краснея, лгать самым бессовестным образом.

Воистину, комическое, доведенное до саркастического! Что же касается того, что эпохи истории, сменяя друг друга, сохраняют некоторые общие, отображенные искусством черты, то это по-видимому определяется и некоторыми неискоренимыми нравственными особенностями сознания и поведения людей, которые, конечно же, обуславливают не только комическое в их жизни, но и драматическое, и трагическое с его героизмом и пафосом.

И здесь мы соприкасаемся с важнейшей частью взглядов и теоретических находок И.И.Соллертинского, касающихся исторически-органической связи эстетического и этического.

Эстетика и этика в мировоззрении Соллертинского были слиты в самом его понимании сущности искусства, в его борьбе за подлинно высокое творчество. Самое слушание музыки, наслаждение театром и литературой, их изучение и внедрение в духовную жизнь страны было самым высоким нравственным смыслом его жизни. Это не общее положение в рассуждениях о выдающемся искусствоведе; мысль о связи эстетики и этики можно проследить во множестве высказываний и текстов Ивана Ивановича Соллертинского.

Так, например, своеобразии музыкального реализма в произведениях русских композиторов он связал с воплощением **этического принципа**, проходящего через все этапы становления русской музыки. Этот принцип был понят великими российскими музыкантами как морально-общественный долг художника перед народом, что, по мнению Соллертинского, выражает коллективистскую суть искусства.

В докладе “Мировое значение русской музыкальной культуры”, прочитанном в ноябре 1943 года в Московском доме ученых, Соллертинский удачно заметил, что русский музыкальный реализм менее всего означает звуковую фотографию действительности. Он, музыкальный реализм, противопоставляет себя гедонистской эстетике, пониманию музыки как забавы или звуковой гастрономии. Он всецело строится на широких философских обобщениях, смелой постановке так называемых “проклятых вопросов” и насквозь пронизан могучим моральным пафосом и страшным правдолюбием.

Известно, что реализм в искусстве существовал с древнейших времен. Но если, скажем, античный реализм Фидия, Поликлета, Лисиппа способствовал созданию портрета идеального физического человека, его тела, то русские композиторы дали портрет идеального морального человека,

его души. "И если, — продолжает Соллертинский, — литература билась над созданием положительного героя, если русская драматургия, исходя из того же чувства общественно-морального долга перед народом, прониклась обличительным пафосом, горьким смехом, огненной сатирой, великим гневом, то русская музыка стремилась к созданию бессмертно идеальных образов..." [5].

Служение народу — главная этическая идея, нашедшая эстетическое выражение в том, что в русских оперных партитурах особое внимание уделяется роли хора — своего рода народного сознания. Это великолепно продемонстрировано в операх Глинки, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова ("Жизнь за царя", "Борис Годунов", "Хаванщина", "Князь Игорь", "Мазепа", "Сказание о граде Китеже" и др.).

Кстати, рассуждая об эстетическом и этическом в творчестве Чайковского, Соллертинский замечает, что Петр Ильич в молодости и на всю жизнь был ошеломлен "Дон Жуаном" Моцарта. Основная нравственная идея этой оперы, заключающаяся в противопоставлении предельной концентрации жизни оцепенению смерти, занимала всю творческую жизнь Чайковского, гениально воплотившись в "Пиковой даме". Вот почему Соллертинский советует искать следы моцартианства в этой опере не "в посторали" из III картины, а в IV картине — "в спальне графини".

Связь эстетики и этики Соллертинский раскрывает, пользуясь историческим подходом, и в ходе анализа произведений ряда западных композиторов и музыкантов. Заглянув в середину XIX века, он показал, как тесно переплелось "высокое" и "низкое" в творчестве Паганини, двигавшем вперед искусство музыки, как в творчестве Листа заблудший в грехе Мефистофель — это второе "Я" Фауста, окарикатуренная его изнанка, — обращается в конечном счете добром, следованием долгу, то есть всему тому, что в науке этике называется этическими категориями.

Вклад И.И.Соллертинского в историю эстетической мысли, историзм в анализе музыки и литературы, а также связи эстетики и этики предоставляет огромные возможности в постижении литературы и искусства, их тайн.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Андроников И.** А теперь об этом. М., изд. "Советский писатель", 1985. С.254-255.
2. **Соллертинский И.И.** "Гамлет" Шекспира и европейский гамлетизм. В сб. "Памяти И.И.Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования". М.-Л., "Советский композитор". 1974. С.220.
3. Там же. С.226.
4. Там же. С.178.
5. Там же. С.194.

S U M M A R Y

For outstanding specialist in art and literature I.I.Solertinsky aesthetics was a reliable means of comprehending the social role of art and literature. The most important aesthetical principle, which was used among others by Solertinsky, was the historicism in appreciation of music and literature, and also in elucidation of organic tie of aesthetics and ethics.