

М. С. КАГАН

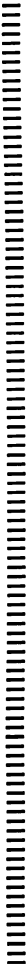
ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

Том V Книга 2

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И  
ЭСТЕТИКИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО



МОИСЕЙ САМОЙЛОВИЧ

---

КАГАН

---

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

---

В VII ТОМАХ

---

Работы по общим проблемам философии, культурологии,  
эстетики и теории отдельных искусств, истории культуры и искусства,  
художественной критике

Санкт-Петербург  
Издательский дом «Петрополис»

МОИСЕЙ САМОЙЛОВИЧ

---

КАГАН

---

Том V

---

Книга 2

---

ПРОБЛЕМЫ  
ТЕОРЕТИЧЕСКОГО  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ И ЭСТЕТИКИ

---

Санкт-Петербург  
Издательский дом «Петрополис»



УДК 1–18

ББК 87

К 12

Каган М. С. Избранные труды в 7 томах. Том V. Книга 2. Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. — Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2008. — 897 с.

ISBN 5-9676-0030-2

© Каган М. С., 2008

ISBN 978-5-9676-0129-5

© ИД «Петрополис», 2008

ISBN 978-5-9676-0129-5



9 78 5 967 601293

# СОДЕРЖАНИЕ

---

## Том V. Проблемы теоретического искусствознания и эстетики

---

### Книга 2

СОДЕРЖАНИЕ .....v

### РАЗДЕЛ II. Эстетика

МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА .....2

ЛЕНИНГРАД, 1972.

ВНУТРЕННИЙ ДИАЛОГ КАК ЗАКОНОМЕРНОСТЬ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ..... 361

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ '19, 1985.

ИСКУССТВО И ОБЩЕНИЕ ..... 391

Сб.: Искусство и общение. Л., 1984.

ИСКУССТВО КАК ФОРМА САМОСОЗНАНИЯ КУЛЬТУРЫ ..... 404

ДЕНЬ ЗНАНИЙ В УНИВЕРСИТЕТЕ 1 СЕНТЯБРЯ 1995. СПб., 1996.

МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ..... 409

БСЭ. Том 9; [www.rubicon.com/great-soviet-encyclopedia](http://www.rubicon.com/great-soviet-encyclopedia); [www.slovari.jandex.ru](http://www.slovari.jandex.ru)

ЭСТЕТИКА ..... 411

БСЭ. Том 16; [www.rubicon.com/great-soviet-encyclopedia](http://www.rubicon.com/great-soviet-encyclopedia); [www.slovari.jandex.ru](http://www.slovari.jandex.ru)

ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКАЯ НАУКА ..... 419

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 1997.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ ..... 877



*Светлой памяти  
моего учителя  
Иеремии Исаевича  
Иоффе*

# **МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА**

---

**ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ  
ИССЛЕДОВАНИЕ ВНУТРЕННЕГО СТРОЕНИЯ МИРА ИСКУССТВ  
Части I, II, III**

Это первая в советской эстетической науке монография, специально посвященная анализу внутреннего строения мира искусств. Книга состоит из трех частей. В первой части, историографической и методологической, рассматривается история изучения данной проблемы в мировой эстетической мысли, с древнейших времен и до наших дней. Во второй части, исторической, показывается, как в ходе развития художественной культуры выкристаллизовывались различные виды искусства и как они взаимодействовали, образуя новые, синтетические искусства. В третьей части, теоретической, исследуются закономерности внутреннего строения всего мира искусств — взаимоотношение разных классов, семейств, видов и разновидностей искусства, а также родов и жанров. Читатель должен, естественно, учитывать, что недостаточная разработанность в нашей науке данной темы делает некоторые положения исследования дискуссионными.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

---

От автора.....	5
<b>ЧАСТЬ ПЕРВАЯ, ИСТОРИОГРАФИЧЕСКАЯ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ</b>	
<b>Глава I. От мифологических представлений о системе искусств к ее философскому анализу .....</b>	<b>7</b>
1. Морфологические идеи в античной эстетике .....	7
2. Средневековая догматика и ренессансная переоценка ценностей .....	15
3. Морфологическая проблематика в эстетике XVII и первой половины XVIII в. ....	21
<b>Глава II. Становление всеохватывающей «систематической энциклопедии» искусств .....</b>	<b>31</b>
1. От Ш. Батте и М. Мендельсона к В. Кругу .....	31
2. От А. Шлегеля к Г. Гегелю .....	44
<b>Глава III. Основные направления морфологического анализа искусства в буржуазной эстетике второй половины XIX и первой половины XX в. ....</b>	<b>57</b>
1. Умозрительно-дедуктивное направление: от Х. Вейссе к А. Белому .....	57
2. Психологическое направление: от М. Лазаруса к Ш. Лало .....	65
3. Функциональное направление: от Г. Земпера к П. Франкастелю .....	68
4. Структурное направление: от Л. Якоба к Э. Сурио .....	74
5. Историко-культурное направление: от И. Тэна к В. Вундту и от Ф. Ницше к О. Шпенглеру .....	86
6. Эмпирическое направление: от Алена к Т. Манро .....	97
7. Скептическое направление: от Г. Лотце к Г. Морпурго-Тальябуэ .....	101
<b>Глава IV. Морфологический анализ искусства в истории советской и зарубежной марксистской эстетической мысли .....</b>	<b>105</b>
<b>Глава V. Уроки истории эстетической мысли и методологические принципы морфологического изучения искусства в марксистской эстетике .....</b>	<b>128</b>
<b>ЧАСТЬ ВТОРАЯ, ИСТОРИЧЕСКАЯ.</b>	
<b>ОТ ПЕРВОБЫТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНКРЕТИЗМА К СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ ИСКУССТВ</b>	
<b>Глава VI. Синкретизм первобытного искусства .....</b>	<b>140</b>
1. Бифункциональный характер первобытного искусства .....	140
2. «Мусическая» и «техническая» формы первобытного искусства .....	147
3. Родовая и жанровая аморфность первобытного искусства .....	154



Глава VII. Исторический процесс дифференциации древнейшего художественного синкретизма .....	156
1. Фольклор как самостоятельная форма художественного творчества .....	156
2. Выделение и развитие художественного производства .....	161
3. Процесс художественного видообразования .....	170
Глава VIII. Расширение и сужение границ мира искусств .....	188
1. Интегрирующие силы историко-художественного процесса .....	188
2. Образование новых форм искусства благодаря расширению его технической базы .....	194
3. Отмирание устаревающих форм художественного творчества .....	210
<b>ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ, ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ</b>	
<b>ИСКУССТВО КАК СИСТЕМА КЛАССОВ, СЕМЕЙСТВ, ВИДОВ, РАЗНОВИДНОСТЕЙ, РОДОВ И ЖАНРОВ</b>	
Глава IX. Классы и семейства искусств .....	215
1. Онтологический критерий классификации искусств .....	215
2. Семиотический критерий классификации искусств .....	224
3. Искусства бифункциональные и монофункциональные .....	253
Глава X. Виды искусства и их разновидности .....	259
1. Виды и разновидности изобразительного творчества .....	259
2. Виды актерского творчества .....	264
3. Виды и разновидности словесного творчества .....	268
4. Виды и разновидности музыкального творчества .....	277
5. Виды хореографического творчества .....	288
6. Виды и разновидности архитектурного творчества .....	290
7. Виды искусства синкретически-синтетического типа и их разновидности .....	301
Глава XI. Род как морфологическая категория .....	315
1. Проблема рода в литературе .....	316
2. Родовое деление в других видах искусства .....	324
Глава XII. Жанр как морфологическая категория .....	331
1. Дифференциация жанров в тематической плоскости .....	331
2. Дифференциация жанров по их познавательной емкости .....	334
3. Аксиологическая плоскость дифференциации жанров .....	336
4. Дифференциация жанров по типу создаваемых искусством образных моделей .....	338
Заключение .....	342
Список использованной литературы .....	344



## ОТ АВТОРА

---

Когда более десяти лет тому назад автор начал работу над этой книгой, она носила предварительное название «Искусство как система видов». Эта формулировка лежала в русле традиции, сложившейся в науке после того, как Гегель назвал один из разделов своих «Лекций по эстетике» «Системой отдельных искусств». И все же предлагаемая вниманию читателя монография получила в конце концов непривычное для него название «Морфология искусства». Чем это объясняется?

История эстетической мысли знает несколько попыток ввести термин «морфология» в теорию искусства: в начале нашего века К. Тиандер назвал одну из своих работ «Морфологией романа» (317); широко известное исследование В. Проппа было названо им «Морфология сказки» (406); в «Литературной энциклопедии», издававшейся в 30-е годы, встречается понятие «морфология литературы» (325); в применении к искусству в целом это понятие употребляет в наше время крупнейший американский эстетик Т. Манро (одна из его статей называется «Морфология искусства как отрасль эстетики» — см. 36); наконец, автор этих строк применил понятие «морфология искусства» во втором издании своих «Лекций по марксистско-ленинской эстетике» (см. 67, 352).<sup>1</sup> Морфология — это *учение о строении*; в данном случае имеется в виду не строение произведений искусства, а строение мира искусств. Его изучение неправомерно сводить к анализу системы видов искусства потому, что существуют и другие уровни дифференциации художественно-творческой деятельности, лежащие, так сказать, и ниже, и выше уровня ее видового членения: с одной стороны, выделению подлежат, как показывает анализ, классы и семейства искусств, с другой — разновидности каждого вида, а также роды и жанры. Соответственно задача морфологии искусства состоит в том, чтобы:

- а) обнаружить все существенные уровни дифференциации художественно-творческой деятельности;
- б) выявить координационные и субординационные связи между этими уровнями, дабы постигнуть законы внутренней организованности мира искусств как системы классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров;
- в) рассмотреть данную систему генетически — в ходе ее становления, исторически — в процессе ее постоянных видоизменений, и прогностически — в перспективе ее дальнейших возможных модификаций.

Значение так понимаемой нами морфологии искусства крайне велико и в теоретическом, и в практическом отношениях. Укажем, прежде всего, что, поскольку эстетика призвана выявлять общие законы искусства, она должна

---

<sup>1</sup> Здесь и в дальнейшем ссылки на цитируемые или упоминаемые источники даются в тексте в скобках: первая цифра (курсивом) указывает порядковый номер источника в списке использованной литературы, находящемся в конце книги, вторая цифра — номер цитируемой страницы; если издание многотомное, то перед номером страницы указывается номер тома.

иметь перед своими глазами *весь мир искусств*, а не какую-то его часть; между тем границы этого «мира» могут быть обозначены с достаточной достоверностью только в результате анализа его внутреннего строения и соответственно его сопряжения с окружающим миром практической жизнедеятельности человека.

Во-вторых, морфология искусства есть необходимое *звено связи эстетики и теории отдельных искусств*. Эти последние будут до тех пор разьединены и лишены твердой почвы под ногами, пока эстетика не предложит им, помимо определения самых общих законов — искусства, определение другого ряда законов — законов преломления сущности и структуры художественно-творческой деятельности в многообразных конкретных ее формах — формах литературы, музыки, живописи и т. п., в формах поэзии и прозы, вокальной и инструментальной музыки, в формах лирики и эпоса, станковой и монументально-декоративной живописи, в формах романа и поэмы, трагедии и комедии, портрета и натюрморта. Только выявление этого ряда законов способно действительно связать эстетику и теории отдельных искусств, что необходимо и для нее, и для них.

В-третьих, разработка морфологии искусства как историко-теоретической дисциплины должна иметь серьезные последствия и для изучения *истории отдельных искусств*, предоставляя для него в каждом случае прочный теоретический фундамент и позволяя преодолеть обособленность, изолированность изучения развития каждого вида искусства.

В-четвертых, морфологический анализ искусства позволяет осмыслить целый ряд важных *закономерностей современного этапа истории* мировой художественной культуры и тем самым дает возможность повысить научную обоснованность руководства развитием искусства социалистического общества.

Сказанное означает, что морфология искусства должна занять в марксистско-ленинской эстетике гораздо более существенное место, чем то, которое ей до сих пор уделялось. Данная книга и является первым в советской науке опытом разработки этого раздела эстетической теории. Не автору судить о том, в какой мере он справился с поставленной им нелегкой задачей.



*Часть первая*

## ИСТОРИОГРАФИЧЕСКАЯ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ

---

### *Глава I.*

#### **ОТ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СИСТЕМЕ ИСКУССТВ К ЕЕ ФИЛОСОФСКОМУ АНАЛИЗУ**

---

Появление теоретически осознанного, развитого и более или менее последовательно проведенного морфологического анализа искусства можно датировать только второй половиной XVIII в. Однако подходы к такому анализу, нащупывание соответствующей проблематики, частная постановка морфологических проблем применительно к некоторым областям художественной культуры и к некоторым уровням дифференциации художественной деятельности — все это мы встречаем уже на первых этапах истории эстетической мысли, начиная с античности.

#### **1. Морфологические идеи в античной эстетике**

Давно установлено, что мифология была материнским лоном философского умозрения. Это же можно сказать и о генезисе эстетической теории и, в частности, морфологического подхода к анализу искусства. Крайне интересен в этом отношении древнеэллинский миф об Аполлоне Мусагете и предводительствуемых им музах.<sup>1</sup>

Показательна сама история этого мифа. Первоначально в нем говорилось об одной-единственной музе, к которой обычно и обращались поэты (вспомним зачин «Илиады»: «Гнев, о богиня, воспой...» или аналогичные формулы у Гесиода Пиндара). Эта богиня в древнейшей хтонической религии олицетворяла не только художественное творчество, но всякую вообще познавательную деятельность, проникающую в таинственные: глубины бытия. Уже отсюда можно заключить, что *изначально человеческое сознание не только не придавало сколько-нибудь серьезного значения различиям между видами, родами и жанрами искусства, но не видело даже принципиальных отличий между искусством, ремеслом и знанием.*

---

<sup>1</sup> Насколько нам известно, впервые под этим углом зрения античную мифологию исследовал С. Шевырев (см. 417), а в наше время — Н. Марр (456, т. 2, 86–87).



группу попали история и астрономия, являвшиеся, даже в ту эпоху, формами научного знания, а не художественного творчества. Во-вторых, эта мифологическая классификация искусств имела примитивно-однолинейный характер, и потому видовые (танец), родовые (эпос, лирика) и жанровые (трагедия, комедия и т. п.) формы творчества представляли в ней как явления однопорядковые.

Трудно согласиться с Лосевым, что в данном мифе отразились древние представления о единстве искусства и с ремеслом, и с наукой: «Античные музы и есть эта тройная область, понимаемая как нечто единое и нераздельное, как нечто не тронутое никакой рефлексией и никакой профессиональной изоляцией» (395, 311). В действительности сфера «мусических» искусств, вобрав в себя такие науки, как астрономия и история, не включала ни ремесла, ни пластических искусств. Это обстоятельство следует признать весьма примечательным. Оно заставляет вспомнить средневековое деление искусств на «свободные» и «механические», в котором, как мы вскоре увидим, будет сохранено и закреплено противопоставление словесно-музыкальных форм деятельности, как возвышенно-духовных, всем ремеслам и искусствам, связанным с ремеслом, с физическим трудом, с материальным миром.

Уже одно это наблюдение заставляет отнести с максимальной серьезностью к первому историческому проявлению подобной классификации форм человеческой деятельности, которая, как мы можем заключить, была порождена *начавшимся расхождением умственного труда и труда физического, духовной деятельности и материальной практики*. Тут заслуживает внимания и такое любопытнейшее обстоятельство, как известное разделение труда между Аполлоном и Гефестом, который был богом огня, «божественным кузнецом, артистически прекрасно исполняющим металлические работы» и одновременно строившим все жилища богов на Олимпе, т. е. олицетворял художественное творчество в сфере архитектуры и прикладных искусств. Эта сфера была связана отчасти и с именем Афины Паллады, использовавшимся, например, Гомером «как некий символ искусства» — прежде всего женского рукоделия, а также многих других художественных ремесел, и в какой-то мере инструментальной музыки (см. 396, 210–211).

Конечно, разделение функций между Аполлоном, Гефестом и Афиной не было сколько-нибудь жестким; тут можно говорить, по-видимому, лишь о намечавшейся тенденции к обособлению сфер влияния. Но несомненно, что такое разделение складывалось, и не только в греческой культуре, — в этом убеждает замечательное сравнительное исследование мифов славян и ряда других народов, осуществленное сто лет тому назад А. Афанасьевым. Им было показано на богатейшем материале, как в мифологическом сознании разных народов объединялись представления о божественном происхождении именно того комплекса искусств, который греческие эстетики будут называть «мусическим», — речь идет о песнях, игре на музыкальных инструментах, пляске и поэзии (369, т. I, 323–324, 328, 332 и сл., 393, 401–402, 413), — и которые отделялись от области ремесленно-художественной деятельности, включая изобразительные искусства и архитектуру. Точно такую же картину обнаруживаем мы в китайских мифах (см. 419, 55, 69–70, 75, 81, 91–92 и др.).





деятельность архитектора и музыканта (там же, 144–144). Аристотель систематически проводит сопоставления между разными «мусическими» искусствами — поэзией и музыкой (там же, 151, 179) — и между «мусическими» и «пластическими» искусствами (там же, 167, 178, 229–230), а в разделе, где обосновываются важные жанровые деления художественной деятельности в зависимости от того, что искусство изображает — хорошее или дурное, — это деление последовательно просматривается на материале живописи, танца, музыки, поэзии, драматического искусства. Вместе с тем, в замечательном IX разделе, трактующем о специфической природе художественного подражания, Аристотель противопоставляет поэзию, с одной стороны, истории, а с другой — философии, прокладывая, таким образом, границы, отделяющие художественное освоение мира от иных форм познавательной деятельности.

В эпоху эллинизма и у римских мыслителей такой подход к искусству закрепился довольно прочно, но получал подчас иное обоснование. Приведем несколько свидетельств.

В поэме Лукреция «О природе вещей» разделяются две сферы человеческой деятельности, одна из которых преследует утилитарные цели, а другая — гедонистические:

*Судостроенье, полей обработка, дороги и стены,  
Платье, оружие, права, а также и все остальные  
Жизни удобства...*

а затем идет перечисление второго ряда деятельностей:

*...и все, что способно доставить усладу:  
Живопись, песни, стихи, ваянье искусное статуй... (46, 243).*

Этот же критерий мы встречаем у известного греческого ритора I в. до н.э. Дионисия Галикарнакского, когда он утверждал, что «есть два основных начала, к которым надлежит стремиться составителям и стихов и прозы: это — приятность и красота», причем потребности слуха приравниваются к аналогичным потребностям зрения: «Ведь и зрение, взирающее на произведения скульптуры, живописи, резьбы и на прочие создания рук человеческих, испытывает чувство удовлетворения и больше уже ничего не ищет, если находит в этих произведениях приятность и красоту» (66, т. I, 180–181).

Так эпикурейское представление о назначении искусства приводило к тому же выводу, который Аристотель получил при генетически-гносеологическом его анализе. Впрочем, возможно было и третье — нравственно-дидактическое обоснование этого же положения. Его мы находим у обоих Филостратов, которые настаивали на родстве поэзии и изобразительных искусств, исходя из того, что, как писал Старший, «оба они, и поэт и художник, в одинаковой мере стремятся передать нам дела и образы славных героев» (там же, 216), или из того, что, как



метом специального внимания в V в. до н.э., в эпоху развития демократических отношений в полисе, сделавшую красноречие реальной потребностью социальной жизни. Теорией этого искусства стала риторика, впервые изложенная в не дошедшем до нас трактате одного из ранних софистов — Горгия (см. 172, 148–149).

Красноречие, как хорошо показывает этимология этого русского слова, есть «красивая (красная) речь»; на этом основании оно и было признано в древней Греции особым видом искусства, в котором утилитарная цель соединяется с эстетической во имя эмоционального воздействия на слушателей. В другой области мы называем такое соединение принципом «прикладного искусства», и это понятие можно в полной мере отнести к выросшему из бытового красноречия ораторскому искусству. Квинтиллиан, во всяком случае, отличал ораторское искусство от поэзии именно как «прикладное» искусство от «чистого» (236, 5–6); декламацию он ставил ниже ораторских речей, так как в последних «тема реальна», а в первой — «искусственна»; оттого в ней «меньше огня и энергии» (там же, 25).

Так эстетическое сознание античности *выделило еще один вид искусства*, который вплоть до XIX в. будет занимать прочное место в системе искусств.

2. Второе направление морфологических размышлений классиков античной эстетики характеризуется поисками *принципов внутреннего членения различных областей художественной деятельности*.

Уже у Платона мы находим целый ряд суждений, в которых определяется различие между отдельными видами, родами и жанрами искусства. Отметим прежде всего, что в эстетике Платона вызревал, но так и не получил четкого и логически последовательного выражения принцип размежевания *двух групп искусств*, одна из которых основана на подражании, а другая имеет иной, не миметический характер. Правда, в ту пору провести такое членение сколько-нибудь четко было невозможно, т. к. идея подражания (то ли природе, то ли божественным ее архетипам) оставалась едва ли не единственно доступным объяснением происхождения человеческой деятельности. Вспомним, что и Платон, и Аристотель, при всей противоположности их эстетических концепций, могли объяснить, например, музыку только как своего рода подражание — такое же, какое свойственно живописи, но только другому предмету (нравственно-психологическому). И все же Платон ощущал скрывавшиеся в данной концепции несообразности и пытался от них освободиться. Принцип «одержимости», «безумия», противопоставленный Платоном принципу «мимесиса», и должен был объяснить, как могут «мусические» искусства стать неизобразительными. Но дальше этого Платон пойти не мог, и оттого описание отвергавшегося им типа искусства оказывалось значительно более ярким и определенным, чем конструирование положительной программы.

Более развитой форме предстает у Платона принцип *родового и жанрового членений искусства*. Они зависят, думал философ, с одной стороны, от особенностей предмета подражания, а с другой — от применения того или иного способа изображения. Так различается два «вида плясок» — «воинственный» и «мирный», разные «виды песнопений» (46, 128, 121) и т. д. Вместе с тем Платон отмечает троякие возможности, заключенные в поэтическом творчестве: оно может осуществляться



сведения о его взглядах (115, 306).<sup>1</sup> Существо этой морфологической концепции заключается в том, что она выделяет шесть видов искусства и подразделяет их, с одной стороны, на *статичные* и *динамичные*, а с другой — на *объективные*, *субъективные* и *объективно-субъективные*. Если представить эту систему в виде таблицы — как будут делать морфологи в XIX–XX вв., — она примет следующий вид:

Табл. 1

	Объективные	Объективно-субъективные	Субъективные
<i>Статичные</i>	Скульптура	Живопись	Архитектура
<i>Динамичные</i>	Орхестика (танец)	Поззия	Музыка

Мы имеем здесь дело с поразительным предвосхищением того уровня морфологического мышления, который сложится в эстетике спустя две тысячи лет.

## 2. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ДОГМАТИКА И РЕНЕССАНСНАЯ ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ

Для христианского средневековья характерно *глубоко и непреодолимо противоречивое* отношение к искусству. Ибо, с одной стороны, искусство необходимо религии как самый сильный, а быть может, единственно эффективный способ ее внедрения в сознание людей, как средство прямой психологической связи верующего с божеством, однако, с другой стороны, искусство всегда включает в себе ту опасность, которую впервые увидел Платон, — опасность оттеснения на второй план нравственного содержания и выдвижения на первый план самого искусства, искусства как такового, обращенного к эстетическому созерцанию и возбуждающего наслаждение. Но в таком случае искусство становится из орудия религии ее врагом. Как же быть? Как следовало оценить искусство с религиозной точки зрения — единственно возможной в средние века?

«Исповедь» Блаженного Августина ярко раскрывает все трудности, с которыми сталкивалось здесь религиозное сознание. Приведем хотя бы один, но крайне характерный отрывок: описывая впечатление, которое производят на него церковные песнопения, Августин фиксировал своего рода конфликт между религиозным переживанием их содержания и наслаждением их музыкальной формой: «Так я колеблюсь между опасностью удовольствия и испытанием пользы. И притом..., более склоняюсь к тому, чтобы одобрить в церкви обычай пения,

<sup>1</sup> Наши попытки установить, кого имеет в виду М. Дессуар, не увенчались, к сожалению, успехом. В наиболее серьезных работах по истории античной эстетики (напр., в книгах Э. Мюллера и Ю. Вальтера) не удалось обнаружить никаких следов данной концепции; между тем свойственная ее автору терминология говорит о том, что он был греком.





вают человека к вещам и отдаляют от творца» (см. 39, 61). В такой ситуации изобразительное искусство было обречено на компромисс, который оно и находило на пути аллегорическом, символическом, эмблематическом.

И все же неотрывность этих искусств от материального мира, от чувственности, от плоти безусловно их компрометировала и заставляла объединять не с «мусическими» искусствами, а с ремеслами. Отсюда — закрепление в христианской догматике противоположности «свободных» и «механических» искусств: первые охватывали только семь видов — грамматику, риторику, диалектику, арифметику, музыку, геометрию и астрономию и, в свою очередь, были подразделены Марцианом Капеллой на так называемый «тривиум» (первая тройка) и «квадривиум»; вторые включали все ремесла, а с ними вместе и изобразительные искусства, юридическое положение которых в средневековой Европе было тем же, что положение всего материального производства.<sup>1</sup>

Примечательно, однако, что в число «свободных искусств» не входили не только изобразительные искусства — там не нашлось места и для поэзии! Тертулиан со свойственным ему радикализмом суждений объявлял, что «в глазах бога» поэтическое искусство «есть глупость» (см. 366, 90), а позднее более либеральный Гуго Сен-Викторский определял поэзию как всего лишь «приложение» к «свободным искусствам» (см. 35, 35). Ибо «свободные искусства» — это, в сущности, совсем не искусства, а *теоретические дисциплины*. Единственное исключение — музыка, но лишь потому, что она рассматривалась в эту эпоху отчасти как род математического конструирования, отчасти как культовая процедура.<sup>2</sup>

Мог ли морфологический анализ искусства подняться в таких условиях на более высокий уровень, чем тот, который был достигнут в античности? По-видимому, даже удержать и сохранить достижения античной эстетики было невозможно...

В этом отношении — как, впрочем, и во всех других — перелом произошел лишь с наступлением новой эпохи — эпохи Возрождения. И первой его ласточкой в теории искусства явился, пожалуй, «Трактат о живописи» Ченнино Ченнини, в котором было сказано нечто, прежде немислимое: «...по праву заслуживает живопись того, чтобы ее поместить на втором месте за наукой и увенчать ее поэзией» (267, т. I, 252). Основанием для такой радикальной переоценки ценностей — для включения живописи в ряд «свободных искусств» и для ее сближения с поэзией — было у Ченнини признание равной творческой «свободы» обоих искусств: «Поэт благодаря своей науке свободно может создавать и связывать вместе «да» и «нет» по своему усмотрению, как ему захочется. И совершенно так же живописцу дана

<sup>1</sup> Подробнее о «семи свободных искусствах» см. 345, 54–56.

<sup>2</sup> Здесь обнаруживается диффузное единство тех двух пониманий музыки, которые в дальнейшем афористически сформулируют Лейбниц и Шопенгауэр: согласно определению первого, «музыка есть скрытое упражнение в арифметике души, не умеющей себя вычислить», второй же утверждал, что «музыка есть скрытое упражнение в метафизике души, не умеющей о себе философствовать».



что ряд искусств как бы замыкался с одного конца — там, где искусство соприкасается с ремеслом, с материальной практикой, но оставался открытым с другого конца, где оно соприкасается с духовной познавательной деятельностью и даже с теологией.<sup>1</sup>

Сблизив «пластические» искусства с «мусическими», эстетическая мысль Возрождения не пошла, однако, по пути исследования закономерностей внутреннего строения мира искусств, а продолжала двигаться по проторенной средневековым метафизической дороге *ценностного противопоставления разных искусств*. Если теологическая эстетика относила музыку и отчасти поэзию к «свободным» искусствам как высшим, а живопись к «механическим» как низшим, то теперь Леонардо да Винчи обосновывает всестороннее превосходство живописи и над поэзией, и над музыкой (253, 60–82). И дело тут не в том, что Леонардо, как живописец, расхваливает свой род деятельности, — архитектор Альберти, например, точно так же объявлял живопись «благороднейшим», «достойнейшим» и «замечательнейшим» искусством (267, т. II, 19, 33, 56), — такова была господствовавшая в ту эпоху точка зрения.

Естественно, что подобный подход резко ограничивал возможность *системного* анализа искусства. И действительно, эстетика Возрождения не знает еще самого этого понятия «система искусств», она не доросла даже до охвата единым взором *всего множества искусств*, ограничиваясь простым сопоставлением живописи и поэзии, или живописи и музыки, или живописи и скульптуры. А такое метафизическое ценностно-иерархическое мышление предопределило и постановку вопроса о *жанровом членении* каждого вида искусства. В обоих этих отношениях Возрождение подготавливало классицистическую эстетику.

Вот крайне выразительный неоконченный сонет Микеланджело:

«Подобно тому, как в чернилах и пере таится стиль и высокий, и низкий, и средний, а в мраморе одновременно кроются образы и возвышенные и грубые, в зависимости от того, что умеет извлечь из них наш гений, — так, может быть, и в вашем сердце, дорогой мой синьор, столько же гордости, сколько и кроткой привычки к нежной и благодарной жалости, хотя мне и не удалось еще извлечь ее оттуда» (266, т. I, 183).

Это деление на три стили, имевшее жанровую природу, было традиционным — оно унаследовано Возрождением от поздней античной эстетики, где сложилось в пределах риторики: высокий, средний и низкий стили (фактически — жанры; так их и называл Цицерон — *genus dicendi*) красноречия различались Цицероном, Квинтиллианом, Псевдо-Лонгином. Это деление признавалось и в

---

<sup>1</sup> К. Гильберт и Г. Кун собрали интересный материал, показывающий, как подчеркивали Петрарка, Боккаччо и ряд других мыслителей этой эпохи родство поэзии и богословия (380, 186–187). К этим высказываниям можно доставить весьма выразительное суждение Лютера, сравнивавшего с теологией и утверждавшего, что «только она одна после теологии способна дать то, что дает лишь теология, то есть покой и радость души, а это явное доказательство, что Дьявол, виновник печальных забот и тревожных скорбей, бежит при звуке музыки почти так же, как от слова теологии» (66, т. I, 606).



взгляды Дюрера, говорившего, например, что «способный и опытный художник может даже в грубой [мужицкой] фигуре и в малых вещах более показать свою великую силу и искусство, чем иной в своем большом произведении» (212, т. II, 189; ср. там же, 228–229, 231–232). И того более — Дюрер решительно утверждал, что «каждый мастер должен уметь сделать и благородное, и мужицкое изображение» (там же, 224).

Как справедливо отметил Бахтин, в эпоху Возрождения эта иерархия жанров «была пока еще только отвлеченной и не вполне четкой идеей. Должны были произойти известные социальные, политические и общеидеологические изменения и сдвиги, должен был отдифференцироваться и сузиться круг читателей и оценщиков большой официальной литературы, чтобы иерархия жанров стала выражением реального соотношения их в пределах этой большой литературы, чтобы она стала действительной регулирующей и определяющей силой.

Этот процесс завершился, как известно, в XVII веке...» (370, 73).

Добавим, что точно такая же ситуация складывалась и в других видах искусства, — Вельфлин имел основания относить именно к этому времени возникновение в изобразительных искусствах «представления об идеально выраженном в противоположность естественному» (577, 318).

### 3. Морфологическая проблематика в эстетике XVII и первой половины XVIII в.

Эстетическая мысль XVII в. развивается в том же русле теоретического изучения отдельных видов искусства, который был проложен Возрождением. Поверхностному взгляду может даже показаться, что между Фомой Аквинским и Баумгартеном вообще не было эстетики в прямом смысле этого слова, — не даром некоторые историки эстетической мысли перескакивали сразу от средневековья в XVIII в., минуя и Возрождение и XVII столетие. Между тем в эпоху Возрождения, как и в любую другую, эстетическая мысль, конечно, существовала, но в особой форме. По ряду причин она должна была покинуть материнское лоно философии (в средние века теология поглотила эстетику вместе с философией и обе стали «служанками богословия») и на несколько веков погрузиться в недра конкретных искусствovedческих рассуждений.

Это должно было произойти прежде всего потому, что разрыв искусства с художественной системой, которая господствовала почти тысячу лет, и поиски новых методологических принципов требовали теоретической поддержки и теоретического осмысления; но для этого теории искусства нужно было выйти за традиционные для средневековья узкие границы описания чисто технологических проблем и обратиться к проблемам философско-эстетического масштаба. Однако такой масштаб анализа искусства был в это время возможен только в сочинениях по теории отдельных искусств, т. к. философы обнаруживали довольно прочное и единодушное безразличие к вопросам эстетического характера. Философская

мысль Возрождения неотрывна от естественно-научного знания, когда же она обращалась к человеку и его деятельности, то ограничивала себя нравственно-политической проблематикой, художественное же творчество оставалось изучать самим его мастерам — оттого-то все крупнейшие художники эпохи были одновременно и теоретиками искусства. В XVII в. эта сциентистская ориентация философской мысли сохранилась, и нельзя не согласиться с заключением К. Гилберт и Г. Куна, что «у критиков-искусствоведов того периода было больше понимания философии, чем у философов — чуткости к искусству» (380, 222).<sup>1</sup>

Такое положение эстетической мысли имело прямые последствия для развития морфологического изучения искусства. Раздробившаяся по теориям отдельных искусств, эстетика не имела возможности охватить их единым взором, и даже те сопоставления двух-трех искусств, которые были столь популярны в эпоху Возрождения, ныне, в XVII в., становятся крайне редкими. Такие сравнения будут, как мы вскоре увидим, снова производиться в самых широких масштабах в XVIII в., причем их теоретический уровень окажется значительно более высоким, чем в XV—XVI вв., — сошлемся пока хотя бы на знаменитый Лессингов «Лаокоон»; XVII же век потерял вкус к подобным сопоставлениям, довольствуясь признанием *родства поэзии и живописи*. Это родство было официально закреплено созданием Академий изящных искусств — сначала в Италии, затем во Франции, затем в Англии, в России, что юридически оформило отрыв пластических искусств от ремесла и их возвышение на уровень литературного творчества. Правда, и в XVII в. сохранялись старые, средневековые представления, причем парадоксально, что питала их демократическая идеология, поскольку она сопротивлялась подключению изобразительных искусств к поэзии, которая была в наибольшей степени подчинена мировоззрению господствующего класса. Весьма характерны в этом смысле теоретические трактаты французского гравера А. Босса, а также позиция Ш. Сореля, который в уже упоминавшемся нами философском сочинении «Всеобщая наука» поместил теорию изобразительных искусств, как «механических», и поэтику в разные разделы: первую — в раздел, посвященный материальной деятельности человека, а вторую — в раздел, характеризующий его духовную деятельность.<sup>2</sup>

И все же расчленение искусства и ремесла произошло, получив даже терминологическое узаконение: от слова *art*, означавшего «искусство» и «ремесло» одновременно, теперь образуются два производных: *artiste* — художник и *artisan* —

---

<sup>1</sup> Здесь же авторы приводят любопытные данные об отношении крупнейших философов XVII в. к искусству, делающие понятным их безразличие к эстетической теории.

Едва ли не единственный пример включения эстетической проблематики в философский трактат — «Всеобщая наука» Ш. Сореля, где есть специальные разделы, посвященные изобразительным искусствам и поэзии (см. 470, т. III, 207–212; т. IV, 99–101). Правда, Сорель был философом, так сказать, по совместительству; прежде всего он был писателем и литературным критиком, так это исключение принадлежит к числу тех, которые лишь подтверждают правило.

<sup>2</sup> См. об этом подробнее в нашей статье, специально посвященной анализу трактатов Ш. Сореля и А. Босса (387).



ремесленник. Так закрепилось разделение понятий о возвышенно-духовном художественном творчестве и бездушно-прозаической деятельности ремесленника, и разделение это, по остроумному замечанию Ш. Лало, «зашло так далеко, что теперь проблема состоит скорее в том, чтобы их снова объединить, чем в том, чтобы их разделять: очень уж глубоким и пагубным оказался их развод!» (136, 110).

Нетрудно понять, что в новой историко-культурной ситуации ренессансная идея верховной ценности изобразительного искусства должна была уступить место иному взгляду, согласно которому *идеальной моделью искусства является поэзия*, а живописи следует брать с нее пример, следует уподобляться поэзии. «Живопись — это немая поэзия и риторика художника» — расширял в XVII в. член Французской Академии Тестелен формулу Симонида, призывая живописцев перенять у драматической поэзии даже... правила трех единств! (351, 153–154). «Да будет художник поэтом!» — так начинался стихотворный трактат Дю Френуа «De arte graphica». <sup>1</sup> В 1653 г. было опубликовано другое сочинение того же жанра — поэма И. Падера, имевшая характерное название «Говорящая живопись»; она получила восторженный отзыв Пуссена (289, 179–180. Ср. также 429, 27). Объясняется это тем, что для мастеров и теоретиков классицизма равнение живописи на литературу как «младшей сестры» на «старшую» — следствие стремления *идеологизировать* живопись, поднять ее над «ремеслом» (т. е. простым изображением видимости), наполнить духовным — моральным, философским — содержанием. <sup>2</sup> Соответственно этому картина должна не столько восприниматься зрением, сколько постигаться разумом, как поэма. Поэтому в создании картины теоретики объявляют главным «сочинение», именуемое «божественным», ибо оно творится разумом, а рисунок и колорит третируются, как исполнительская, второстепенная, ремесленная часть. Такова была и точка зрения Пуссена. Неудивительно, что ортодоксальный Ле Брен, как и И. Падер, дойдут на этом пути до того, что возродят маньеристическую концепцию «двух рисунков» — внутреннего и внешнего, созданную Ломатто (см. 425, 34–38). Только Роже де Пиль, в связи с общей его «рубенсистской» концепцией, попытался робко поставить вопрос о равенстве и о самостоятельности живописи и поэзии (359, 426–429 и 448–449), но в ту эпоху подобная точка зрения не могла восторжествовать.

Такое положение вещей сохранялось в европейской художественной культуре на протяжении всей первой половины XVIII в. В 1719 г. Дю Бо взял слова Горация *ut pictura poesis* эпиграфом к своему трактату «Критические размышления о поэзии

<sup>1</sup> Трактат был написан по-латыни и опубликован в 1668 г. Миньяром после смерти автора. В XVII в. несколько раз переводился на французский язык — и стихами (А. Рену), и прозой (Р. де Пилем и Р. де Борегором). Цит. по точному стихотворному переводу А. Берне, опубликованному в XIX в. (350, 93).

<sup>2</sup> Это отчетливо осознавалось самими художниками и писателями этого времени — Ж. Мольером (355, 367–368), Ш. Перро (357, 23–24), Н. Пуссе (9, 194–195), А. Фелисьеном (348, т. I, 86, 92; 347, 288). Об этом не раз писали и историки французской эстетической мысли (см., напр., 425, 15).





ки-психологическом уровне, известном нам хотя бы по рассуждениям Леонардо,<sup>1</sup> Дю Бо неожиданно повернул проблему в новой и принципиально важной плоскости, которую сегодня мы назвали бы *семиотической* (впрочем, нелишним будет вспомнить, что термин «семиотика» впервые прозвучал еще в XVII в., у Локка и что одна из частей «Эстетики» Баумгартена, которую он не успел написать, была названа им «семиотика»). Именно Дю Бо говорит о том, что, в отличие от поэзии, живопись пользуется не «искусственными знаками», а «естественными», замечая при этом, что применительно к живописи неловко даже пользоваться термином «знак», т. к. она словно «саму природу представляет нашему взору». Слова же — «произвольные знаки мыслей», а буквы — произвольные знаки слов. Поэтому путь от чтения к переживанию оказывается более далеким, чем от слушания, а еще сильнее впечатление, когда к слуховому восприятию добавляется зрительное. Тут Дю Бо обращается к театру и произносит ему форменный панегирик. Затем, переходя к характеристике музыки, он и ее рассматривает как своеобразную знаковую систему, говоря, что музыкальные звуки — это «естественные знаки страстей» (хотя относится это только к вокальной музыке, инструментальная же музыка оказывается подражанием природным звукам — 24, 413 и сл., 430 и сл., 466–467).

Заметим сразу же, что семиотический принцип классификации видов искусства будет принят многими мыслителями в XVIII в., а затем возродится двести лет спустя, в связи с чем нам хотелось бы особо подчеркнуть исторический приоритет Дю Бо в такой постановке вопроса.

Трактат Лессинга, вбирая в себя и «снимая» все, сделанное в этом направлении его предшественниками, содержал столь глубокое, точное и обстоятельное исследование соотношения изобразительных искусств и поэзии, что он не только сыграл огромную роль в развитии художественной культуры XVIII в., но и не утратил своей научной ценности по сей день. Эта работа Лессинга слишком хорошо известна и так часто пересказывалась и комментировалась, что было бы нецелесообразно вновь излагать сейчас ее содержание. Достаточно сказать кратко, что в интересующем нас отношении ценность исследования Лессинга состоит, во-первых, в том, что он впервые раскрывал в подробном и доказательном анализе (какие бы возражения отдельные частные моменты этого анализа ни вызывали) свойственную обоим искусствам *диалектику общего и специфического*. Хотя отношение к действительности («подражание природе») и функции (возбуждать удовольствие от созерцания сотворенной человеком красоты) объединяют все искусства, каждый его вид преломляет это по-своему. Отсюда следует, что назначением каждого вида искусства «может служить только то, для чего приспособлено исключительно и только оно одно, а не то, что другие искусства могут исполнить

---

<sup>1</sup> Правда, в России еще в конце XVIII в. мы встречаем рассуждения, буквально повторявшие доводы Леонардо да Винчи: «Кажется, что более стихотворства имеет силы над людьми, потому что она действует посредством чувства зрения, которое больше других чувств имеет власти над душою нашею» (328, 103).



«сила естественных знаков» — в их «схождении с вещами», то поэзии язык метафор и сравнений позволяет показывать вещь через ее сходство с другой, и таким образом живопись и поэзия имеют каждая свои специфические возможности и свою ограниченность (там же, 440). Тут же Лессинг распространяет этот семиотический подход на музыку и танец и пытается с этой же точки зрения объяснить различные сочетания искусств — музыки с поэзией, музыки с танцем и т. д. (там же, 428–434). А в письме к Ф. Николаи, уточняя и развивая идеи «Лаокоона» в связи с критикой трактата, Лессинг заключает, что, хотя поэзия использует произвольные знаки, она стремится к тому, «чтобы ее произвольные знаки воспринимались как естественные; только благодаря этому, — подчеркивает он, — она перестала быть прозой и становится поэзией» (т. е. художественной литературой). Все же, «приближая» произвольные знаки к естественным, поэзия не «превращает» первые во вторые. Именно поэтому в области поэзии есть «высший род» — тот, «который полностью превращает произвольные знаки в естественные». Это — драма (там же, 463).

Лессинг был, конечно, слишком предан литературе, и в частности драматургии, — предан как писатель, как мастер, который и теоретиком-то стал лишь ради постижения законов, управляющих этой областью творчества и расчищения пути для ее развития в прогрессивном направлении, — чтобы его теоретические рассуждения не имели «литературоцентристского», а точнее — «драмоцентристского» характера. Все другие виды искусств входили в поле его зрения лишь постольку-поскольку. Понятно, что значительно большее внимание он должен был уделять *актерскому* искусству. Немало интересных соображений на эту тему мы можем найти в его теоретическом наследии. Лессинг определял, например, творчество актера как «серединное» между изобразительными искусствами и поэзией. Запомним это определение — нам придется сталкиваться с ним в недалеком будущем, в тех классификационных построениях, которые позднее станут делать немецкие эстетики.

С «драмоцентризмом» концепции Лессинга связан и характер его размышлений над другими морфологическими уровнями теории искусства — родовым и жанровым. Проблема жанра сводилась для него к соотношению жанров сценического искусства, проблема рода концентрировалась на драматической структуре, а эпос и лирика интересовали его, опять-таки, лишь постольку, поскольку они могли осветить своеобразие драмы.

Обратившись к этому кругу вопросов, мы должны, однако, вернуться в XVIIв., потому что, если в деле изучения видового строения искусства теоретическая мысль этого столетия практически ничего не сделала, то в теории жанров она сделала так много, что влияние выработанной ею жанровой концепции чувствуется подчас и в наше время, а уж эстетическая мысль XVIIIв. зависела тут в полной мере от того, что сделано было в веке семнадцатом.

Мы уже отмечали, что ренессансная мысль менее всего была склонна придавать проблеме жанра слишком большое значение и строить на этой основе жестко



эпос интересовал классицистическую поэтику только как признак «высоких» жанров и не более того; поэтому «эпическому» противостоит здесь не «лирическое», а «сатирическое» или «бытовое».

Нетрудно увидеть, что классицистическая теория жанров была прямой эстетической проекцией определенных идеологических установок, — не зря Бомарше воскликнул однажды: «Несчастливые короли и смешные горожане — вот весь возможный у нас театр».<sup>1</sup> Понятно, что демократическое искусство, его защитники и теоретики — от Сореля к Дидро, Лессингу, Хогарту, Плавильщикову — стремились в первую очередь опровергнуть такое понимание иерархии жанров. Это делалось разными способами — то, как у Сореля, с помощью выдвижения на первый план бытового романа, которому приписывалась высшая ценность (363, 88 и сл.); то, как у Дидро — посредством конструирования нового «среднего жанра», который должен был преодолеть антагонизм трагедии и комедии и стать в драматическом искусстве примерно тем, чем реалистический бытовой роман становился в эпическом роде литературы (61, 87 и сл.); то, как у Лессинга, разработкой единых для трагедии и комедии теоретических оснований, позволявших поддержать концепцию Лопе де Вега, которая признавала правомерность «сочетания обыденного с возвышенным, шуточного с серьезным, веселого с печальным» (254, 254). Но при этом оппоненты классицистической доктрины воевали с ней *ее же оружием*, т. е. принимали предложенный ею аксиологический подход к жанру, доказывая только, что высшей ценностью обладает не мифологический вымысел и не жизнь королей и вельмож, а реальная жизнь обыкновенных людей.

В этом смысле весьма показательно, что в собрании манифестов просветителей — в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера, — в написанной Вольтером статье «Жанр» термин этот определяется как «жанр стиля» (1) и содержание его описывается таким образом: «Как жанр исполнения, применяемый всяким художником, зависит от предмета воплощения; и как жанр Пуссена отличен от жанра Тенирса, архитектура храма — от жилого дома, а музыка трагической оперы — от оперы буффонной; так каждый литературный жанр имеет собственный стиль, в прозе и в поэзии» (43, 594–595). Неудивительно, что с этой точки зрения признается существование двух основных жанров — «простого» и «возвышенного».

Как видим, в этом разделе эстетика просветителей недалеко ушла от эстетики классицизма. Да и могло ли быть иначе, если автор цитированной статьи был и просветителем и классицистом в одно и то же время и если один из самых резких критиков классицизма — Дидро в конце концов склонился к эстетической программе, очень похожей на ту, с которой он много лет воевал...

---

<sup>1</sup> Справедливо отмечает Н. Сигал в предисловии к «Поэтическому искусству» Буало, что «косвенно рекомендуя... выводить в комедиях дворян и буржуа (в отличие от трагедии, которая в соответствии с иерархией жанров имеет дело только с царями, полководцами, прославленными героями), Буало совершенно недвусмысленно подчеркивает свое пренебрежение к простому народу. В знаменитых строках, посвященных Мольеру, он проводит резкую грань между его «высокими» комедиями, лучшей из которых он считал «Мизантропа», и «низкими» фарсами, написанными для простого народа» (184, 47; ср. также исследование А. Аникста, части 4–5).

Крайне типична тут и двойственная концепция хореографических жанров, сложившаяся у великого реформатора балета Новерра. Свои «Письма о танце» он начинает с того, что в полном соответствии с правилами эстетики классицизма провозглашает: «Великую ошибку совершает тот, кто пытается сочетать противоположные друг другу жанры, смешивая воедино возвышенное и комическое, благородное и низкое, галантное и шутовское», и готов осудить тех балетмейстеров, которые, подобно некоторым поэтам и живописцам, «растрачивают время и талант на то, чтобы создавать произведения низкого и пошлого жанра» (277, 63 и 98). Несколько дальше он говорит о «трех жанрах танца», один из которых близок к трагедии, второй — к высокой комедии и третий, гротескный, — к комедии «веселого, развлекательного» характера, и о каждом из них он говорит как о достойном внимания («один будет величествен, другой галантен, третий забавен») (там же, 171–174). Наконец, еще дальше он делится своим желанием превратить в балеты «Отца семейства» и «Побочного сына» Дидро, понимая, что при этом должен возникнуть новый балетный жанр — «своего рода бытовая живопись» (там же, 294 и 296).

Остается добавить к сказанному, что аналогичной была позиция русских классицистов этой эпохи, которые исходили из учения риториков XVII в. (Макария и М. И. Усачева) о «трех родах глаголения», превратив его в концепцию трех художественных «штилей» (Ф. Прокопович, В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов).<sup>1</sup>

Решительный перелом в интересующем нас разделе эстетической мысли, а вместе с ним и в эстетике в целом, произошел в середине XVIII в.

---

<sup>1</sup> Упомянутая выше монография В. П. Вомперского избавляет нас от необходимости более детального рассмотрения данной темы.



## Глава II

### СТАНОВЛЕНИЕ ВСЕОХВАТЫВАЮЩЕЙ «СИСТЕМАТИЧЕСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ» ИСКУССТВ

---

#### 1. От Ш. Батте и М. Мендельсона к В. Кругу

Середина XVIII в. стала крупным рубежом в истории эстетической мысли. Хорошо известно, что благодаря А. Баумгартену эстетика конституировалась как самостоятельная научная дисциплина, — некоторые историки вообще считают этого философа «создателем» или «основоположником» эстетики как науки. Между тем, говоря о его действительной роли в истории эстетики, нужно учесть два обстоятельства, нередко упускаемые из виду. Во-первых, самоопределение эстетической теории в середине XVIII в. было исторически назревшей задачей, к решению которой самостоятельно шли ученые разных стран — во Франции Ш. Батте, в Англии — Э. Берк, Д. Юм и Г. Хоум, в Германии — М. Мендельсон. У каждого из них контуры и структура этой новой науки прорисовывались по-своему — в зависимости от исходных философских позиций, на которых она строилась, в зависимости от художественной программы, которую она выдвигала, в зависимости, наконец, от устанавливавшегося в каждом случае соотношения философской и искусствоведческой проблематики. Но во всех этих случаях мы можем констатировать решительный переход от сохранявшейся со времен Возрождения ситуации (когда философия пренебрегала рассмотрением вопросов эстетического характера, а теоретики искусства ставили их лишь применительно к «своему» виду искусства, отваживаясь в лучшем случае на сопоставление двух-трех видов) к новой, при которой проблемы красоты, вкуса и сущности искусства оказывались завязанными в один тугой узел, и искусство бралось при этом *во всем многообразии его видовых форм, отчлененное от других областей человеческой деятельности — от ремесла, науки и т. п., — и сопоставленное с ними как деятельность своеобразная, устойчиво сохраняющая свою специфику при всех особенностях каждого представляющего ее вида.*

Второе обстоятельство состоит в том, что учение Баумгартена и его ученика Г. Мейера гораздо менее широко охватывало область художественного творчества, чем концепции ряда их современников. «...Эстетические понятия Баумгартена, — свидетельствует Асмус, — складывались на довольно узкой основе изучения фактов литературы и риторики, преимущественно латинской. Чаше всего это ода и речь оратора, гораздо реже — эпическая поэма. О драме Баумгартен не говорит ни слова. Ссылки на факты живописи и даже музыки имеются, но они малочисленны и из них не извлекаются возможные теоретические выводы» (368, 7).





твительно и случилось. Первым из тех, кто поднял морфологический анализ искусства на новый уровень, должен быть признан Батте, трактат которого под характерным названием «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» был опубликован в 1746 г., за несколько лет до выхода «Эстетики» Баумгартена.

В предисловии автор предупреждал читателя, что главное место в трактате будет занимать поэзия в силу ее «достоинства». Однако цель его сочинения состояла все-таки в том, чтобы рассмотреть *всю сферу* художественно-творческой деятельности и найти в ней место *каждому искусству*. Он начинает с того, что делит искусства — в широком смысле термина — на три группы: 1) те, которые имеют своей целью удовлетворение потребностей людей (по традиционной терминологии — «механические искусства»); 2) те, которые имеют целью доставление удовольствия («изящные искусства»); они объединяют музыку, поэзию, живопись, скульптуру и танец; 3) те, которые соединяют пользу и удовольствие; это — красноречие и архитектура (20, 4–5).

Все «изящные искусства» основаны на подражании природе, различия же между ними обусловлены тем, что природа имеет как бы две части — видимую и слышимую; первая есть предмет живописи, скульптуры, танца, вторая — музыки и поэзии (там же, 26). Но, с другой стороны, обнаруживается глубокая общность музыки и танца и их отличие от поэзии, ибо если слово есть «орган разума», то звук и жест — «органы сердца».

Они выражают страсти непосредственно, а слово — только через идею. Потому поэзия изображает действия, а музыка и танец — чувства и страсти. Но в жизни действия и страсти взаимосвязаны, и поэтому связаны они также в искусствах, только находятся в каждом виде искусства в особом, лишь ему свойственном соотношении (там же, 169–172).

Поэзия, музыка и танец становятся особенно прекрасными, когда они объединяются, заключает свой анализ Батте, но в этом объединении одно искусство должно обязательно главенствовать, а другое ему подчиняться; например, в драматическом театре главенствует поэзия, в опере — музыка, в балете — танец (там же, 193–197). Апофеозом сценического искусства и заканчивается трактат.<sup>1</sup> Обычно имя Батте фигурирует в истории эстетической мысли как имя одного из наиболее крупных представителей эстетики классицизма. Не касаясь этой стороны его учения, мы должны признать, что морфологические идеи Батте отличались оригинальностью, проницательностью и целый ряд его положений будет повторяться, варьироваться, углубляться на протяжении двух столетий (при этом мало кто знал, кому принадлежало их авторство).

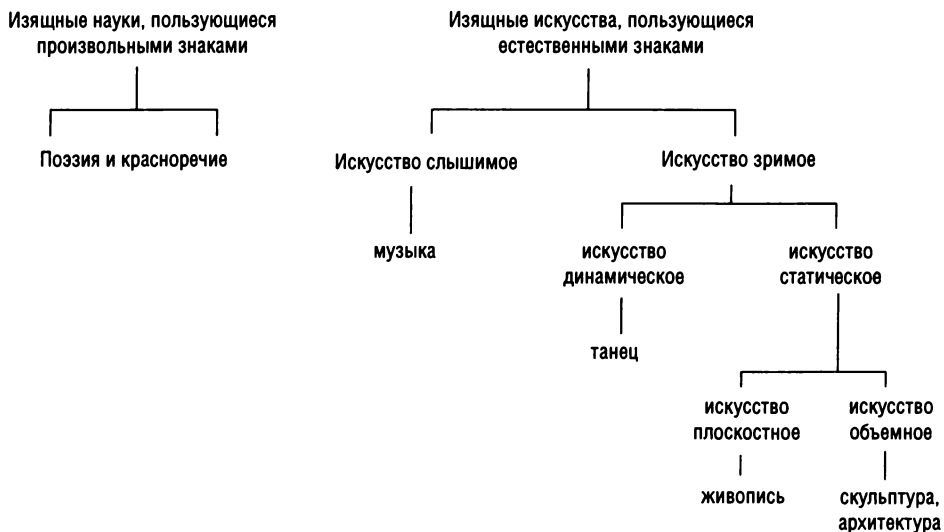
В самом деле, впервые в истории мировой эстетической мысли Батте выделил «мир искусств», *отделив его и от сферы ремесла, и от сферы науки, и от сферы религии, и создал тем самым условие для анализа его внутреннего строения.*

<sup>1</sup> Трактат этот был переведен на русский язык и издан в 1806 г. Отрывки из него опубликованы во втором томе «Памятников истории эстетической мысли» и в антологии музыкальной эстетики XVII–XVIII вв. (66; 271).



Если в интересах наглядности представить эту схему в виде таблицы, подобной тем, которые часто составлялись в немецкой эстетике второй половины XVIII в., она примет следующий вид:

Табл. 2



Оценивая эту морфологическую концепцию, следует сказать, прежде всего, что в ряде отношений она была шагом вперед по сравнению с концепцией Батте: систематизирующее начало проведено в ней более последовательно, доходя до *определения места каждого отдельного искусства в общей системе*. Вместе с тем в ряде пунктов классификация искусств у Мендельсона оказывалась явно неудовлетворительной. Вскоре В. Круг подвергнет ее критике за то, что не выделено в ней садовое искусство; за то, что красноречие и архитектура — искусства «относительно изящные» (т. е. соединяющие эстетическую функцию с утилитарной) — не отчленены от искусств «абсолютно изящных» (т. е. лишенных всяких утилитарных целей); за то, что отсутствуют в ней все другие «относительно изящные» искусства; за то, наконец, что «составные искусства» не отделены в ней от «простых» (29, 56–57). Добавим, что несостоятельным является и *противопоставление словесных искусств всем остальным*, — Мендельсон впервые сформулировал эту позицию, которая окажется, как мы увидим, весьма популярной вплоть до сего дня и которую у нас еще будет возможность подвергнуть критике.

Опыт создания классификации искусств, отсутствовавший в сочинении основоположника немецкой философской эстетики Баумгартена, но сделанный в русле его теории Мендельсоном, оказался, по-видимому, немецким эстетикам второй половины XVIII в. крайне важным для построения эстетической теории, но недостаточно убедительным. Поэтому едва ли не в каждом эстетическом сочинении того времени мы встречаемся с повторением опыта Мендельсона, но с теми



перед нами *существенно разные* искусства, а этим-то различиям, которые, как мы видели, начинали нащупывать Батте и Мендельсон, Зульцер не придал никакого значения; оттого *одномерная, однолинейная* его классификация оказалась весьма бедной в теоретическом смысле.

Столь же малопродуктивным был подход Канта. Он положил в основу деления искусств «аналогию искусства с тем видом выражения, которым люди пользуются в языке, чтобы с возможной полнотой сообщаться друг с другом». Поскольку таких «видов выражения» Кант выделил три — слово, движение и тон; постольку, утверждает он, существует и *три типа искусств* — словесные, пластические и искусства игры ощущений. К первым относятся красноречие и поэзия, ко вторым — скульптура, живопись, архитектура, прикладное искусство, садоводство, к третьим — музыка и искусство красок (69, 195 и сл.).

После обстоятельного и глубокого анализа Асмуса (365, 244–258) нет необходимости подробно останавливаться на классификационной концепции Канта, тем более что он сам относился к ней весьма осторожно — он дважды оговаривался, что это деление он сделал лишь «для опыта», что «читатель не должен смотреть на данный проект возможного деления изящных искусств как на законченную теорию», как на «законченную Дедукцию» (69, 195 и 198). Можно лишь заметить, что здесь сказалось главное внутреннее противоречие его учения об искусстве — противоречие между взглядом на искусство как на выражение «эстетических идей» — и взглядом на красоту как на «игру формы». Отсюда *столкновение двух критериев оценки искусств* — содержательного (по выражаемому в них «духу») и чисто формального (по их соответствию требованиям «вкуса»). Применение первого критерия заставляло Канта признать высшим искусством поэзию, а применение второго обязывало его считать самым «чистым» искусством арабеску и отождествляемую с орнаментом инструментальную музыку (см. там же, 203 и 77). Вот почему морфологическая концепция Канта оказалась лишенной единства и последовательности; неудивительно, что ему самому она казалась сомнительной.<sup>1</sup>

Классификация искусств не принадлежит к наиболее сильным местам эстетики Канта и намного уступает, например, той, которая была предложена его первым критиком И. Гердером.

Гердер был во всех отношениях антиподом Канта — не только в концепционном, но и по самому складу мышления. Менее всего он был склонен к строгому систематизаторству, что отчетливо сказалось в его взглядах на интересующий нас круг вопросов. Взгляды эти не были оформлены как последовательная классификационная схема, но излагались в разных работах, в разной связи, в разное время и содержали подчас внутренние противоречия. Но за всем этим стояли гениальные эскизы мысли, которые мы не имеем права не оценить по достоинству.

---

<sup>1</sup> Мы уже не говорим о ряде конкретных частных претензий, которые можно было бы к ней предъявить, — и в данном случае нужно признать полную правоту критических замечаний Круга (29, 59).



берется здесь в широком смысле слова как обозначение всякой культивированной человеком природы). «Третье свободное искусство человека» — искусство одежды. К нему относится и «искусство домоводства», носителем которого является женщина. Мужские же занятия и битвы образуют «четвертое свободное искусство человека», и, наконец, «пятое свободное искусство человека» — язык. Поэзия была начальной формой существования языка, а ее первой формой был эпос. Затем возникает красноречие, затем — изобразительные искусства и музыка (там же, 18–147).

Резюмируя этот поразительный очерк истории человеческой деятельности, Гердер, предвосхищая Горького, говорит, что «человек по природе своей художник»; проявляя истинно диалектический подход к проблеме, он утверждает далее, что человек есть сам «творение искусства», ибо «только искусство сделало его таким, каков он есть» (там же, 44–45). Нужно ли говорить, что Гердер категорически отверг предложенную Кантом классификацию искусств?

Изложенная в «Каллигоне» постановка вопроса — явление уникальное в философско-эстетической мысли этого времени. Ибо дело тут не только в историзме как принципе подхода к проблеме — в конце концов, такой подход мы встречаем в XVIII в. и у некоторых других мыслителей. В этой связи заслуживает быть специально отмеченным очень интересный трактат Д. Броуна «Замечания о поэзии и музыке, их возникновении, союзе, воздействии, развитии, разделении и упадке», вышедший в свет в 1763 г., в котором была предвосхищена историческая методология Гердера и таких мыслителей XIX в., как А. Шлегель и А. Веселовский. Броун впервые рассмотрел в этой работе исходную ступень развития художественной культуры — первобытное искусство, в котором он, опираясь на этнографические описания быта американских индейцев, увидел *синкретическое единство поэтического, музыкального и хореографического начал* (271, 577–586). Гердер опирался на исследование Броуна, но пошел дальше него, показав, что *изначально все искусства были укоренены в утилитарно-практической деятельности человека и неотрывны от нее, что все они имели у истоков культуры «прикладной» характер и что неправомерна поэтому абстрактно-метафизическая абсолютизация антагонизма искусства и ремесла, красоты и целесообразности*.

Конечно, многое в рассуждениях Гердера наивно — и определение последовательности возникновения искусств, и сама их «номенклатура», и полное подчас отождествление — в полемическом пафосе — эстетического и утилитарного моментов; однако при всех этих издержках замечательный немецкий мыслитель так глубоко схватывал важнейшие аспекты генетического взгляда на искусство, что предвосхитил не только историзм эстетического учения Гегеля, но и некоторые фундаментальные идеи марксистской теории искусства.

Последний подход к морфологическому изучению искусства, наметившийся в немецкой эстетике в конце XVIII в., — *структурный*. Он представлен прежде всего в концепции незаслуженно забытого философа Лазаруса Бендавида.

Бендавид исходил в своих рассуждениях из уже известной нам мысли о знаковой природе искусства. Но дальше он повернул проблему иначе, чем





ляющем удовольствии чистой формой и не содержащем никакой эстетической правдивости» (там же, 446–447).<sup>1</sup> Что касается пространственно-временных искусств, то они охватывают: а) сценическое искусство, б) садовое искусство, в) танец и г) искусство освещения, включающее фейерверк.

Согласимся снова с Кругом, что в целом классификация искусств Бендавида «не столь парадоксальна, какой она кажется с первого взгляда», что «главное деление искусств на искусства пространства, времени и пространства и времени делает честь проницательности автора, т. к. проливает яркий свет на существенные особенности изящных искусств, на их различия и связи. Но дальнейшие уровни деления не удовлетворяют в полной мере. Чистые и прикладные искусства, простые и составные четко не расчленены, и, с одной стороны, некоторых искусств здесь не хватает, а с другой — их тут слишком много» (29, 61–62). При всех этих и некоторых других просчетах морфологический анализ Бендавида интересен прежде всего тем, что *впервые была сделана попытка сведения в единую систему всех морфологических уровней деления форм художественной деятельности — классов искусств, их видов, разновидностей, родов, жанров*. Нельзя не отдать должное смелости этой попытки и серьезности некоторых полученных философских решений.

Вслед за Бендавидом по этому пути пошел Вильгельм Круг. Он хотел сохранить достоинства морфологического подхода своего предшественника, избежав, однако, допущенных им просчетов. В начале своей работы он уделил большое внимание обоснованию общего понимания искусства и методологических позиций, избираемых им при построении «систематической энциклопедии» изящных искусств. Хотелось бы отметить здесь полную правомерность проводимой Кругом аналогии между изучением закономерностей внутренних членений в мире науки (постановка этой проблемы уже завоевала в то время права гражданства) и в мире искусства. Так теоретически обосновывалась возможность *системного анализа искусства*. Более того — при выработке метода такого анализа философ хотел использовать опыт естественно-научных классификаций: он отмечал, в частности, необходимость четко разграничивать разные уровни деления искусств — их деление на «классы, роды, виды и разновидности» (там же, V–VII).

Само морфологическое исследование начинается у Круга с утверждения, что произведение искусства как реальный и чувственно воспринимаемый предмет может конструироваться либо во времени (как последовательно развертывающийся процесс), либо в пространстве (как рядоположение элементов), либо во

---

<sup>1</sup> Можно предположить, что Бендавид опирался в этих рассуждениях на работы французского математика иезуита Кастеля, в которых описывался изобретенный им «цветовой клавишин», позволяющий пользоваться цветом так же, как музыка пользуется звуком (см. 342; 343). Это изобретение не было по достоинству оценено современниками, а у тех, кто работает в области цветомузыки в наше время, оно вызывает живой интерес. В этом свете следует оценить и теоретическую дедукцию данного искусства у Бендавида.



Табл. 3

## I. Звуковые искусства в широком смысле

## А. Абсолютные или чистые

## 1) простые:

- а) искусство изящного представления с помощью неартикулируемых звуков — *звуковое искусство в узком смысле слова*,
- б) искусство изящного представления с помощью артикулируемых звуков или слов — *литература*.

2) составное искусство — *пение*.

## Б. Относительные или прикладные

## 1) простые:

- а) искусство украшения неартикулируемых звуков, проявляющееся в произношении, — изящное *искусство речи*,
- б) искусство украшения артикулируемых звуков, проявляющееся в логической композиции, — изящное искусство *красноречия*.

2) составное — изящное *ораторское искусство*.

## II Пластические искусства в широком смысле

## А. Абсолютные или чистые

## 1) простые:

- а) искусство изящного изображения с помощью телесных масс — *скульптура — пластическое искусство в узком смысле*,
- б) искусство изящного изображения с помощью очертаний — *живопись*.

2) составное — *садовое искусство*.

## Б. Относительные или прикладные

## 1) простые:

- а) искусство украшения телесных масс, имеющих разное назначение, но главным образом постройки, — *изящная архитектура*,
- б) искусство украшения таких объектов, которые соединяются на плоскости как шрифт, — *изящное искусство шрифта*.

2) составное, относящееся прежде всего к монетам, — *изящное монетное искусство*.

## III. Мимические искусства в широком смысле

## А. Абсолютные или чистые

## 1) простые:

- а) искусство изящного представления с помощью движения различных частей человеческого тела — *мимическое искусство в узком смысле*,
- б) искусство изящного представления с помощью движений всего человеческого тела — *низший вид танца*.

2) составное — *высший или театральный вид танца* вместе с *актерским искусством*.

## Б. Относительные или прикладные

## 1) простые:

- а) искусство украшения движений отдельных частей человеческого тела при фехтовании — *изящное фехтовальное искусство*,
- б) искусство украшения движений всего человеческого тела при верховой езде — *изящное искусство верховой езды*.

2) составное — *изящное турнирное искусство*.



искусство, — приводит Ванслов выразительное суждение Новалиса, — имеет свою индивидуальную сферу. Кто не понимает этого, не может быть настоящим художником» (там же, 235). Вместе с тем, «как бы ни любовались романтики особыми возможностями и индивидуально неповторимыми качествами каждого искусства, как бы ни ценили действие его специфических черт и средств, все-таки отдельные искусства для них всегда были лишь разными голосами единого хора»<sup>1</sup>. Аналогичной в принципе была и позиция романтиков по отношению к жанрам искусства, что справедливо подчеркнул Ванслов (там же, 250–251. Ср. суждения об этом Асмуса — 367, 414–418). Таким образом, преодолевая метафизичность эстетики XVIII в., романтики нащупывали *диалектическое понимание связи общего и специфического в мире искусств*, избегая отождествления разных форм творчества (видов, родов, жанров) в такой же мере, как и их абсолютного противопоставления.

Второй вывод Ванслова, на который мы можем сослаться, состоит в том, что у романтиков «была популярна мысль о делении искусств на изобразительные, которые необходимо и непременно воспроизводят действительные формы, и неизобразительные, в которых воспроизведение действительных форм не необходимо и обычно отсутствует». Такое деление исследователь справедливо связывает с появившимся у романтиков «повышенным вниманием к внутреннему содержанию искусства, а также человека и мира вообще». А поскольку главной задачей искусства является, с их точки зрения, не «подражание природе», а «выражение внутреннего, то воспроизведения внешнего в отдельных искусствах совсем может не быть. Возможность отсутствия изображения является доказательством того, что оно вообще в искусстве не играет определяющей роли, а имеет лишь значение, подчиненное выражению» (там же, 239).<sup>2</sup>

Отсюда проистекает следствие, которое Ванслов оценил по достоинству, выделив в данной главе специальный параграф «Музыка как самое романтическое из искусств». В этом параграфе весьма убедительно, с привлечением обильного и разнообразного материала, показано, что «в романтической концепции искусств музыка занимает особое место. В ней романтики видели наиболее адекватную форму жизни искусства вообще. Она была для них самым полным и ярким осуществлением их эстетических концепций. Во многих случаях они ставили музыку выше всех других искусств» (там же, 254–255). К этому следует лишь добавить, что в некоторых случаях верховное место в мире искусств

---

<sup>1</sup> Об этом же в свое время писал Н. Берковский: «Для романтической эстетики характерно, что она с большей последовательностью, чем остальные эстетические учения в XVIII в., строится как всеобщая теория искусства, что живопись, музыка, поэзия, архитектура рассматриваются у романтиков как явления одного художественного мышления». В отличие от Лессинга, который говорил о «границах» искусств, романтики говорят «об относительности переходности границ» (371, 77).

<sup>2</sup> Правда, остается совершенно непонятным, почему автор *несколько ниже* называет такое деление искусств «идеалистичным» (там же, 242) и как вообще какое бы то ни было деление можно квалифицировать с помощью мировоззренческих категорий.



ритма. «В этом едином праискусстве лежит корень всего разветвленного дерева, в которое затем искусство разовьется». Изобразительные же искусства — это «дочери танца», и точно так же инструментальная музыка в самостоятельном своем существовании возникает позже, чем пение (там же, 105–106).

Параллельно с этим, по выражению Шлегеля, «рядом или шкалой искусств» встает другой ряд, образуемый «соединением прекрасного и полезного» и являющийся переходным звеном от «свободных и изящных искусств к механическим, чисто утилитарным». «Главный закон» этих искусств состоит в том, что «внутренняя целесообразность никогда не должна страдать под красотой внешнего облика». Шлегель очень тонко понимает связь этих моментов, доказывая возможность их органического соединения («das Schöne bequemt sich, als der Nutzbarkeit dienend aufzutreten» — там же, 107–108).

Еще одно важное положение морфологической концепции Шлегеля — включение в систему *исполнительских искусств*. Шлегель выделяет музыкальное исполнительство, декламацию («высоко ценившуюся у древних, но заброшенную в наше время») и «актерское искусство, соединяющее декламацию с игрой движений» (там же, 109–110).

Хотя Шеллинг изучал «Философию искусства» А. Шлегеля и высоко ее оценивал, к решению морфологической задачи он подошел с иной стороны. Это различие было обусловлено, главным образом, особенностями склада сознания обоих лидеров романтического движения: Шлегель обладал, по выражению Гегеля, «по существу как раз не философской, а критической натурой» и не мог претендовать «на репутацию спекулятивного мыслителя» (55, т. XII, 67). И действительно, в своих морфологических построениях Шлегель исходил из реального положения вещей в сфере художественной культуры, из глубокого знания и тонкого ощущения самого материала искусства во всем его разнообразии и конкретности. Что же касается Шеллинга, то он был именно «спекулятивным мыслителем», философом чистой воды, и принадлежал к той философской школе, в которой теории дедуцировались спекулятивным образом, в отвлечении от «беззаконности» эмпирической реальности. Знание самого искусства, ощущение своеобразия каждой из его неповторимых видовых, родовых и жанровых форм было нужно Шеллингу не более, чем, например, Канту. Система искусств конструировалась им такой, какой она *должна была бы быть*, исходя из высших принципов, постулированных философом при определении сущности искусства, — не случайно он определял свою задачу именно как «конструирование форм искусства».

Искусство по Шеллингу есть слияние *реального* и *идеального*, но обе его стороны обладают относительной самостоятельностью и по-разному друг с другом соотносятся. «Реальную сторону мира искусства» представляют образные (*bildende*) искусства,<sup>1</sup> к которым философ относит музыку, живопись и пластику

---

<sup>1</sup> В данном случае термин *bildende* следует переводить не как «изобразительные», а как «образные» или «чувственно-образные» — только поэтому Шеллинг мог относить к данной группе искусств и музыку, и архитектуру. О переводе термина *bildende Kunst* на русский язык см. 311, 24–25.



(последняя включает и архитектуру), а «идеальная сторона мира искусства» воплощена в словесных искусствах (100, 184–190). И те и другие рассматриваются в их внутренних членениях. Живопись предстает у Шеллинга как ряд жанров, каждый из которых есть своего рода ступень в движении от изображения материального к выражению духовного: так, «низшая ступень» — это натюр-морт, изображающий неорганические объекты, «вторая ступень» — изображение цветов и плодов, «третья ступень» — анималистическая живопись, затем следует пейзаж и, наконец, «последняя и высшая ступень» — изображение человека. А тут возникает новая, внутренняя лестница: ее «низшая ступень» — портрет, а высшая — «изображение идей», которое возможно в живописи только в аллегорической или символической формах. Самым полным воплощением последней является исторический жанр (там же, 247–261). Перед нами, в сущности, чисто классицистическая концепция жанров, которая получает, однако, новое обоснование, переключающее ее из плана социально-идеологического в план отвлеченно-философский. И то же самое движение от материального к духовному, от реального к идеальному обуславливает переход от живописи к пластике, которая как бы синтезирует односторонние возможности музыки и живописи. Сначала данный синтез происходит в такой разновидности пластики, как архитектура, которую Шеллинг называет «музыкой в пластике», всячески подчеркивая родство архитектуры и музыки (он рассуждает тут так же, как Гете, Ф. Шлегель и многие другие романтики), затем выступает барельеф — «живопись в пластике», и, наконец, скульптура как пластика в собственном смысле (там же, 275–307). Шаткость этой отвлеченной конструкции очевидна.

Переходя к анализу поэзии, Шеллинг и тут идет по пути конструирования «иерархии», как сам он говорит, ее отдельных форм. Начинает он с лирической поэзии, которая в пределах словесного искусства соответствует музыке, затем переходит к эпосу, который сопоставим с живописью и который рассматривается в представляющих его жанрах, и, наконец, в драме, которая является «синтезом всей поэзии» (там же, 345–399). «...Изо всех этих трех форм драма — единственная истинно символическая форма именно потому, что она не просто обозначает предметы, но ставит их прямо перед глазами. Следовательно, она среди словесных искусств одна соответствует пластическому искусству и в качестве последней целокупности замыкает собой эту сторону мира искусства, как пластика завершает другую». Две основные жанровые формы драмы, которые Шеллинг описывает, — трагедия и комедия.

Заключительные абзацы «Философии искусства» мы позволим себе привести полностью:

«После того, как драма в двух своих формах достигла высшей целокупности, искусство слова может только вернуться к изобразительному (т. е. к образному. — М. К.) искусству, но не развиваться дальше.

В песне поэзия возвращается к музыке, в танце, будь то балет или пантомима, — к живописи, в драматическом искусстве — к пластике в собственном смысле слова, ибо спектакль есть живая пластика.



Как было сказано, эти искусства зарождаются в связи с обратным стремлением от словесного искусства к изобразительному (образному. — М. К.), ввиду чего и образуют свою собственную сферу вторичных искусств; исходя из задач нашего конструирования, я считаю нужным лишь упомянуть о них, ибо их законы, как законы составных искусств, вытекают из законов тех искусств, из которых они составлены...

Отмечу еще только то, что совершеннейшее сочетание всех искусств, объединение поэзии и музыки в пении, поэзии и живописи — в танце в синтезированном виде составляет самое сложное явление театрального искусства. Такова драма античного мира, от которой нам досталась только карикатура, т. е. опера; она легче всего могла бы вернуть нас обратно к исполнению античной драмы, связанной с музыкой и пением, при более высоком и благородном стиле поэзии и прочих участвующих здесь искусств» (там же, 443–444).

Размышляя над этой могучей в теоретическом отношении концепцией, приходишь к заключению, что она стоит как бы *на перепутье двух веков*, и не знаешь, с каким из них — XVIII или XIX — она более тесно связана. При всей остроте полемики Шеллинга с классицизмом, ему не так уж далеко удастся уйти от классицистического понимания морфологических проблем эстетики, т. к. взгляд на искусство как на вознесение от реальности к идеалу романтизм унаследовал от своего предтечи (см. 372, 12), а на этой общей основе все другие расхождения приобретали уже второстепенное значение. Отсюда — и противопоставление поэзии всем остальным искусствам, и ее над ними возвышение, и сохранение традиционной родовой и жанровой иерархии, и ориентация на сценический синтез как на высшую форму художественного моделирования идеала. С другой же стороны, методология шеллинговой морфологии искусства оказывалась новой, оригинальной и во многом предвосхищала гегелеву: *система искусств развертывалась здесь как бы изнутри, дедуцированная из единого основания, а не образованная простым сопоставлением эмпирических данных, описывающих параметры каждого вида или жанра*. Поэтому, в отличие от достигнутой эстетикой к концу XVIII в. широты охвата многообразных форм художественного творчества, — эта широта сохранялась и в работах ряда теоретиков начала XIX в., например, Ф. Шлейермахера (158), Ф. Фикера (121), Моргенштерна (147), — у Шеллинга мы находим только «классическую» пятерку искусств, которой, кстати сказать, ограничит себя и Гегель, т. к. этого было достаточно для «конструирования» системы искусств на принятых обоими философами основаниях. Ибо Шеллинг мог бы сказать здесь в свое оправдание буквально то же, что скажет Гегель: «Эти пять искусств образуют внутри самих себя определенную и расчлененную систему... Кроме этих пяти искусств имеются, правда, еще и другие, несовершенные: искусство разведения садов, танец и т. д.; о них мы будем иметь возможность упомянуть лишь мимоходом. Ибо философское рассмотрение должно держаться лишь понятийных различий развить и постигнуть адекватные им истинные формы» (55, т. XIII, 186).

Так одно из высоких достижений философской мысли — *методология системного анализа, имеющего в своей основе выявление способности некоей сущности к*



сомненную самостоятельность мышления. Это касается и морфологического анализа искусства, которому посвящена вторая часть его трактата. Изложенная здесь концепция во многом оригинальна — хотя Галичу известны соответствующие работы его предшественников — Круга, Зольгера, Эшенбурга, Батте, Боутервека, Лессинга, Канта, Гердера, Шлегеля (эти имена он сам называет в введении) и, конечно, Шеллинга (хотя его имя в этой книге Галич предпочел не называть), — и вызывает живейший интерес как один из самых серьезных опытов морфологического анализа искусств в философской эстетике XIX в. Опыт этот тем более интересен, что русская эстетика XIX в., жившая в гораздо большей степени художественно-практическими интересами, нежели философско-теоретическими, не придавала серьезного значения морфологической проблематике. В работах И. Рижского (294), А. Мерзлякова (269), И. Давыдова (207), в ряде анонимных сочинений этого времени (279; 17) проблемы морфологии искусства рассматривались бегло и неглубоко. Мы коснемся далее работ Л. Якоба, М. Розберга, Н. Надеждина и, конечно же, В. Белинского и Н. Чернышевского, которые уделяли этому кругу вопросов сравнительно больше внимания, хотя и у них морфологический подход к искусству имел третьестепенное значение. Тем интереснее для нас «Опыт» Галича — самое обстоятельное в русской эстетике рассмотрение морфологической проблематики.

Свой анализ системы искусств Галич начинает совсем по Шеллингу: «А как Вселенная, — пишет он, — представляет либо внешним чувствам нашим рассеянное множество явлений, либо внутреннему сосредоточенное в воображении всеединство оных; то необходимое разделение искусств есть разделение на искусства чувств внешних, движущиеся преимущественно в пространстве, и на искусство внутреннего чувства, движущееся преимущественно во времени. Первые составляют натуральную их область, и я называю их художествами, второе — идеальную, т. е. поэзию» (52, 78). Однако дальнейший ход рассуждений оказывается самостоятельным.

Все художества Галич делит на три группы:

- «а) художества, преимущественно относящиеся к пространству, — образовательные;
- в) художества, преимущественно относящиеся ко времени, — тонические;
- с) художества, относящиеся равно и к пространству, и ко времени, — театральные, сценические».

Первые две группы художеств — «по природе своей односторонние и простые», третья группа — «сложные или смешанные» (там же, 82–83).

«Образовательные» искусства (т. е. чувственно-образные) подразделяются в свою очередь на «пластические» (скульптура и архитектура), «очертательные» или «рисовальные», высшей формой которых является живопись, и смешанные, «пластически-живописные», к коим относятся «мозаика, вышивание и прекрасное садоводство» (там же, 84–119). В области тонических искусств — музыки — никаких внутренних подразделений Галич не намечает, а в «художестве актера»



тельных и влиятельных после Шеллинга учения, пошедшие в разные стороны от его морфологической концепции: одно из них было создано Шопенгауэром, другое — Гегелем.

Анализ системы искусств Шопенгауэр начинает с архитектуры, поскольку в ней воплощаются «нижние ступени объективности воли». К ней тяготеет «изящная гидравлика» — имеется в виду искусство фонтанов. Затем следует «изящное садоводство», представляющее «высшую ступень» природы. Затем идет живопись, вначале ландшафтная, потом анималистическая (на этой ступени к живописи подключается и скульптура), потом историческая (тут имеется в виду всякое изображение человека, в том числе и бытовой жанр). От изобразительного искусства Шопенгауэр переходит к поэзии, «венцом» которой является трагедия. Что же касается музыки, то она «стоит совершенно особенно от всех других искусств», т. к. музыка — «это непосредственная объективация и отпечаток всей воли... Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам, вовсе не отпечаток идей, а отпечаток самой воли» (102, 223–266). Таким образом, концепция Шопенгауэра радикально отличается от эстетической системы Гегеля и сближается с системой Шеллинга<sup>1</sup> прежде всего в том, что он выстраивает все виды искусства не в один возвышающийся ряд, а в два, только у Шеллинга особое положение самостоятельной и высшей сферы художественного творчества занимает поэзия, а у Шопенгауэра — музыка. В этом смысле позицию Шопенгауэра нужно признать, с одной стороны, более последовательной с точки зрения основных принципов эстетики романтизма, а с другой — предвосхищающей то вознесение музыки надо всеми искусствами, которое будет не раз провозглашаться идеалистической эстетикой в XX в. Неудивительно, что в эту пору влияние Шопенгауэра окажется неизмеримо большим, чем влияние Гегеля, — даже Бенедетто Кроче, отталкивавшийся во многом от учения Гегеля, в своем отношении к музыке окажется солидарным именно с Шопенгауэром.

Дело, однако, не только в том, в какой последовательности выстраивал искусства на их пути к абсолюту тот или иной корифей немецкой идеалистической эстетики; более существенно то, как аргументировалось данное построение. А тут Шопенгауэр еще резче противостоит Гегелю своим полным антиисторизмом: сконструированный им ряд искусств предстает как нечто вечное, неизменное, раз и навсегда данное, абсолютное.

В этом отношении Гегель пошел от Шеллинга в радикально ином направлении. Если взять построенную им систему видов искусства саму по себе — как ряд «архитектура — скульптура — живопись — музыка — поэзия», — то она не обнаружит каких-либо принципиальных преимуществ по сравнению со схемой Шеллинга, равно как и ее теоретическое обоснование — изменение «пропорций» духовного и материального в каждом из искусств (55, т. XIII, 183–186). Аргументация эта, даже если отвлечься от мистифицированной трактовки «духовного» в эстетике Гегеля,

---

<sup>1</sup> Хотя учение одного из них Шопенгауэр назвал «пустозвонством», а учение другого — «шарлатанством» (там же, XII).



исторических формах бытия искусства с системным рядом видов искусства, этот последний ожил, «затрепетал», раскрыл заключенный в нем заряд исторической истинности. А при этом раскрылся неизвестный до того эстетике закон неравномерного развития видов искусства, один из основных законов художественного развития человечества.

Суть его состоит в том, что в каждую эпоху, в пределах каждого художественного направления (стиля или метода, как сказали бы мы сегодня) разные виды искусства развиваются не одинаково широко, полно и свободно; каждый вид искусства связан с определенным историческим типом творчества и только на его основе способен развернуть все заключенные в нем эстетические потенции. Так, «символическое искусство достигает своей наиболее адекватной действительности и величайшего применения в архитектуре, в которой оно господствует соответственно полноте своего понятия и еще не низведено на степень как бы неорганической составной части другого искусства. Напротив, для классической формы искусства скульптура есть безусловная реальность, архитектуру же она приемлет лишь как создающую ограду, а живопись и музыку она еще не в состоянии довести до такого развития, чтобы они служили абсолютно адекватными формами для воплощения ее содержания. Наконец, романтическая форма искусства овладевает живописным и музыкальным выражениями самостоятельным и безусловным образом, равно как и поэтическим изображением» (там же, 94). Правда, закон неравномерного развития искусств интерпретируется Гегелем предельно схематично. По логике его теории получается, что каждый из пяти «признанных» им видов искусства способен лишь однажды в истории культуры достичь полноты самовыявления и что, с другой стороны, каждая эпоха может быть адекватно представлена только одним видом искусства. Реальный ход истории художественной культуры оказывается значительно более сложным; историко-художественный процесс нельзя раскладывать как карточный пасьянс. Но такова уж глубочайшая драма эстетики Гегеля — как, впрочем, и всей его философии, — что гениальные открытия неотделимы в них от идеалистических и схематических искажений действительных законов бытия.

В гегелевской морфологии искусства существенно также обоснование принципов родовой и жанровой дифференциации творчества. И здесь поучительны параллели с концепцией Шеллинга. Внешне близкое ей по целому ряду признаков, учение Гегеля оказывалось опять-таки неизмеримо более глубоким и прогрессивным по своему содержанию и по своим теоретическим основаниям. Сравнив, например, сам подход к проблеме жанра в изобразительном искусстве у Шеллинга и у Гегеля (55, т. XIV, 44 и сл.), мы убедимся, как далеко ушел последний от догматически-иерархической ее трактовки, хотя у него, как и у Шеллинга, точкой отсчета является мера одухотворенности пластического образа. Показательно в этом смысле, что принцип жанрового деления вообще не занимает в эстетике Гегеля того места, какое он имел у Шеллинга, не говоря уже об эстетике классицизма. Что же касается принципа родового деления, то ему оба мыслителя придавали одинаково большую роль и трактовали его иначе, чем





## Глава III

### ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ МОРФОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ИСКУССТВА В БУРЖУАЗНОЙ ЭСТЕТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX и ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

---

После Гегеля положение на исследуемом нами участке эстетической науки становилось все более сложным — и в силу умножения опытов построения системы искусств, и в силу методологической разнородности предпринимавшихся в этом направлении усилий. Мы встаем, таким образом, перед нелегкой задачей отбора наиболее характерных, представительных теорий и группировки отобранного материала.

Понимая условность устанавливаемых нами членений, мы считаем возможным выделить следующие главные направления морфологического изучения искусства: 1) *умозрительно-дедуктивное*, 2) *психологическое*, 3) *функциональное*, 4) *структурное*, 5) *историко-культурное*, 6) *эмпирическое* и 7) *скептическое*. Обоснованность каждого из этих обозначений станет ясной по мере изложения соответствующих концепций.

#### 1. УМОЗРИТЕЛЬНО-ДЕДУКТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ: от Х. Вейссе к А. Белому

Развитие позитивистских идей имело одним из своих следствий «бунт» против классической философской эстетики («эстетики сверху», как назвал ее Г. Фехнер), умозрительно-дедуктивному методу которой был противопоставлен метод эмпирико-аналитический (по его же терминологии — «эстетика снизу»). Вполне естественно, что новая методология должна была сказаться, в частности, и на морфологическом изучении искусства; мы увидим вскоре, как это конкретно происходило, сейчас же отметим, что традиции классической эстетики, отступая все дальше и дальше под натиском новых сциентистских устремлений, все-таки сохраняли известную силу и в середине, и в конце XIX в., и даже в начале века двадцатого. На этом пути нельзя было уже, по-видимому, сказать что-то принципиально новое, но какие-то, более или менее любопытные, вариации старых идей и их новые комбинации в это время создавались, и они должны быть зафиксированы историком. Поскольку же этот процесс протекал с некоторым своеобразием в различных странах, постольку каждую его национальную ветвь целесообразно рассмотреть самостоятельно.



хранить выработанную ими общую схему (133).<sup>1</sup> Во Франции наиболее раннюю в XIX в. попытку построения системы искусств в этом методологическом ключе мы находим у Катрмэра де Кэнси, который сумел удивительным образом соединить архаический уже в его время взгляд на искусство как на «подражание» с чисто гегелевским обоснованием иерархического восхождения видов искусства от архитектуры к поэзии, вознесенной на высшее место «на подражательной лестнице изящных искусств» (155, 144–145). Ф.Ламенне, исходя из мистико-идеалистических философских оснований, пришел, однако, в конструировании системы искусств к аналогичным выводам. Единственное, что отличает его построения от тех, которые мы видели у его предшественника, — это взятый у Гегеля и крайне примитивно проведенный исторический способ обоснования данной системы (138, 145–162). Еще один французский вариант усвоения идей немецкой классической эстетики мы находим у В.Кузена, крайне популярного в середине века философа эклектического толка. Отталкиваясь от эстетики Шеллинга, в трактате «Об истине, красоте и добре», где целая глава посвящена «различным искусствам», Кузен приходит к... гегелевской схеме: здесь фигурирует тот же набор искусств и та же иерархическая соотнесенность (114, 202–219). Столь же малозначительные варианты все той же концепции можно найти в работах А.Пикте (153, 245–297) и Ш.Левека (141, т. II, 15–19).

О проникновении этих же идей в английскую эстетику свидетельствует трактат В.Найта «Философия красоты», содержащий главу «Соотношение видов искусства», и ряд следующих за ней специальных глав о поэзии, музыке, архитектуре, скульптуре, живописи, танце (134). Но и тут мы не найдем никаких оригинальных и заслуживающих внимания идей. Назовем, наконец, в этом ряду и сочинение В.Джиоберти (итальянца, преподававшего в Бельгии) «Опыт о красоте» (125).

Влияние гегелевской морфологии искусства проникло и в Россию. Первый ее вариант предложил профессор Дерптского университета М.Розберг, издавший в 1838 г. свою докторскую диссертацию «О развитии изящного в искусствах и, особенно, в словесности». В этой работе содержится и классификация искусств.

Исходя из того, что «всякая жизнь включает в себе двойство внешнего и внутреннего», т.е. материального и духовного, Розберг говорит о возможности «трех родов представления» — «вещественного», «духовного» и такого, где «ощутительность и отвлеченность соединены». Отсюда и возникают «три рода художественного изложения, именно — пластика, музыка, поэзия». Неудивительно, что их соотношение определяется иерархически — они «выказывают основные ступени искусства». Пластика, в свою очередь, предстает как зодчество, ваяние и живопись. Переходные формы — барельеф, сближающий ваяние с живописью, и

---

<sup>1</sup> В «Истории эстетики» Гильберта и Куна мы встречаем в одном из примечаний такую ядовитую характеристику фон Кирхмана: «Часто обращавшийся к идеалистической эстетике, он пытался, тем не менее, подменить основу идеалистических концепций унылым сенсуализмом и так наз. реализмом» (380, 541 прим.).



ной формы, которая не только выражает содержание, но и «сковывает» — в силу своей материальности — возможности его наиболее полного, адекватного воплощения; поэтому виды искусства следует выстроить «лестницей», на нижней ступеньке которой оказывается архитектура, на следующей — скульптура, затем — живопись, затем — музыка, а на вершине «лестницы» — поэзия, представляющая собой «высший род искусства» (48, т. V, 7–9). Нетрудно узнать в этой схеме хорошо нам известную гегелеву систему искусств.

В середине 40-х гг. Белинский полностью освободился от влияния Гегеля и прочно встал на материалистические философские позиции; оказалось, однако, что его представления о морфологическом строении искусства не претерпели существенных изменений. «Определить поэзию, — писал он в 1845 г., — значит определить искусство вообще, т. е. столько же определить и архитектуру, и скульптуру, и живопись, и музыку, сколько и поэзию...» Этот ряд искусств сохраняет, как видим, прежний состав, прежнюю последовательность и прежний «лестничный» характер, т. к. Белинский подчеркивает, что словесный «способ выражения» делает поэзию «выше всех других искусств» (48, т. IX, 158).

Чем можно объяснить подобную устойчивость взглядов, не зависящих как будто от радикального изменения философско-эстетических основ мировоззрения Белинского? Такой вопрос приобретает особую остроту в связи с тем, что Чернышевский, как мы вскоре увидим, при всей резкости своей полемики с гегелевой эстетикой, тоже оставался верен ее морфологической схеме (только еще решительнее, чем Белинский, он обошелся с архитектурой: согласно Белинскому, зодчество «это еще не искусство в полном значении, а только стремление, первый шаг к искусству» (48, т. V, 8), а Чернышевский вообще отбросил архитектуру за пределы художественного мира, в котором остались лишь поэзия, музыка и изобразительные искусства).

Объясняется это, по-видимому, двумя причинами. Во-первых, тем *отвлеченно-философским конструированием* модели искусства, которое классики русской революционно-демократической эстетики переняли у классиков немецкой идеалистической эстетики. Представляя себе эту модель как явление *чисто гносеологического* порядка — как способ познания субстанциональной основы бытия, — эстетика должна неминуемо выстраивать искусства либо по шопенгауэровскому ранжиру (если высшая форма этого познания представлялась интуитивно-иррационалистической), либо по ранжиру гегелевскому (если самым могущественным органом познания признавался разум). При этом определение *самого предмета* познания приобретало в данном случае второстепенное значение: эволюция эстетических взглядов Белинского показывает, как мало изменялось его понимание структуры искусства при переходе от начальной шеллингианской формулы: искусство должно воспроизводить «идею всеобщей жизни природы» (48, т. I, 32) к последующей, строго материалистической: искусство есть «воспроизведение действительности во всей ее истине» (48, т. X, 294). Неудивительно поэтому, что иерархическая концепция соотношения видов искусства и определение литературы как «высшего» искусства оказывались общими и у просветителей, и у таких



«все другие искусства не в состоянии сказать нам и сотой доли того, что говорит поэзия» (99, т. II, 63 и 85–86).<sup>1</sup>

И все же у нас есть основания полагать, что тонкое историческое чутье Белинского помогло ему в 40-е гг., когда он стал на материалистические позиции, в какой-то мере преодолевать умозрительно-дедуктивный и абстрактно-иерархический подходы к морфологическим проблемам теории искусства. Об этом свидетельствует изменение его взгляда на соотношение двух основных жанров современной литературы — *драмы и романа*. Вопрос этот имеет два аспекта. Один, ставший в недалеком прошлом предметом дискуссии, был очень точно, на наш взгляд, освещен Ю. Манном, и нам остается лишь сослаться на его исследование (400, 257–264; ср. также нашу статью — 9); речь идет о том, что первоначально Белинский, как и классики немецкой эстетики, видел в романе новый жанр эпического рода, а затем приходил к мысли, что роман есть синтетическое образование, объединяющее в себе эпическое, драматическое и лирическое начала, и что его можно, следовательно, рассматривая на одном уровне с драмой как *четвертый поэтический род*.<sup>2</sup> Второй аспект проблемы соотношения Белинским драмы и романа по их художественной ценности состоит в том, что вначале он, подобно всем своим предшественникам, был убежден: «высшим» жанром является драма, а «мода на романы, видимо проходит» и следует ожидать нового расцвета драматического искусства (48, т. I, 90, 101, 271–272; т. V, 57; т. VII, 407). Однако расчеты эти не оправдывались — действительность показывала, что успехи драматургии «заслонены успехом романа и повести» (там же, т. I, 116; т. X, 102 и др.). Почему же эта происходит? — недоумевал критик и откровенно признавался: «Не умею решить этого вопроса. Может быть, — осторожно добавлял он, формулируя впервые пришедшую ему на ум гениальную догадку, — роман удобнее для поэтического представления жизни», или, еще точнее, «для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни» (там же, т. I, 271). Позднее он сформулирует эту мысль еще более точно, сказав, что содержанием романа является «художественный анализ современного общества» (там же, т. I, 106–107, 315–317).

Так нащупывал Белинский новый, величайшей важности вывод: *нет форм искусства, обладающих абсолютными преимуществами перед другими; превосходство*

<sup>1</sup> Более подробно эта тема освещена нами в специальной главе «Виды искусства и их соотношение» в монографии об эстетике Чернышевского (386). «Литературоцентризм» революционных демократов получил недавно неожиданную поддержку в книге А. Лебедева «Эстетические взгляды А. В. Луначарского», в которой автор этих строк был подвергнут критике за то, что не разделил взгляда Чернышевского на литературу как на «ведущий вид искусства» (393, 162). При этом Лебедев попытался опереться на Луначарского. Между тем, последний говорил отнюдь не об абсолютном превосходстве литературы над всеми другими искусстваами, а о неравномерности развития различных видов искусств. К сожалению, этого принципиального различия позиций Лебедев не замечает и делает поэтому шаг назад от Луначарского к Чернышевскому.

<sup>2</sup> Именно так сформулирует это в наше время В. Днепров, опираясь на Белинского (см. 63).





При всей противоположности общих позиций Балашова и Андрея Белого, в данном пункте способ их рассуждений оказывается, в сущности, тем же самым. Полемичность Белого по отношению к классической немецкой эстетике и его стремление опереться на систему пространственно-временных отношений, как исходную для понимания структурных модификаций художественной формы, не помешали тому, что классификация искусств, изложенная в «Символизме», предстает как вариант шопенгауэровской: перед нами тот же восходящий ряд из пяти искусств, в той же последовательности, и, разумеется, без какого-либо исторического аспекта их соотнесения. И в этом нет ничего удивительного, т. к. эстетика символизма непосредственно выросла из романтической концепции, развивая ее до самых крайних теоретических и практических следствий. Поскольку для Белого материальная форма искусства есть нечто враждебное духовному содержанию и поскольку соотношение видов искусства определяется взаимодействием этих начал, постольку музыка оказывается для него высшим искусством, ибо она «изображает смену переживаний, не подыскивая им соответствующей формы видимости» (49, 178). Заметим, что этот вывод стал исходным пунктом в теоретическом обосновании В. Кандинским абстракционизма, которое было сформулировано в том же 1910 г. (132).<sup>1</sup>

Так умозрительно-дедуктивный подход к проблеме, исчерпав уже в классической немецкой эстетике все свои возможности, обнаруживал у ее последователей и эпигонов свою полную научную несостоятельность. Отсюда можно было, однако, сделать два разных вывода: либо вообще отказаться от морфологического изучения искусства, либо искать иной его путь, базирующийся не на отвлеченных теоретических дедукциях, а на исследовании фактических отношений между эмпирически данными видами искусства.

Первым направлением поисков позитивного решения проблемы стал психологический подход к классификации искусств.

## 2. ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ: ОТ М. ЛАЗАРУСА К Ш. ЛАЛО

Мы видели, что уже в XVIII в. делались попытки психологического обоснования многообразия видов искусства, заключавшиеся в группировке искусств в соответствии с характером их чувственного восприятия. Отвергнутый в немецкой

---

<sup>1</sup> В своей известной статье об эстетике символизма В. Асмус назвал классификацию искусств у Андрея Белого «формалистической», поскольку в ее основе «лежат не столько конкретные особенности, присущие образам каждой частной группы искусств, сколько крайне абстрактные и притом совершенно формальные различия между искусствами...» (557, 575). Мы сказали бы более осторожно и, как нам кажется, более точно — классификация эта (как, впрочем, и весь символизм) лежала на пути от субъективистской ветви романтической эстетики к эстетике формалистически-абстракционистской и потому не могла стать оригинальной.



тоже род искусства», равно как и кулинария, а поэтический образ «есть продукт взаимодействия всех наших чувств» (60, 52–66).<sup>1</sup> Так будут рассуждать вплоть до нашего времени как специалисты-психологи (см., напр., 149, 26), так и специалисты-эстетики (108, 218–219).

Дальше всех, пожалуй, зашел на этом пути Ш. Лало. Маститый ученый, немало сделавший в свое время для утверждения социологического подхода к искусству, в последние годы жизни изменил методологическую ориентацию. В 1951 г. один из номеров французского «Журнала нормальной и патологической психологии», целиком посвященный проблеме «виды искусства», открывался статьей Лало «Эскиз структурной классификации изящных искусств». Проведенный здесь подход к проблеме — гештальт-психологический. Искусство, по Лало, — это «всякая человеческая и искусственная деятельность, в той мере, в какой она дает контрапунктические ощущения, гармонизирующие различные гетерогенные пути, или же ощущение искусственной суперструктуры, состоящей из множества более или менее естественных инфраструктур» (130, 37). Соответственно в мире искусств выделяются, прежде всего, семь «специфических суперструктур» — слуховая, зрительная, двигательная, действенная, конструктивная, языковая и чувственная. В каждой из них выделяются подструктуры:

в первой — различные музыкальные явления,

во второй — различные живописные явления,

в третьей — различные хореографические явления и «гидравлическая пиротехника» — фонтаны и пр.

в четвертой — различные театральные явления,

в пятой — различные архитектурные явления, прикладные и промышленные искусства, садовое искусство и скульптура,

в шестой — литература,

в седьмой — «искусство любить и внушать любовь к себе», со всеми нормальными и патологическими формами «эротизма», затем гастрономия, парфюмерия и «осозательные и тепловые структуры».

---

<sup>1</sup> Учитывая популярность такого подхода к классификации искусств в XIX в., можно понять появление книги, которую трудно читать сегодня без улыбки, хотя по существу она совершенно серьезна. Книга эта называется «Физиология вкуса или размышление о трансцендентной гастрономии. Произведение теоретическое, историческое и актуальное, посвященное парижским гастрономам». Она была опубликована в 1864 г. в Париже и посвящена доказательству того, что гастрономия есть один из полноценных и благороднейших видов искусства. Автор предисловия к этой книге так ее характеризует: «Я никогда не говорил без презрения о любви к еде до того, пока не прочел эту книгу; я видел в этой любви самую грубую, самую эгоистическую, самую глупую страсть; когда я прочитал книгу Саварена, мне стало стыдно, что я не гурман...» (469). Впрочем, современный французский эстетик Д. Гисман подтверждает: гастрономия — это «очень большое искусство» (129, 115).



ет сейчас деление искусств на «высшие» и «низшие», закреплявшее высокомерно-пренебрежительное отношение к последним.<sup>1</sup> Ограничимся двумя — но достаточно характерными — примерами.

Последователь Канта и Гегеля и весьма популярный на рубеже XIX и XX вв. немецкий эстетик Э. Мейман, строя довольно примитивный вариант системы искусств, заключил, что архитектура и прикладные искусства в эту систему не входят, т. к. не являются «чистыми» искусствами, а соединяют художественное начало с производственно-целесообразным: «художественно-ремесленная форма, всецело определяемая целью, возникает прежде всего из совершенно иного мотива, чем форма художественная...» Этим мотивом и является целесообразность, которой нет при создании «чистой» художественной формы (81, 180–181). Другой пример — позиция авторитетного современного американского ученого Т. Грина, который прямо говорит в своей известной работе «Виды искусства и искусство критики», что в наше время деление искусств на «высшие» и «низшие» «считается чем-то само собою разумеющимся, хотя его основания нелегко сформулировать» (26, 33). Поскольку же «не может быть сомнения в том, что музыка и танец, скульптура и живопись, архитектура и литература являются высшими искусствами...» (там же, 34), постольку именно их и только их он характеризует в своей книге. Как видим, исключение из всей сферы «утилитарных искусств» сделано тут для одной архитектуры, хотя логики в этом никакой нет.

Правда, Грин должен признать, что, вообще говоря, деление искусств на «высшие» и «низшие» в известной мере условно, т. к. не во все времена и не во всех культурах оно признавалось, а когда оно принималось, то толковалось по-разному (там же, 33), но никаких последствий эта оговорка не имела. Хотя в русской эстетике XIX–XX вв. подобная терминология не прижилась, отношение эстетики — даже самой прогрессивной, материалистической! — к прикладным искусствам и архитектуре было примерно таким же — вспомним хотя бы позицию Чернышевского (99, т. II, 53–55) и Писарева (86, т. III, 423–429). Правда, причины, ее обусловившие, были своеобразны — они заключались, несомненно, в том, что политический пафос эстетики революционных демократов привлекал их внимание в первую очередь к литературе, архитектура же и тем более прикладные искусства оказывались при этом как бы вне поля идеологического зрения эстетики.

---

<sup>1</sup> Т. Манро утверждает, ссылаясь на С. Колвина, что понятия «*maggiore*» и «*minore*» в применении к искусствам стали употребляться в Италии еще в эпоху Возрождения в соответствии с особенностями гильдий и корпораций, к которым принадлежали мастера различных отраслей ремесленного производства. Терминология эта, сохранившись, имела, несомненно, оценочный характер: Манро приводит Вебстерово определение термина «*majore*»: «Более достойный, более значительный; вышший по рангу, по качеству или положению» (35, 123). Показательно, что в «Истории эстетики» Бозанкета данные термины часто замещаются синонимами «*higher*» и «*lesser*», что уже буквально означает «высшие» и «низшие».



мых возможностей их пользы... Прекрасный дом — это «мечта о доме». И точно так же, как человек, неспособный переживать страсти, которые являются субстанцией поэзии, не может оценить красоту поэмы или песни, так не может он оценить красоту горшка, чашки или дома, если он ими никогда не пользовался». «Изящные и утилитарные искусства в равной мере вырастают из самой жизни и выражают ее интересы» (там же, 132).

Подобная постановка вопроса все чаще встречается в эстетике XX в. — у Ш. Лало (136), у Р. Кайуа (112) и многих других авторов (см. также 428, 208–209), что не могло не иметь прямых последствий для классификации искусств. Наряду с обычными дихотомическими делениями искусств на «чистые» и «утилитарные» или «прикладные» или «технические» (эти группы искусств назывались также «функциональными» и «нефункциональными» — см. напр., 118), мы встречаемся и с любопытной идеей Р. Гамана, предложившего разделить искусства на три группы: «чистое искусство», «декоративное искусство», включающее все прикладные искусства, а в сущности и архитектуру, и «искусство художественной рекламы», включающее и изобразительные, и музыкальные, и поэтические элементы (53, 59–83).

При всех преимуществах этой точки зрения по сравнению с консерватизмом защитников привилегированного статуса «высших искусств», она заключает внутреннюю опасность, которой ее сторонникам не часто удастся избежать, — опасность *полного растворения искусства в практической жизнедеятельности человека*. А это не только ошибочно само по себе, но и полностью снимает возможность морфологического изучения искусства. Два наиболее ярких примера — концепция В. Таппенбека, сложившаяся в конце прошлого столетия, и концепция нашего современника П. Франкастеля.

Первый назвал свою книгу «Религия красоты», имея в виду широчайшее внедрение эстетических ценностей во всю практическую жизнь человека. Пользуясь введенным К. Фидлером и получившим широкое распространение понятием «эстетическая видимость», Таппенбек ограничивает сферу его действия только *тремя видами искусства* — живописью, скульптурой и литературой, поскольку лишь они обладают способностью *изображать действительность*. В основе же музыки и архитектуры лежит иной принцип — «эстетическая упорядоченность (Ordnung)». Этот принцип проявляется и в иных, разнообразнейших формах, бесконечно расширяя число искусств, ибо он начинает действовать в любых обстоятельствах, вызывающих у человека неудовлетворенность уродством и пошлостью его жизни и стремление убежать от «страшной борьбы за существование». Поэтому «искусства эстетической упорядоченности» играют значительно большую роль в человеческой жизни, чем «искусства эстетической видимости», — ведь «эстетическая упорядоченность пронизывает всю нашу жизнь. Куда бы ни пришел человек, он сразу же начинает вносить в нее эстетический порядок... В этом смысле нет человека, который не был бы художником». «Эстетические упорядоченности нам необходимы не в меньшей степени, чем повседневный хлеб. Можно себе представить человеческую жизнь без скульптуры, без живописи, без литературы, но жизнь без эстетических упорядоченностей — это скотская жизнь».





Сильные стороны данной концепции связаны с тем, что ее авторы сделали попытку выйти за пределы традиционных функциональных дихотомий и осуществить структурный анализ *всего мира пространственных искусств*. На этом пути они не были одиноки. Еще с начала XIX в. многие теоретики, разочарованные в спекулятивном способе конструирования системы Искусств и не находившие полноценной альтернативы ни в психологическом, ни в функциональном подходах, отправлялись на поиски иного пути решения проблемы, который лежал бы между Сциллой абстрактного теоретизирования и Харибдой описательного эмпиризма. Таким путем оказывался *двухкоординатный структурный анализ* взаимоотношений между искусствами, первые подходы к которому уже делались, как мы видели, рядом немецких теоретиков в конце XVIII в.

Творчество индивида и для индивида

Табл. 4

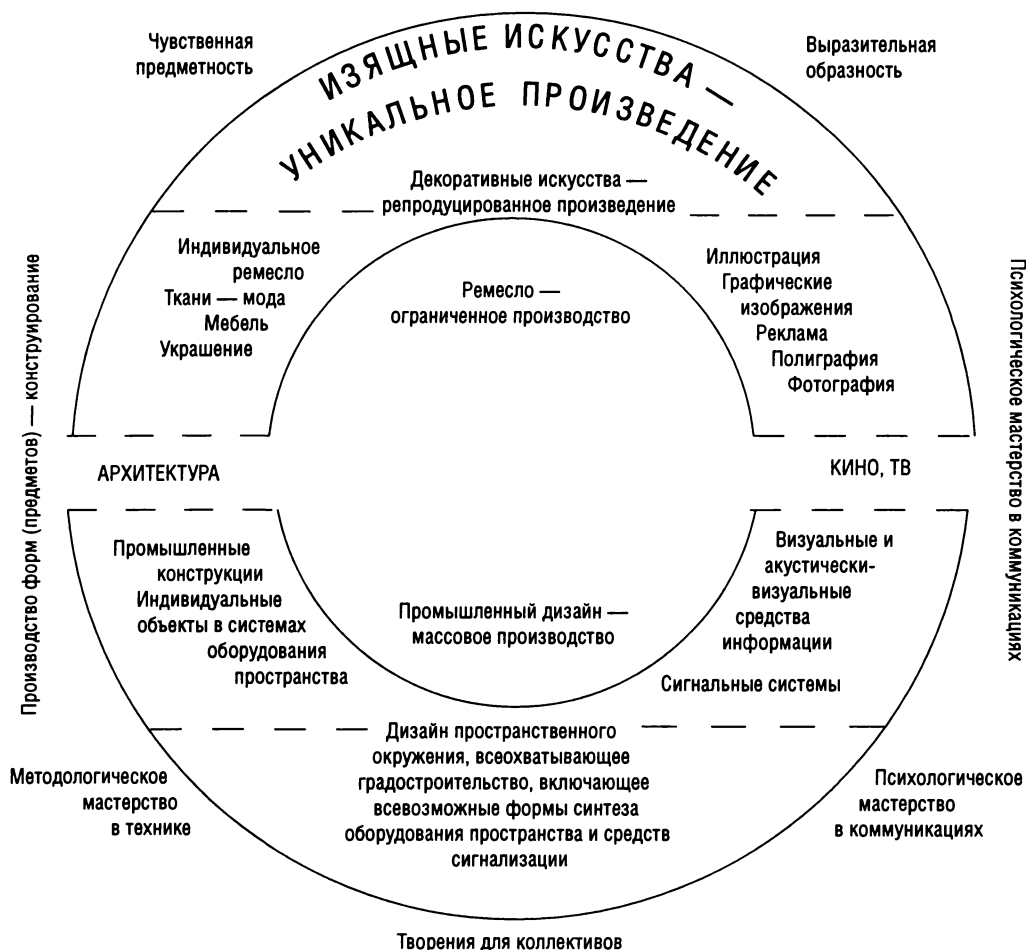




Табл. 5

	Искусства неизобразительные простые	Искусства смешанные или сложные	Искусства изобразительные простые
Искусства, обращенные к зрению	Архитектура Садоводство Фейерверк Прикладное искусство	Синтез архитектуры и изобразительных искусств. Музыкально- хореографическое и музыкально- драматическое искусство. Театральное искусство	Скульптура Живопись Графика Мимика
Искусства, обращенные к слуху	Музыка		Поэзия Красноречие

Эта таблица позволяет удостовериться не только в том, что классификация Якоба вполне оригинальна в сравнении со всеми другими, созданными в конце XVIII — начале XIX в.,<sup>1</sup> но и в том, что Якоб показал *недостаточность любой линейной классификации искусств и плодотворность двухмерного построения системы искусств*.

Морфологический анализ завершается в книге Якоба главой «Сравнение изящных искусств из разных точек зрения». И здесь ход его рассуждений оказывается весьма оригинальным. Правда, начинается глава банальным тезисом: «Между всеми изящными искусствами поэзия занимает первое место», и далее лестница искусств строится таким образом: красноречие, живопись, ваяние и зодчество, садоводство и музыка, а театральное искусство с мимикой «есть только вспомогательное искусство» и «потому не может сравниться ни с одним из творческих искусств»; еще ниже стоят искусство потешных огней и танцевальное искусство, как наиболее отдаленные от нравственности и занятий разума. Однако тут выясняется, что виды искусства могут быть сопоставлены *и в другой плоскости* по их способности «к изложению изящного», и тогда возникает другая лестница: на верхних ее ступеньках оказываются живопись, ваяние и музыка, затем зодчество и садоводство, а «словесным искусствам надлежит тут стоять напоследок, ибо их знаки не так изящны и представления, в воображении ими возбуждаемые, уступают всегда в живости чувственным» (там же, 115–120).

В высшей степени интересно, что Якоб сопоставляет оба эти иерархических ряда, приходя к уникальному в истории эстетики и, по существу, диалектическому выводу: поэзия, как и каждое искусство, обладает превосходством *только в каком-то одном отношении*, а в другом она слабее, беднее, ограниченнее остальных искусств; но это означает, что все искусства *в принципе равноправны и равноценны*.

<sup>1</sup> Судя по предисловию, Якоб знал труды Баумгартена, Батте, Канта, Зульцера, Эшенбурга, Эбергарда, Боутервека, и некоторые их морфологические идеи были им использованы (см. там же, 2–3). Учения Шеллинга и Гегеля ему, очевидно, еще не были известны.



чественным нарастанием (или убыванием) духовности и материальности, а *качественными различиями* как в характере содержания, так и в характере формы. Последняя может выступать в трех ипостасях — пластической, звуковой и мимической; содержание же способно быть либо «макрокосмическим», т. е. создающим «образ мира» и передающим «космическую идею» непосредственно, без помощи индивидуализации, либо «микрокосмическим», т. е. «индивидуализирующим» создаваемые им образы, либо, наконец, объединяющим оба способа познания божественной сути бытия — «историческим». К первому типу относятся архитектура, инструментальная музыка и танец; ко второму — скульптура, вокальная музыка и пантомима; к третьему, синтетическому, — живопись, поэзия и сценическое искусство (168, 473–485).

Совершенно очевидно, что не только терминология, но и весь ход рассуждений Цейзинга полностью определяются традициями взрастившей его идеалистической философии. Вместе с тем результаты его размышлений оказались весьма отличными от тех, какие получали классики немецкой философско-эстетической мысли. Такой двойственности не следует удивляться, потому что она была характерной не только для данного раздела эстетических воззрений Цейзинга, — известно, например, что в историю науки он вошел совсем не как эпигон эстетики Гегеля, а как гербартианец, провозгласивший идею «золотого сечения» в качестве ключа к разрешению проблем эстетики (см. 380, 540), как своего рода посредник между гегелевской «эстетикой сверху» и фехнеровской «эстетикой снизу» (см. 430, 306). Такая противоречиво-переходная позиция не была в середине века редкостью, но во всяком случае в области морфологии искусства она помогла Цейзингу вырваться из узких рамок тех операций с перестановками пяти искусств на лестнице эстетических ценностей, которые осуществлялись Шеллингом, Шопенгауэром, Гегелем и многочисленными их последователями. Разумеется, взятые сами по себе, оба направления деления искусств, которые мы находим в таблице Цейзинга, ничего принципиально нового в себе не заключали; новой была тут скорее терминология, сами же эти плоскости дифференциации искусств уже были — и не раз! — зафиксированы в эстетике XVIII в. Новым в построенной Цейзингом системе явилось именно то, что она была *системой*, т. е. что ее автор *скрестил два принципа членения искусства и обосновал теоретически необходимость такого скрещения двухмерной, содержательно-формальной структурой искусства*.

Правда, конкретные итоги такого подхода к решению морфологической задачи были еще достаточно ограниченными. С одной стороны, таблица Цейзинга не только не охватывала все известные виды искусства, но была намного беднее, чем, например, схемы Бендавида или Круга; с другой стороны, Цейзинг допустил ошибку, от которой предостерегал все тот же Круг и которой избег Якоб, — он поставил в один ряд «простое» искусство скульптуры, составное, двухэлементное искусство пения и синкретическое (или синтетическое) искусство пантомимы; точно так же рядом оказывались у него сложное, многоэлементное сценическое искусство — и поэзия, и живопись. Это произошло, видимо, потому, что Цейзингу



Дальнейший анализ ведет к выявлению *жанрово-родовых уровней* морфологии искусства, а также к расчленению временных искусств на «продуцирующие» и «репродуцирующие» (или «вспомогательные») (там же, 124). В результате возникает такая более детально разработанная схема:

Табл. 8

1. Архитектура		1. Музыка — исполнительство	
2. Скульптура		2. Мимика — мимическое изображение	
3. Живопись	{ Пейзажная — субъективная Жанровая — объективная Историческая — субъективно-объективная	3. Поэзия	{ Лирика — декламация Эпос — рапсодия Драма — актерское искусство

Эта схема вызывает, естественно, целый ряд недоумений и возражений;<sup>1</sup> нельзя, однако, не оценить само стремление теоретика выйти за пределы классификации одних только видов искусства и совместить — как это пытались сделать некоторые теоретики в XVIII в., Шеллинг и Гегель — *все уровни дифференциации* художественно-творческой деятельности.

В конце XIX — начале XX столетия подобный подход к построению системы искусств становился все более популярным — мы встречаем варианты таблиц, подобные тем, что строили Цейзинг и Шаслер, в эстетических трактатах М. Пило (154), Ю. Мильталера (146)<sup>2</sup>, О. Крака (71), М. Дессуара (115)<sup>3</sup>, С. Колвина (22), И. Фолькельта (166)<sup>4</sup>, но существенного продвижения в этой области все-таки не происходило.

Такое движение обнаружилось несколько позднее — прежде всего в ряде статей, опубликованных в организованном в 1906 г. Дессуаром первом периодическом

<sup>1</sup> Основательной критике подверг ее Б. Бозанкет (см. 423, 420–424).

<sup>2</sup> Русское издание этой книги называлось «Что такое красота? Введение в эстетику» (СПб., 1899). Эта работа была единственным сочинением Мильталера в области эстетики. Основная сфера его интересов — естественнонаучная, возможно, отсюда та строгость мышления и четкость аналитического подхода, которые видны в его книге. Заслуживает быть отмеченным также, что он ввел в систему искусств рядом с архитектурой «орнаментику», садовое искусство и — что особенно интересно — промышленное искусство (там же, 90 русского издания). Можно лишь сожалеть, что имя этого ученого не упоминается ни в одном исследовании при разработке историографии морфологического изучения искусства. Между тем таблица видов искусства, построенная Дессуаром, оказалась простым повторением таблицы Мильталера, без какой-либо, однако, ссылки на ее автора.

<sup>3</sup> Мы не воспроизводим таблицу Мильталера—Дессуара, во-первых, потому, что в ней нет ничего принципиально нового по сравнению с таблицами Цейзинга и Шаслера, во-вторых, потому, что мы ее уже публиковали в «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике».

<sup>4</sup> Следует заметить, что Манро безосновательно считал Фолькельта противником двухмерного построения системы искусств (см. 35, 189–192).





Визе к делению Якоба и Цейзинга, но более точно его формулировал. Во-вторых, в данной таблице мы встречаемся с объединением прикладных искусств и архитектуры как единого в основе своей способа художественного творчества. В-третьих, Визе выделил декоративное искусство как дополнительное по отношению к изобразительно-плоскостной живописи и графике (аналогичное намерение было уже у Мильталера, который рядом с архитектурой поставил орнаментику).

В 1921 г. в этом же журнале было опубликовано второе выступление на интересующую нас тему — статья испанского теоретика Х. де Уриес-и-Асара «О системе искусств». Полемизируя по ряду пунктов с Дессуаром и поддерживая идеи Визе, он построил таблицу, в которой попытался сочетать видовое и родовое деления искусств (42, 458).


Табл. 11

		Пластические искусства		Музыкальные искусства									
Объективные (подражательные)	Двух- мерные	Трёхмерные		Исполнительские			Словесные						
	ЖИВО- ПИСЬ	С вну- тренним про- стран- ством	Плотные тела	Оптиче- ские	Оптико- акустич.	Акустич.	Драматическое  Эпическое						
		ГРАФИ- КА	СКУЛЬ- ПТУРА	Пантоми- ма	МИМИКА	Драма			музыкальная				
										Декори- рование поверх- ностей	Мону- мент. ис- кусство	МУЗЫКА	ПОЭЗИЯ
Субъек- тивные (свобод- ные)				Танец		Абсо- лютная музыка	Абс- тракт- ные по выра- зитель- ности						
	Пространственные искусства			Пространственно- временные искусства		Временные искусства							

В этой таблице отражено, как мы видим, совмещение четырех принципов классификации, которые попарно связаны между собой, но не вполне тождественны. По сути же дела оказывается, что определяющими системную структуру



Табл. 13

		Опосредованные искусства		Непосредственные искусства			
Пространство — время							
Выражение	измер. $x^2$		измер. $x^3$	измер. $x^4$			тема
Субъективно-комич.			АРХИТЕКТУРА	операторная	операторная	МУЗЫКА	душа
Объективно-подражательные							
	ЖИВОПИСЬ	СКУЛЬПТУРА	МИМИКА	ТАНЕЦ	ЛИТЕРАТУРА	мир	
	Статически-оптические	динамически-оптические	оптически-акустические	акустические	тела		
Изобразительные (аполлоновские) искусства			мусические (дионисийские) искусства				

В отличие от своего немецкого коллеги, французский ученый обратился к морфологической проблематике специально, посвятив этому монографию «Взаимосвязь видов искусства». Результаты своего исследования Сурио зафиксировал в таблице (40, 97), которая выглядит несколько неожиданно на фоне конструировавшихся прежде, от Цейзинга до Адлера.

Разберемся в предлагаемой схеме. Внешней ее особенностью, которая и придает ей совершенно необычный характер, является секториально-кольцевое построение, отличающее ее от всех предшествовавших ортогональных таблиц. Не будем, однако, переоценивать оригинальность этого графического приема, т. к. по сути дела он фиксирует ту же самую методологию морфологического анализа — *двухмерность, двухкоординатный принцип* моделирования системы искусств.<sup>1</sup> По-видимому, Сурио избрал необычный графический прием не ради его оригинальности, а для того, чтобы сделать наглядной ту особенность системного анализа мира искусства, которая не выявлялась таблицами ортогонального характера, — *исчерпывающий охват морфологическим исследованием всех возможных форм существования художественной деятельности.*

<sup>1</sup> Концентрические кольца данной таблицы можно без труда развернуть, разрезав их по любому радиусу и растянув в виде двухъярусного прямоугольника; точно так же любую ортогональную таблицу можно представить в виде двух или трех концентрических кругов, расчлененных на сектора.



тельных,<sup>1</sup> а с другой стороны — представление о пространственных, временных и пространственно-временных искусствах, которые лишь даны у Сурио в более подробном членении (к первым относятся *qualia* 1, 2, 3, ко вторым — 6 и 7, к третьим — 4 и 5).

Таким образом, в новом облачении перед читателем предстает хорошо уже известная ему схема, и крайне сомнительно, улучшило ли ее то, что Сурио свел все *qualia* на один морфологический уровень, тогда как их деление должно быть по крайней мере двухступенчатым. В результате просодия или тональный рисунок стали такими же видами искусства, как живопись или литература, и на тех же правах самостоятельных видов вошли в систему искусств «искусство освещения» (оказавшееся на поверку использованием света в театре и при оформлении выставок) и — конечно же! — «чистая живопись», т. е. абстракционизм (который, как к нему ни относиться, все-таки *видом* искусства провозглашен быть не может).

Приходится заключить — мы не даем сейчас всесторонней оценки данной книги, в которой есть много интересного, умного и тонкого, а характеризуем лишь изложенную в ней концепцию системы искусств, — что в разработке двухмерной морфологической модели мира искусств Сурио пошел скорее назад, нежели вперед, по сравнению с некоторыми своими предшественниками и современниками — даже с Н. Гартманом. Мы не можем не согласиться с основательной и в целом справедливой критикой этой концепции, которую дал Г. Морпурго-Тальябуэ (431, 399–400, 405–406), и с общим выводом историка: «что бы ни говорил Сурио, несмотря на трансцендентальный аспект его эстетической концепции, равно как и ее эмпирический аспект, она не выходит за пределы формалистической эстетики» (там же, 406).<sup>2</sup> Мы добавили бы только, что опыт Сурио лишний раз подтвердил, сколь ограничены возможности структурного подхода к анализу строения мира искусств, *если он отъединен от подхода исторического*. К сожалению, устремления некоторых его предшественников к соединению этих двух аспектов морфологического исследования искусства не были подхвачены и развиты Этьеном Сурио.

Между тем изучение развития эстетической мысли на протяжении последнего столетия показывает, сколь существенными были попытки повернуть морфологический анализ искусства в историческую плоскость, даже ценой подмены структурного подхода историческим.

---

<sup>1</sup> Мы помним, как по-разному формулировали теоретики это простое различие, называя данные группы искусств то «объективными» и «субъективными», то «абстрактными» и «конкретными», то «предметными» и «беспредметными», то «подражательными» и «неподражательными», то искусствами «определенных ассоциаций» и «неопределенных» и т. п.; Сурио обогатил эту коллекцию своими «уровнями».

<sup>2</sup> Попытку усовершенствовать классификацию своего дяди предприняла Анна Сурио (39), но ничего существенного в этой статье ей сделать не удалось.



тить следующую книгу). Пока же отметим, что, наряду с развитием обоснованных Гегелем принципов подлинного историзма, пусть и в ограниченных позитивизмом рамках, в философско-эстетической мысли второй половины XIX в. началось и другое движение, которое мы назвали бы *мнимым историзмом*. В интересующей нас области оно проявилось весьма рельефно уже в эстетике Ницше.

Отталкиваясь от эстетической теории Шопенгауэра, Ницше ушел от «музыкального монизма» своего учителя в сторону своеобразного дуализма: в основе художественной деятельности лежат, по его убеждению, два начала, названные им «аполлоновским» и «дионисийским» и олицетворяющие изобразительно-пластическое творчество (или, вернее, принцип творчества) и творчество музыкально-экспрессивное (82, 134—135). Вместе с тем Ницше пытался, подобно Гегелю, совместить философское теоретическое («метафизическое», как он сам определял) обоснование своей концепции с историческим, обратившись для этого к анализу эллинской художественной культуры. Однако историзм этот оказался поистине мнимым: хотя Ницше создает видимость исследования происхождения трагедии «из духа музыки», ее дальнейшей деградации под натиском «сократической» культуры, ориентированной на рациональное познание мира, затем возникновение в эпоху Возрождения оперы как неудачной попытки возродить принципы античной трагедии и т. д., подлинная основа этого кажущегося исторического движения остается *неизменной, незыблемой* — ведь аполлоновское и дионисийское начала, как выясняется, это «вечные истины».<sup>1</sup>

Нельзя, вместе с тем, не отметить, что за покровом всех этих, скорее поэтических, чем научных, формул скрывалось интересное прозрение — прозрение *изначальности двух истоков, двух корней, из которых выросла художественная культура*: за тем, что Ницше называет «дионисийским», реально стоит «мусическое» искусство древности с его музыкальным стержнем и «выразительной», непосредственно раскрывающей духовный мир человека, содержательной основой, а за «аполлоновским» — искусство пластическое, изобразительное, создающее отчужденные от человека образы, воплощающее их в чужеродных ему природных материалах, обращенное к «видимости» и выступающее как своего рода «видение», иллюзорное удвоение мира. Мы имеем здесь, таким образом, дело с одним из тех случаев, о которых писал В. И. Ленин, говоря о произрастании идеализма из преувеличенного, раздутого и мистифицированного преобразования реальных «черточек познания» (451, т. XXIX, 322).

Нетрудно понять, почему исторический подход к искусству оборачивался в первую очередь подходом *генетическим*. XIX в. предоставлял для этого все более обширный и разнообразный фактический материал — литературоведческий и искусствоведческий, затем этнографический и лингвистический, затем археологический и спелеологический. Так укреплялись и возможность, и потребность

---

<sup>1</sup> Вообще говоря, у Ницше уже намечается та типология культур — «сократической», «художественной» и «трагической», или — «если допустить историческое сравнение» (!) — александрийской, эллинской и буддийской же (155), которая станет основой теории Шпенглера.





народа» (там же). Реальная картина зарождения и первоначального развития художественной деятельности была более сложной.

Эту же концепцию во Франции обосновывал социально-психологически Г.Тард. Поэзия, утверждал он, древнейшее искусство, из коего произошли все другие, даже музыка и архитектура, ибо «первое размерное (ритмическое) слово должно было предшествовать первой песне и первому правильному и симметричному построению» (95, 102). Факты показывали, однако, что генезис художественной культуры имел иной облик — примерно такой, каким, в отличие от Потебни и Тарда, реконструировал его Веселовский: «В начале: *песня — сказ — действие — пляска*» (188, 328).

Смысл морфологической концепции Веселовского трудно изъяснить более кратко и точно, чем это сделала в свое время О.Фрейденберг: «Основное значение в построении Веселовского имеет его учение о синкретизме, т.е. о том смешанном состоянии, в котором первоначально находились зародыши будущих литературных жанров: обрядовое действие, неотделимое от пляски и пения, — вот откуда вышли все жанры. Итак, поэтические роды имеют свою праисторию, в которой еще отсутствует между ними различие. Сперва поэзия поется и пляшется; это период, когда эпос не отделим от лирики, лирика от драмы... «затем» из синкретического обряда выделяются лиро-эпические элементы, распадающиеся далее на эпос, а там и на лирику... Наконец, драма — это не самая молодая, а, напротив, наиболее древняя часть, выделившаяся из синкретического прадейства на почве культа. Выросшая из народных игр при годовых праздниках, драма получает художественный генезис в момент этого выхода из культа. Корифей обрядового хора расчленяется тогда на актеров, хор обособляется, диалог между актерами выступает на первое место» (321, 16–17).

«Эта концепция Веселовского, — писал академик В.Жирмунский, — является в подлинном смысле историческим открытием, хотя отдельные ее элементы уже были подготовлены предшествующим развитием мировой науки» (188, 27). И действительно, дальнейшее развитие научной мысли подтвердило правильность всех основных положений этой концепции, и мы будем в дальнейшем их не раз вспоминать по ходу нашего анализа.<sup>1</sup> Сейчас скажем лишь, что гениальный

---

<sup>1</sup> Крайне интересно, что, очевидно, под влиянием Веселовского, изменилась и точка зрения Потебни. Во всяком случае, в его рукописном наследии сохранились заметки, в которых генетико-морфологические проблемы решаются совсем иначе, чем в цитированной выше работе «Мысль и язык». Здесь говорится о двух группах искусств — пространственных и временных, причем деление это, подчеркивает Потебня, «имеет и генетическое, родословное значение»: можно предположить, что эти искусства «обособились, выделились из их основных», древнейших, синкретических; так, с одной стороны, «скульптура и живопись отделились от зодчества», а с другой — «музыка инструментальная, и доньше неразрывно связываемая с поэзией, вышла из пения, соединенного с пляской (хоры древней трагедии, нынешние хороводы, нынешняя опера» — 284, 5). Остается лишь пожалеть, что талантливому ученому не удалось развить эту точку зрения, ибо, как мы увидим в дальнейшем, представление о двух исторических праискусствах кажется наиболее верным из родословной художественной деятельности, какие только строились в истории эстетической мысли.



только историческим, постольку главной заслугой Брюнетьера и стала постановка проблемы жанра *как проблемы историко-морфологической*.

Этот путь анализа стал завоевывать признание в буржуазной поэтике XX в. Один из характерных примеров — «Поэтика» Р. Мюллера-Фрейнфельса. Автор положил здесь в основу традиционного деления поэзии на роды «способ передачи» содержания: в эпических произведениях оно «передается в спокойном повествовательном тоне», в лирических передача имеет «более повышенный и оживленный характер» и почти всегда привлекает на помощь музыкальные средства, а драма «представляет мимический диалог». Разумеется, в ряде случаев «реальное художественное творчество смело переходит границы, навязанные ему эстетикой», и образует смешанные формы. В древности «эпос, лирика и драма не отделялись друг от друга, а соединялись посредством музыки и танца в одно целое», которое он называет «мусическим праискусством». На ряде примеров он показывает, что в этом комплексе обнаруживается и мимический, т.е. актерско-изобразительный элемент. Он видит также непосредственную связь этого синкретического праискусства с общественно-практической деятельностью людей (трудом, магией), но дифференциацию отдельных искусств Мюллер-Фрейнфельс пытается объяснить чисто психологически, приходя, естественно, к малоубедительным выводам (273, 117–121).<sup>1</sup>

На рубеже XIX и XX вв. генетический аспект морфологии искусства стал освещаться все более глубоко благодаря открытию палеолитического искусства и расширению этнографической эрудиции ученых. Новые факты позволили заглянуть в неведомые прежде дали историко-художественного процесса — в эпоху *действительного зарождения искусства*. Сочинения Э. Гроссе, К. Бюхера, И. Гирна, А. Гернеса, Г. Кюна и многих других исследователей первобытной художественной культуры показывали, какая дистанция отделяет искусство цивилизованного общества от искусства «диких» народов, которое было крайне близко к искусству первобытному, к мифологическому сознанию, к магическому обряду.

Вполне естественно, что исследователи древнейшей фазы истории художественной культуры стали уделять большое внимание морфологической проблематике. Так, Гроссе предпослал аналитической части своей известной книги «Происхождение искусства» постановку вопроса о «делении искусств»; правда, он оговорил, что не придает ему «никакого особого значения», что вопрос этот имеет для него «чисто практический» характер, однако реальное содержание его труда свидетельствует, что понимание морфологических закономерностей приобрело для автора «Происхождения искусства» большое и принципиальное значение. Гроссе принял классификацию искусств, предложенную Фехнером и

---

<sup>1</sup> Еще один интересный и совсем свежий опыт соединения исторического и теоретического аспектов рассмотрения литературных жанров осуществлен М. Ландманом в его сочинении по теории литературы (354), одна из глав которого носит выразительное название: «Смерть и бессмертие жанров». Речь идет в ней не только о жанрах в собственном смысле слова, но и о поэтических родах — немецкое понятие «Gattung» объединяет те и другие.



могущества и т.д.». Но рядом с ними возникают и драматические формы танца, основанные на пантомиме (чистых «гимнастических танцев» практически нет). Этот изобразительно-мимический элемент помогает конкретизировать выражаемое чувство, придает ему уже некоторую определенность. Вторая, более высокая и сложная форма — «эпическая в широком смысле этого слова», основанная на «подражании природе», т.е. «изображении объективных фактов и вещей» самыми различными способами. Она возникает оттого, что «такт-ритм» становится «недостаточным средством» передачи более сложных душевных состояний, включающих уже известные «интеллектуальные элементы» (там же, 68–74).

Совершенно очевидно, как уточнились и обогатились выводы, полученные Гирном при развитии того историко-морфологического подхода к анализу происхождения искусства, который в первом приближении был применен Гроссе. Особо хотелось бы здесь подчеркнуть то значение, которое Гирн придал различиям между изобразительными и неизобразительными искусствами, показывая содержательный характер этих различий и пытаясь установить их историко-генетическое соотношение.

Описанные нами и аналогичные достижения научной мысли делают понятным появление в начале XX в. работы, в которой была сделана попытка широко синтезирующего историко-культурного осмысления морфологии искусства, — мы имеем в виду специальный том «Искусство» фундаментального исследования Вильгельма Вундта «Психология народов».

Вундт говорит здесь о своем отрицательном отношении к концепции одновременного образования различных искусств (не может быть речи «о приоритете какой-то из первоначальных форм искусства по сравнению с другими»). В действительности все внешние проявления деятельности фантазии тесно друг с другом связаны и выступают одновременно с самого начала истории культуры. Поэтому, заключает он, нельзя представлять систему искусств как историческую смену различных видов. Если в процессе истории культуры действительно образуются новые формы творчества, то они не являются чем-то «совершенно новым», а всего лишь преобразованиями существовавших уже ранее ростков и возможностей (167, 104–107).

Вундт различает две основные формы художественной деятельности фантазии — «изобразительные и мусические искусства». С самого начала они взаимосвязаны и взаимодействуют. Первые находят свои материалы вовне и одухотворяют их, вторые непосредственно выражают человеческие переживания его собственными средствами. Таким образом, они дополняют друг друга (там же, 107–108).

Это выделение *двух корневых форм* художественно-творческой деятельности, подтверждаемое, как мы видели, становлением античного эстетического самосознания и, как мы еще увидим, самим материалом древнейшего искусства, мы склонны считать главной заслугой Вундта в историко-морфологическом изучении искусства. По сути дела он развил мысль, содержащуюся в рукописных набросках Потебни, и пошел в этом направлении дальше Веселовского, — ибо если этот



иное, как маска самого произведения... Кто не чувствует, что рисунки Рафаэля и Тициана, из которых один работал контурами, а другой пятнами света и тени, принадлежат к двум разным искусствам, что искусство Джотто или Мантеньи и искусство Вермеера или ван-Гойена не имеют почти ничего общего между собой, что одни мазками кисти создают род рельефа, а другие из красочной поверхности — род музыки, тогда как фреска Полигнота и Равеннская мозаика даже по технике и материалу не могут быть соединены в один общий с предыдущими вид, — тот вообще не способен проникать в глубину вопроса». И далее следовал обобщающий резкий вывод: «Границы искусства — границы его мира форм — могут быть только историческими, а не техническими или физиологическими. Искусство — организм, а не система. Нет рода искусства, который проходил бы через все века... Каждая культура имеет свои собственные виды... Есть аполлоновский, фаустовский, магический виды искусства, по сравнению с чем различие искусства поверхностей и искусства тел — только второстепенный признак» (там же, 231–232).

Нельзя не согласиться с автором этого темпераментного, но весьма нестрогого в теоретическом смысле монолога, что человек, не чувствующий радикальных художественных различий между стилем Рафаэля и стилем Тициана и т. д., «вообще не способен проникать в глубину вопроса» и такому человеку следовало бы заниматься не философией искусства, а каким-нибудь другим делом. Но тот человек, который не менее остро, чем Шпенглер, чувствует все эти и им подобные различия, не обязан присоединяться к формулируемому им выводу, ибо в основ этого вывода лежит чисто метафизическая логика, дополненная к тому же некорректным применением правил формальной логики. Ведь, в самом деле, различия в стиле двух живописцев, общность стиля одного из них и стиля некоего композитора никак не означают исчезновения видовой общности произведения живописцев и превращения *стиля* искусства в *вид* искусства, который объединил бы живописные и музыкальные творения

Те стилевые характеристики, которые дает Шпенглер художественным произведениям, в данном случае, как и в подавляющем большинстве других в «Закате Европы», проницательны, тонки, метки, однако перевод этих конкретных эстетических наблюдений в теоретические выводы осуществляется в этой книге, как правило, на уровне, недостойном серьезного философа.

Критиковать «Закат Европы» в плане культурно-эстетическом — отнюдь не означает, что нужно полностью отвергнуть саму идею культурно-исторической типологии. В этой идее есть, на наш взгляд, много здравого и требующего к себе внимательного отношения ученых-марксистов. Культура древнего Египта, например, и культура древней Греции действительно различны идеологически, и — это в данном случае особенно важно — социально-психологически; какими бы терминами или символами эти особые структуры ни обозначать, их необходимо выявлять, описывать и изучать. При этом нельзя думать, что данная проблема покрывается проблемой национального своеобразия культуры, — в ряде случаев мы сталкиваемся и с межнациональными общностями (скажем, «европейская культура» или «культура





А. Кребера, К. Закса. И в них историзм растворяется в разного рода дихотомиях, подобных ницшеанской («аполлоновский» — «дионисийский») и заковской («этос» — «пафос»), или же в строившихся Тойнби и Кребером моделях замкнутого и повторяющегося в каждом типе культуры движения от ее рождения к ее разложению и гибели.

Мы можем резюмировать, что развитие историко-культурного подхода к решению морфологических проблем теории искусства было в высшей степени плодотворным, когда историзм оказывался действительным методом анализа, а не маской, скрывавшей глубоко метафизический взгляд на культуру. Подлинным историзм не отвергал морфологию искусства, а дополнял необходимыми данными и точками зрения те выводы, которые давал структурный анализ мира искусств. И все же *даже на вершинах своих буржуазная наука не в силах была выработать целостное, методологически продуманное, крепкое единство этих двух походов*. Решение такой задачи может быть по плечу только марксистской эстетике. В буржуазной же науке ошибки и слабые места подобных опытов, равно как и чисто структурного, или чисто психологического, или чисто функционального, или тем более спекулятивного построений, делали единственно приемлемым в глазах многих ученых *простое эмпирическое перечисление* различных форм творчества, через которое не прорисовывались никакие закономерности их взаимных связей и оппозиций.

## 6. ЭМПИРИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ: ОТ АЛЕНА К Т. МАНРО

Данное направление морфологического изучения искусства находило прочную опору в позитивистских установках буржуазной философии послегегелевской поры.

Весьма характерно в этом смысле решительное заявление К. Фидлера: «Нет искусства вообще, есть лишь отдельные искусства» (122, 185). В результате подрывались условия существования самой эстетики как науки об «искусстве вообще», а морфологический подход к искусству вырождался в простое сопоставление ряда очерков — характеристик разных его видов (или родов, или жанров).

Правда, поначалу эмпиризм этот был сравнительно умеренным, накладываясь в работах буржуазных эстетиков на какой-то один принцип группировки искусств. Это могло быть их деление на *статичные* и *динамичные*, принятое Г. Фехнером (120, т. II, 5–6), или на *изобразительные* и *неизобразительные*, признанное Сюлли-Прюдомом (160), или даже упоминание о двух-трех разных принципах деления, которые, однако, сочетались чисто механически и применялись просто по мере надобности, — так обстояло дело в эстетических трактатах столь авторитетных, казалось бы, теоретиков, как И. Кон (70, 90–93), Т. Липпс (75, 396–397), Э. Утитц (164, т. II, 28 и сл.), С. Пеппер (152, 147–148), С. Лангер (137, 75–89).

Однако чисто формальное принятие таких группировок делало их все менее и менее нужными. В результате в 1920 г. могла появиться книга Алена — третье



труктивизма, функционализма, дизайна, приходится объявить «главной целью зодчества»... красоту! Впрочем, если этот эстетик может в наше время стремиться возродить учение Фомы Аквинского, то всему остальному удивляться уже не приходится...

Название монографии П. Вайсса «Девять основных искусств» (44) показывает, что он пошел дальше Жильсона, но только в количестве выделенных искусств, а не в подходе к их изучению. Впрочем, и это преимущество американского теоретика оказалось мнимым, так как девять видов искусства получились у него лишь благодаря тому, что музыку он разбил на два вида — на музыкальное сочинительство и музыкальное исполнительство, а литературу — на повествовательную и поэтическую. В книге польской исследовательницы Я. Макоты (ученицы Р. Ингардена, снабдившего книгу своим предисловием) сохраняется то же число искусств, что у Вайсса, но образуется оно иным (хотя столь же произвольным) членением: здесь наличествует одна музыка и одна литература, но зато рисунок отделен от живописи и обычная скульптура — от полихромно (33).<sup>1</sup>

К этому же направлению примыкает и капитальная монография лидера современной американской эстетики Т. Манро «Виды искусства и их взаимоотношения», которую следует признать самым основательным во всей истории эстетической мысли исследованием этого круга проблем (35). Достаточно отметить, что, в отличие от всех своих предшественников, Манро дает обширную, хотя и далекую от полноты историографию проблемы (там же, 157–208), что он принял также описание «практических классификаций искусств, применяемых в художественных музеях, в системе образования и в издательском деле» (там же, 209–243). Подводя итоги сделанному до него в данной области, Манро прежде всего подверг критике иерархически-ценностный подход к соотношению искусств и справедливо заметил, что «пережитком такой оценки искусств является условное, но широко распространенное их деление на «высшие» и «низшие». Современная тенденция, отмечает он, состоит «в признании все более высокой ценности и значения так называемых «низших» искусств и в меньшем преклонении перед поэзией как «верховным» искусством» (там же, 207–208). Что касается двухмерных «немецких систематизаций», то в них, по мнению Манро, «есть большая доля истины» и, хотя в целом они «упрощенно и чрезмерно упорядоченно» трактуют взаимоотношения искусств, они могут служить отправным пунктом для дальнейших исследований.

Сам Манро сначала дает общее определение искусства, затем рассматривает различные «классы искусств», определяющиеся наличием или отсутствием утилитарной функции, ориентированностью на тот или иной орган чувств и т. д., потом посвящает три главы сравнительному анализу искусств, различаемых «по материалам или средствам», «по характеру творческого процесса или техники», «по природе и форме создаваемого продукта». Последняя часть книги посвящена

---

<sup>1</sup> Мы пользуемся случаем выразить искреннюю признательность А. А. Фарбштейну, который помог нам получить представление о книге Я. Макоты.



фологии искусства и его исторической типологии лежат, по Манро, *в разных и непересекающихся плоскостях*.

Приходится заключить, что эмпирический подход к изучению строения мира искусств не был способен вывести буржуазную эстетику из тупика. Что же оставалось делать ученым, когда шесть различных направлений морфологического изучения искусства оказывались в конечном счете неплодотворными?

Оставалось занять *скептическую, а подчас и чисто негативную позицию* по отношению к самой возможности морфологического изучения искусства.

## 7. СКЕПТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ: от Г. Лотце к Г. Морпурго-Тальябуэ

Поначалу такого рода скепсис объяснялся причинами не принципиального характера. Хотя Фолькельт ставит рядом имена Лотце и Кроче как противников изучения законов системной связи искусств (166, т. III, 368–369), позиции этих эстетиков были тут далеко не идентичны. Что касается первого, то его «История немецкой эстетики» писалась в середине 60-х гг. XIX в., когда в интересующей нас области было сделано еще сравнительно немного и известные основания для скепсиса в это время были. К тому же следует отметить, что в этом пункте эрудиция Лотце была, как это ни странно, весьма скромной.<sup>1</sup> Наконец, по складу мышления Лотце не был теоретиком, и оттого ему, видимо, просто чужды были проблемы систематизаторского характера. Во всяком случае, сомнения свои он высказывал весьма осторожно и — более того — сам пытался наметить позитивное решение проблемы, оказавшееся, однако, эклектическим и мало интересным (430, 459–460).

Столь же непоследовательной нужно признать позицию Ионаса Кона. В своей «Общей эстетике» он очень точно отмечал принципиальное расхождение двух подходов к решению морфологической проблемы: один — это «построение системы искусств», а второй — «изыскание принципов различения искусств». Первый подход отличается от второго тем, что на его основе пытаются показать, как «из принципов эстетической области ценностей можно вывести необходимость этих и только этих искусств»; этого, по убеждению Кона, сделать невозможно, и потому научно состоятелен только второй подход (70, 91). Применяя его, Кон формулирует несколько различных «отправных точек для разделения искусств» (там же, 90–93), между которыми не оказалось, однако, никакой внутренней связи и которые тем самым были бесплодны для теоретического анализа. Поэтому Кону следовало бы возразить,

---

<sup>1</sup> В главе, специально посвященной историографии данной проблемы, рассказывается только о морфологических теориях Шеллинга, Зольгера, Гегеля, Вейссе, Фишера, Коозена и Цейзинга, лишь мельком упоминаются точки зрения Лессинга, Канта, Гердера, и этим все ограничивается.



база» — *данная знаковая система*. Если, например, композитор и живописец не способны, как бы они того ни хотели, создать тождественные по духовному содержанию ценности, перекодируя на язык своего искусства произведение другого вида, это объясняется тем, что с помощью звуков нельзя «сказать», выразить — а значит, нельзя и постичь, интуитивно выработать! — то, что можно передать с помощью цвета, и обратно. Вот почему, классифицируя способы воплощения художественной духовности, типы сигналов и знаков в художественных языках, мы пробиваемся к связям и различиям *содержательного, духовного порядка*. А это значит, что возражения Кроче приходится решительно отклонить — они не выдерживают диалектической критики.<sup>1</sup>

Столь же неосновательна антиморфологическая аргументация последователя Кроче и Де Сантиса известного итальянского эстетика Дж. Джентиле: «Множество искусств, — говорит он, — равно множеству техник, в которых искусство реализуется». Поэтому существует «не пять искусств, и не шесть, и не сто — их число бесконечно, потому что бесконечно число произведений искусства». То же самое можно сказать о родах литературы — «другом столь же неопределенном эстетическом понятии» (123, 186—191).

Вряд ли нужны пространные доказательства несостоятельности аргументов итальянского эстетика — очевидно, что мы сталкиваемся здесь еще с одним метафизическим ходом мысли, с типично позитивистской *абсолютизацией единичного*, с полным игнорированием той *диалектики единичного, особенного и общего*, которая и позволяет группировать явления, какой бы высокой ни была мера их индивидуального своеобразия.

Подходя к искусству с иных позиций, нежели Кроче и Джентиле, Джон Дьюи приходил к тому же, в сущности, выводу: «Если искусство есть внутреннее качество активности, мы его не можем разделять и подразделять» (116, 214). Всякая классификация искусств, развивая свою аргументацию философ, исходит из ошибочного отождествления в произведении искусства эстетического объекта с «физическим предметом», поскольку опирается на различение физических свойств этих предметов — их статичности и динамичности, зримости и слышимости и т. п. Но эстетическое содержание произведения не имеет отношения к его

---

<sup>1</sup> Убедительное опровержение этой позиции Кроче мы встречаем и у некоторых буржуазных эстетиков. Так, Э. Кассирер отмечал, что специфическая форма существования произведения искусства «выражает не только технику его конструирования, но также его истинный смысл». Иначе говоря, сама «интуиция» Бетховена является музыкальной, а Фидия — пластической, Мильтона — эпической, а Гете — лирической. Поэтому классификация искусств вполне правомерна (463, 206—208. Цит. по английскому переводу, т. к. немецкого издания нам не удалось найти). Серьезную критику антиморфологических взглядов Кроче и его ученика Ф. Флора мы находим также в упоминавшейся статье Ф. Медикуса (34). У нас есть также все основания полагать, что хотя Н. Гартман непосредственно не полемизирует с Кроче, однако все, что он говорит об эстетической значимости материальной формы в искусстве, равно как и проводимое им деление искусств на пространственные и временные, обращено против концепции Кроче, а может быть, и Шпенглера (54, 31, 134—135 и др.).





## Глава IV

# МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИСКУССТВА В ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ МАРКСИСТСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

История разработки морфологической проблематики в советской и в зарубежной марксистской науке начинается с 1924 г., когда в журнале «Печать и революция» была опубликована статья Федора Шмита «Живопись, ваяние, зодчество»; ее реальное содержание оказалось более широким, чем ее название. Достаточно сказать, что в этой статье была предложена таблица, весьма широко охватывавшая сферу художественной деятельности (16, 114).

Табл. 16

II	I	Искусства акустические	Искусства моторные	Искусства оптические
Искусства изобразительные	1 — словесность	3 — драма	5 — изобразительная живопись 6 — изобразительное ваяние	
Искусства неизобразительные	2 — музыка	4 — танец	7 — неизобразительная живопись 8 — неизобразительное ваяние 9 — зодчество	
III	Искусства времени	Искусства времени и пространства	Искусства пространственные	
IV	Искусства мусические			Искусства пластические

Надо думать, что советский ученый знал об аналогичных опытах построения таблиц, предпринимавшихся на Западе (хотя в его статье нет никаких ссылок и указаний); во всяком случае мы имеем здесь дело с *первой в истории советской науки и в ряде отношений оригинальной морфологической концепцией, которая объективно связывает разработку данной проблематики в марксистской и в до-марксистской эстетике.*

Шмит отчетливо сознавал в это время неудовлетворительность всех буржуазных эстетических теорий, проистекающую, по его убеждению, из разрыва теории и истории, при котором теория искусства «строилась на предпосылках идеалистического миропонимания, с историческими фактами не вязалась и не считалась и на практике была неприложима», а история искусства «имела дело только с фактами, только регистрировала, описывала, повествовала, никаких выводов не делала и разве что добавляла иллюстративный материал для «всеобщей



в нашей науке об искусстве.<sup>1</sup> В это время одностороннее и неумеренное увлечение советских ученых, желавших быть марксистами, социологическим анализом искусства уже само по себе не позволяло им уделять должного внимания изучению его морфологических законов. Весьма характерны в этом смысле сочинения А. Богданова, Б. Арватова, В. Фриче, в которых морфологическая проблематика либо полностью игнорировалась, либо «снималась» противопоставлением так называемого «производственного искусства» всем остальным его — «станковым» и якобы умирающим — видам. Поэтому во второй половине 20-х — начале 30-х гг. вопросы морфологии искусства ставились лишь спорадически и попутно. А. Луначарский слабо интересовался этими проблемами; в своих ранних теоретических работах он их бегло касался, но замечал при этом, что может сказать тут «мало нового» (78, т. VII, 12—14 и 93—94), а в начале 20-х гг. ограничивался тем, что в полемике с производственниками подчеркивал наличие двух равноправных групп искусств — «идеологических» и «промышленных» (там же, 263—265). Н. Марр, исследуя происхождение языка, обращал внимание на синкретичность древнейшей формы художественной деятельности: «Как известно, пляска, пение, музыка первоначально не представляли трех отдельных искусств, а входили нераздельно в состав одного искусства» (456, т. II, 85—90). Для доказательства этого тезиса Марр привлекал, в частности, эллинскую мифологию — трактовку в ней образов муз, Аполлона и Орфея.<sup>2</sup>

Развитие этих идей А. Веселовского и Н. Марра мы находим в глубокой и глубоко оригинальной книге О. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра», однако лишь в узких пределах ранних фаз историко-литературного процесса. Здесь говорилось: «Центральная проблема, которая меня интересует в данной работе, заключается в том, чтоб уловить единство между семантикой литературы и ее морфологией». Такая установка позволяла, не игнорируя устойчивые признаки видов, родов и жанров искусства, показывать, что жанр, например, это — «не автономная, раз навсегда классифицированная величина», что поэтому «его классификация вполне условна. И сюжет и жанр имеют общий генезис и нераздельно функционируют в системе определенного общественного мировоззрения», и оттого жанр *обладает одновременно устойчивостью и изменчивостью* (321, 9).

В это время советские ученые ставили вопрос и о неравномерности развития разных видов искусства на последующих стадиях истории художественной культуры. Уже В. Фриче, отталкиваясь, правда, не от Гегеля, а от Тэна, применял этот закон к сфере пластических искусств, но огрубленно и упрощенно, трактуя

<sup>1</sup> Показательный пример: еще в 1927 г. А. Ф. Лосев издал в Москве книгу под названием «Диалектика художественной формы», которая была написана, как сам он указал, с позиций... неоплатонизма; в ней была сделана, в частности, попытка построения системы искусств, но вряд ли стоит удивляться, что при такой философско-методологической основе она оказалась чем-то средним между системами Гегеля и Шопенгауэра (см. 76, 97 и сл. 212 и сл.).

<sup>2</sup> К данной проблеме наш выдающийся лингвист не раз возвращался в своих работах (см., напр., 456, т. 5, 259). О значении, которое он ей придавал, говорит специально посвященный ей пункт в составленной им программе общего курса учения о языке (456, т. 2, 9).



истории искусства», этот же принцип был проведен на более широком историческом материале (7); еще позднее, в фундаментальной работе «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» (8), было предложено развернутое теоретическое обоснование такого взгляда на искусство. Разумеется, его приходится признать односторонним и совершенно неправомерно отбрасывающим другую сторону дела — *структурные различия между видами и жанрами искусства, которые остаются таковыми при всех социально-исторических изменениях.*

В предисловии к «Синтетической истории искусства» автор, подобно Шмиту, отмечал такие пороки буржуазной науки об искусстве, как разрыв теоретического и исторического методов его изучения («теория и история искусства стоят как две независимые науки: теория дана вне истории — формалистически, и история дана вне теории — эмпирически»), как «разобщенность отдельных искусств, независимость их историй и теорий друг от друга» (7, VII). Подобно Шмиту же, Иоффе ставил перед собой задачу преодолеть эти методологические ошибки, но делал он это несколько прямолинейно, и в результате родственность разных искусств заслоняла в глазах ученого особенности и относительную самостоятельность развития каждого из них. «Теории различных искусств одного стиля, — четко формулировал он свое методологическое кредо, — ближе между собой, чем теория одного искусства различных стилей» (там же, X). При таком взгляде на вещи, весьма близком шпенглеровскому, нельзя было, конечно, преодолеть разрыв между диахронией и синхронией в изучении искусства и трудно было оценить должным образом открытый Гегелем закон неравномерного развития искусств — ведь в каждой стилевой фазе нужно было обнаружить *именно и только единство* литературы, живописи, музыки!

В первой половине 30-х гг. отвергнутой односторонне-социологической ориентации нашей науки об искусстве была противопоставлена не менее, увы, односторонняя гносеологическая ее ориентация. Искусство стало рассматриваться уже не как «форма классово-психоидеологии», а лишь как «форма отражения и познания действительности». При этом совершенно естественным было возрождение того *литературоцентризма*, который господствовал в эстетике XVIII—XIX вв. и от которого, как мы видели, разными путями стремились уйти теоретики 20-х гг. Идея «синтетического изучения искусства», которую продолжал упорно пропагандировать Иоффе, резко выделялась на этом фоне и казалась чуть ли не чудачеством, несовместимым со строго научным отношением к искусству. Далеко не случайно, что единственная в 30-е гг. книга, в которой была сделана попытка дать более или менее полное и систематическое изложение марксистской эстетической концепции, называлась «Вопросы марксистской поэтики»; и действительно, для ее автора — И. Виноградова — не существовало никакой принципиальной разницы между понятиями «искусство» и «художественная литература», а потому в его в целом очень интересной книге не оказалось вообще места для морфологической проблематики (см. 190).

Преодоление литературоцентризма имело место в это время только в тех случаях, когда он вытеснялся *киноцентризмом* — так, например, как это формулирова-



делил три основных периода в художественном развитии человечества: первый (палеолитический) характеризуется тем, что первобытный человек ищет «самого себя в природе»; второй (неолитический) — тем, что он «вбирает природу в общественное, хотя еще и не дифференцированное Я, живущее общиной»; третий (классовое общество) — тем, что «социальное Я» расщепляется «на отличающихся друг от друга индивидуумов, в то же время изображая природу как постоянно обновляющуюся дифференцированную Вселенную» (там же, 332. Мы цитируем по русскому переводу, который, к сожалению, весьма далек от совершенства).

Не будем сейчас обсуждать саму эту концепцию философии истории искусства и обнажать все ее уязвимые для критики моменты. Важнее, как нам представляется, подчеркнуть другое: при всем несовершенстве конкретного проведения исторической точки зрения, она заключает в себе, во-первых, несомненное рациональное зерно, что позволило автору сделать с ее помощью много тонких наблюдений над особенностями различных фаз историко-художественного процесса; во-вторых, — и это нам сейчас особенно важно, — исторический подход был признан Кодуэллом необходимым не только при общем анализе искусства — его сущности, социальной роли и т. д., но и при его морфологическом рассмотрении. К сожалению, дальше постановки вопроса, да и то весьма эскизно намеченной, талантливый английский теоретик тут не пошел.

В советской эстетической науке резкая активизация интереса к морфологическому изучению искусства падает на вторую половину 50-х гг., что было связано с наметившимся в это время общим подъемом эстетической мысли. Морфологической проблематике посвящаются теперь статьи, брошюры, главы монографий, сборники,<sup>1</sup> и более того — в учебники и в программы вузовских курсов по эстетике включается раздел «виды искусства». Своеобразным «эпиграфом» к этой главе истории нашей эстетики можно было бы избрать слова Н. Дмитриевой, сказанные ею в 1962 г. во вступлении к ее превосходному исследованию «Изображение и слово»: «Эстетика не может развиваться чисто умозрительным путем, как не может она и исходить из практики какого-либо одного искусства, хотя бы и ведущего. Все искусства должны быть в поле ее зрения, с учетом их специфики и взаимосвязей, границ и возможностей, меняющейся исторической роли и особых требований, предъявляемых к ним современностью». Такая установка объясняется тем, что «каждый вид искусства обладает особыми, ему свойственными содержательными возможностями, недоступными или менее доступными другим видам. Это и есть его специфика..., которая дает ему право на самостоятельное существование» (3, 6).

Правда, освоение морфологического подхода к изучению искусства давалось нашим ученым нелегко. Так, в учебниках «Очерки марксистско-ленинской эстетики» (1956 г.), «Основы марксистско-ленинской эстетики» (1960 г.), «Марксистско-

---

<sup>1</sup> Показательно, что в 1958 г. в Свердловске вышел сборник студенческих работ «О специфике некоторых видов искусства», под редакцией и со вступительной статьей Л. Н. Когана (280).





искусства измерять уже этой мерой. Поэтому Лукач вел анализ общих свойств искусства почти исключительно на материале литературы и изобразительных искусств, а затем выделил специальную главу для рассмотрения особенностей музыки, архитектуры, прикладных искусств, садово-паркового искусства, киноискусства и «сферы приятного», назвав эту главу «Проблема границ эстетического мимесиса». Таким образом, перечисленные области художественной деятельности предстали как более или менее странные модификации сущности искусства, поскольку «мимесис» имеет в них, как признавал сам теоретик, «совсем особенные формы». Естественно, что при подобной постановке вопроса рассмотрение искусства как *подлинной системы видов* оказалось невозможным.

Вместе с тем уже в начале 60-х гг. в советской науке стал намечаться иной подход к решению интересующей нас морфологической проблематики. Одной из первых ласточек была тут лекция В. К. Скатерщикова «Виды искусства», опубликованная в 1961 г. В ней основное внимание уделялось уже не характеристике отдельных видов искусства, а *именно видовому строению искусства в целом*. Соответственно автор видел задачу эстетики в данном ее разделе в том, чтобы «выявить принципы классификации искусств, установить связи и взаимовлияния различных искусств между собой» (см. 15, 155). Исходные позиции решения этой задачи Скатерщиков определил так:

- 1) Марксистско-ленинская эстетика дает «научную основу классификации искусств».
- 2) Эту классификацию «нельзя проводить по какому-либо признаку, взятому отдельно»; сравнение, например, музыки и литературы показывает, что они близки друг другу как временные искусства, но по «типу образности» музыка «сближается не с литературой, а скорее с архитектурой». Различие указанных двух «типов образности» автор определяет понятиями «изобразительный» и «выразительный», оговаривая условность этих обозначений. К «выразительным искусствам» относятся «музыка, некоторые виды танца, архитектура, некоторые виды прикладного, декоративного искусства».
- 3) Особую группу составляют синтетические искусства, которые «сочетают в себе особенности и выразительного, и изобразительного искусства».
- 4) Существенно разделение искусств на «зрительные» и «слуховые».
- 5) Еще одно важное направление классификации — деление искусств на три группы: «искусства, использующие природный материал (мрамор, дерево, металл в скульптуре, архитектуре, прикладном искусстве), искусства, которые используют в качестве материала слово (художественная литература прежде всего), и искусства, где в качестве материала выступает сам человек (исполнительские искусства)».
- 6) Помимо перечисленных принципов деления, которые автор считает основными, существуют еще и дополнительные: это — деление искусств на «утилитарные» или «прикладные» и «чистые», а также их деление на «первичные» и «вторичные», т. е. исполнительские.

- 7) «Разделение искусств — продукт исторического развития. Первобытное искусство не знало деления на виды в собственном смысле слова, оно было синкретным, различные виды искусств не были обособлены как самостоятельные области человеческой деятельности» (там же, 166–179).

В итоге Скатерщиков предлагает *впервые в нашей эстетической литературе* теоретическое определение вида искусства: «вид искусства — это особая область художественной деятельности людей, отличающаяся по тому, какие стороны жизни она преимущественно отражает, по характеру и типу образности, по способу удовлетворения эстетической потребности человека, по материалу и по законам создания художественного образа» (там же, 173).

Перед нами как бы тезисно изложенная программа большой работы по изучению системы искусств, которую нельзя не признать в высшей степени плодотворной, хотя и эскизной, а потому и несколько сумбурной: выделенные теоретиком плоскости членения искусств не соотнесены друг с другом, и оттого четкого понимания строения мира искусства мы тут пока еще не получаем.

Еще один эскиз решения этой задачи был намечен в это же время в книге Г. Пospelova «О природе искусства», в которой мы находим небольшую главу «Роды искусства». Позиция автора близка к точке зрения Скaтерщикова и резко отлична от установки Колпинского: Пospelov считает отнюдь не условным, а безусловным наличие у разных искусств таких общих и различных черт, которые позволяют осуществить классификационную задачу. Он выделяет, прежде всего, три группы искусств — пространственных, временных и пространственно-временных; затем указывает на различие между искусствами «односоставными» и искусствами «синтетическими»; далее говорит о наличии двух «родов» искусства, различающихся в зависимости от того, является ли у них «исходным моментом» воспроизведение объективного мира или субъективной стороны человеческой жизни; проводя аналогию с эпосом и лирикой как родами литературы, Пospelov называет эти две группы искусств «изобразительными» и «экспрессивными» (89, 132–136).

Хотя Пospelов не воспользовался традиционным методом графического закрепления итогов классификации искусств, мы сделаем это за него, дабы придать его концепции большую наглядность и чтобы ее удобнее было сравнивать с концепциями других ученых, выраженными в таблицах.

Эта таблица позволяет сделать следующие выводы: во-первых, морфологическая концепция Пospelова лежит в том же ряду известных нам двухмерных классификаций, которые были впервые представлены в истории советской науки системой Шмита, причем обе координаты системы Пospelова являются тем же, что у Шмита<sup>1</sup>; во-вторых, в отличие от системы Шмита (чисто терминологических отличий мы не касаемся, ибо существенного значения они не имеют), система Пospelова строго отделяет синтетические искусства от «односоставных», а с другой

<sup>1</sup> Мы не можем, однако, судить о том, известна ли она была Поспелову, т.к. в его книге нет ссылок ни на кого из его предшественников в данной области.



Табл. 17

		Экспрессивные искусства	Экспрессивные искусства
Односоставные искусства	Пространственные искусства	Архитектура	Живопись    Скульптура
	Временные искусства	Музыка Лирическая словесность (поэзия)	Эпическая и драматическая словесность (литература)
	Пространственно-временные искусства	Художественный танец	Пантомима
Синтетические искусства		Пение Хореография	— —
			Драма Опера Балет

стороны — расчленяет искусство слова на два самостоятельных вида — литературу и поэзию, что приводит к тому, что музыка как «экспрессивное» временное искусство лишается своей пары в ряду «изобразительных искусств» (образующуюся при этом системную лакуну Пospelов никак не объясняет). Особый статус словесного искусства теоретик мотивирует тем, что оно обладает «гибким и универсальным» средством воспроизведения жизни — речью. Данный тезис говорит о сохранившейся в эстетических взглядах Пospelова общей литературоцентристской ориентации, которая неизбежно порождает те или иные ложные построения в морфологии искусства (не говоря уже о том, что при такой ориентации морфологической проблематике отводится в книге самое скромное место — пять страниц из двухсот!).<sup>1</sup>

В том же 1960 г. вышла в свет брошюра В. Кожина «Виды искусства» — первая в истории советской науки книга, специально посвященная данной теме. Оказалось, что в ней обосновывалась та самая концепция, которая более кратко излагалась в книге Пospelова.<sup>2</sup> В этом можно убедиться, сравнив таблицу, построенную Кожинным (11, 24), с той, в которой мы представили итог рассуждений Пospelова (см. табл. 17 и 18).

<sup>1</sup> Пять лет спустя в новой книге этого автора «Эстетическое и художественное», которая была переработанным и расширенным вариантом первой его книги, данный ее раздел оказался воспроизведенным с одним-единственным уточнением: танец и пантомима были объявлены здесь двумя родами одного искусства — «искусства телодвижения», подобно тому, как эпос и лирика являются родами единого словесного искусства (90, 288–289 и 295–296). Осталось, однако, неразъясненным, зачем нужно было такое теоретическое нововведение, что оно дает для понимания законов существования искусства.

<sup>2</sup> Мы не беремся объяснять это совпадение, поскольку у Кожина, как и у Пospelова, нет никаких ссылок на работы его предшественников и никаких указаний на источники, от которых он отталкивался в своих морфологических размышлениях.



Но наиболее существенной ошибкой схемы Кожина было то, что литературу, занимавшую в системе Шмита место на скрещении временных и изобразительных искусств, он, как и Пospelов, выделил в качестве *самостоятельного ряда искусств*, параллельного искусствам «статическим» и «динамическим»<sup>1</sup>, возрождая таким образом литературоцентристские представления Мендельсона, Шеллинга и др. А это должно было неизбежно повлечь за собой драматические для всей системы последствия.

Понимая необходимость найти музыке как искусству «выразительному» изобразительную «пару», Кожин решил ввести в мир искусств какое-то «звукоподражание», причем ввести его на правах *вида* искусства — именно такое место занимает оно в его таблице (правда, здесь следовала оговорка, что звукоподражание есть лишь «элемент ряда искусств»; но если это так, то на каком основании такой «элемент» выделен в таблице наряду с полноправными видами художественной деятельности?). Что же касается «раскола» литературы на два самостоятельных вида искусства — на лирическую поэзию и на эпико-драматическую литературу, то эпос и драма объединены здесь просто потому, что в данной схеме драму больше некуда было девать; впрочем, вскоре Кожин откажется от этой идеи (хотя без какой-либо самокритики), когда будет в одной из статей «Теории литературы» рассматривать эпос, лирику и драму традиционным образом, как *роды* литературы (315).<sup>2</sup>

Несколько лет спустя интересующая нас тема оказалась центральной еще в одной брошюре, названной ее автором «Всестороннее развитие личности и виды искусства». В. Ванслов высказал здесь целый ряд резонных критических замечаний по поводу морфологической концепции Кожина, однако вместе с ее действительными недостатками отверг и лежавшие в ее основе принципы членения искусств: их деление на изобразительные и выразительные он отклонил полностью, хотя и без достаточно весомой аргументации, а деление искусств на пространственные, временные и пространственно-временные признал производным, а не основополагающим. Основополагающими же, по его мнению, следует считать различия, возникающие в мире искусств в результате движения художественно-творческой деятельности от прямой связи с трудом — в прикладных искусствах — к связи с игрой (где утрачивается всякая утилитарная функция и искусство превращается в чистое зрелище). Таким образом, виды искусства расположились по однолинейной шкале (2, 102–103).

---

<sup>1</sup> «Содержание поэзии, — мотивировал это автор буквально теми же словами, что и Пospelов, — всеохватывающе, универсально, ибо слова способны схватить, отразить в себе любое явление мира» (11, 78).

<sup>2</sup> Вообще приходится признать, что эта первая книжка Кожина, в отличие, например, от следующей его весьма основательной работы «Происхождение романа», была написана удивительно неряшливо, небрежно и пестрела всевозможными несурзацими и ошибками. Можно лишь удивляться тому, как мог В. Кудин счесть ее единственным (!) недостатком... отсутствие в таблице Кожина телевидения и полностью принять его концепцию (см. 74, 110–111).



го в каждую эпоху какой-то вид становится «ведущим»; на этом основании утверждается равноценность всех искусств (там же, 248–249). Естественно, что в небольшой книге популярного характера развить эти идеи не представлялось возможным. К сожалению, когда такая возможность представилась — мы имеем в виду следующую большую работу Ю. Борева обобщающего характера «Эстетика» (51), — он ее почему-то не реализовал.

Попытку решить такую задачу — охарактеризовать систему искусств в исторической динамике ее становления и развития — предпринял в это же время Н. Крюковский в своей большой монографии «Логика красоты» (73). По сути дела, вся ее вторая часть — «Эстетическое в искусстве» — строится как последовательный анализ шести видов искусства (прикладного, архитектуры, орнаментально-декоративного, музыки, изобразительного и литературы), предваренный кратким введением, в котором ставятся общие вопросы классификации искусств и обосновывается предлагаемый автором порядок их рассмотрения. Таким образом, оказывается, что в целом Крюковский принимает и повторяет известную нам схему исследования, пытаюсь, однако, найти ее теоретическое обоснование. Он идет тут вслед за Гегелем, но, к сожалению, слабые стороны методологии Гегеля оказались в работе советского ученого не преодоленными, а, напротив, гиперболизированными: речь идет о его пренебрежении к действительному историческому ходу становления и развития художественной культуры во имя чисто логического конструирования идеальной модели этого процесса («прежде всего, — говорит он, — необходимо установить логическую, но не историческую (!) картину возникновения различных жанров искусства»); неудачной вариацией мысли Гегеля выглядит и принцип расположения искусств на ступеньках лестницы, основанный на постепенном убывании чувственного начала и нарастании начала рационального, что соответствует (!) движению от условности к образности. Если к этому добавить, что в данном разделе книги есть немало вульгарно-социологических элементов, придется заключить, что опыт Крюковского оказался решительно неудачным.

Полной его противоположностью является опыт Н. Дмитриевой в ее блестящей статье «Литература и другие виды искусства», опубликованной в 1967 г. в четвертом томе Краткой Литературной Энциклопедии и пронизанной подлинным историзмом. Весь анализ проблемы построен здесь на немногословном, но емком и удивительно точном описании неравномерного развития видов искусства и изменчивости их взаимоотношения в ходе развития художественной культуры (4). Два момента оставляют все же в этой статье чувство неудовлетворенности. Во-первых, ход неравномерного развития видов искусства освещается здесь так, что идея первенства литературы проводится способом, напоминающим — опять-таки — логику Гегеля; поэтому создается впечатление, что верховное положение, завоеванное литературой в XIX в., она сохранит навсегда (даже киноискусство — это самое влиятельное искусство нашего времени — «подверстывается» здесь к литературе, тогда как на самом деле этот новый вид творчества вообрал в себя литературу и «снял» ее своей синтетической образной структурой). Во-вторых, историзм оказался в этой статье явно *противопоставленным* логическому анализу



структуры мира искусств (если бы такой анализ был проведен достаточно строго, литературоцентристские выводы автора были бы немыслимы).

Таким образом, если книга Крюковского доказала бесплодность чисто логического анализа строения мира искусств, *противопоставленного реальной истории художественной культуры*, то статья Дмитриевой не менее убедительно показала, что исторический подход к данной проблеме, как бы он ни был необходим, не может все же *обойтись без логико-теоретико-структурного анализа*. С пониманием этой неразрывности структурно-логического и исторического аспектов морфологии искусства мы встречаемся в интересной, но, к сожалению, небольшой, статье румынского эстетика Иона Яноши «Единство и многообразие искусств» (28). Здесь соотношение видов и жанров искусства рассматривается с точки зрения диалектического закона раздвоения единого, действие которого приводит к тому, что различные художественные структуры образуют оппозиции типа объективное — субъективное, изобразительное, — неизобразительное, эпическое — лирическое, абстрактное — конкретное и т. п. При этом оказывается, что конкретное соотношение искусств в пределах каждой из таких оппозиций определяется социально-историческими причинами, и в результате в одну эпоху все искусства тяготеют к «лиризации», а в другую — к «эпизации», в одну эпоху они равняются на структуру музыкального творчества, а в другую — на литературный способ изображения жизни. Яноши не поставил, однако, вопроса о системной связи всех этих дихотомических делений искусства, которые выглядят пока как неупорядоченная россыпь произвольно избранных делений.

В 1964–1966 гг. вышли в свет вторая и третья части первого издания «Лекций по марксистско-ленинской эстетике», написанных автором этих строк. Несколько глав были специально посвящены здесь морфологическому анализу искусства. В издании такого типа решение проблемы могло быть дано, конечно, лишь в первом приближении, как предварительная наброска идей и принципов, детальное развитие которых оставалось целью специального исследования. Мы не будем поэтому характеризовать это предварительное решение сколько-нибудь обстоятельно, отметим лишь, что параллельно с ним аналогичные выводы были сформулированы в книге В. Гусева «Эстетика фольклора» (205).<sup>1</sup> Название этой монографии не предвещало как будто широкого рассмотрения в ней интересующей нас проблемы. Оказалось, однако, что анализ народного творчества был осуществлен автором — едва ли не впервые — *в широком морфологическом контексте*, что дало очень интересные и важные результаты как для эстетики, так — смеем думать — и для фольклористики. Двойного рода теоретические устремления повели исследователя по этому пути: во-первых, рассматривая фольклор как специфический вид искусства, он встал перед необходимостью «определить место фольклора в системе искусств» (там же, 81); во-вторых, богатство конкретных проявлений народного творчества обязывало осуществить внутреннюю их классификацию, т. е.

<sup>1</sup> В одном из примечаний автор отметил: «Настоящая глава была написана до выхода в свет книги М. Кагана, и мы пришли к сходным выводам независимо друг от друга» (205, 85).



рассмотреть фольклор как систему родовых и жанровых подразделений, чему автор и посвятил специальную главу.

Нельзя не отметить высокий теоретический уровень постановки морфологических проблем в данной работе. Отвергая релятивистский скептицизм, свойственный, как мы видели, не только многим буржуазным, но и некоторым советским ученым (как эстетикам, так и фольклористам), Гусев уверенно поддержал, как сам он выразился, «основной пафос исканий В. Проппа, его убеждение в необходимости строгой, логически обоснованной, научной классификации фольклора» (хотя и пошел тут несколько иными путями, чем Пропп). При этом Гусев очень удачно сформулировал самые принципы системного морфологического анализа: «Всякая классификация, если она стремится быть научной, должна строиться не на эмпирическом выделении и не на произвольной компоновке видов, а должна исходить из объективно присущих предмету изучения свойств...» (там же, 102–103). Соответственно в основу классификации искусств Гусев положил «различия в способах и средствах художественно-образного отражения действительности в разных видах искусства»; это позволило ему выделить искусства «временные» или «динамические», искусства «пространственные» или «статические» и искусства «пространственно-временные»; с другой стороны, он выделил искусства изобразительного характера и искусства, «которые могут быть условно названы «выразительными». Вместе с тем Гусев счел необходимым ввести в систему искусств третью «координату», характеризующую различия в способе их восприятия; соответственно он выделил искусства, воспринимаемые зрением, слухом и одновременно обоими этими органами чувств (там же, 80–83).<sup>1</sup>

Подойдя к решению главной своей задачи — определению места фольклора в системе искусств, — Гусев охарактеризовал фольклор как «искусство сложное, пространственно-временное, пользующееся как зрительными, так и слуховыми образами» и сочетающее «изобразительные» и «выразительные» средства; в этой связи он поставил вопрос о наличии в системе искусств синтетических и синкретических видов, к коим и принадлежит фольклор. Тут Гусев снова солидаризировался с нашей постановкой вопроса и привел предложенные нами в «Лекциях» схемы синкретических и синтетических искусств (там же, 84–86). Что касается других морфологических уровней, представленных в книге Гусева — родового и

---

<sup>1</sup> Правда, Гусев не мог не заметить, что возникающее тут тройственное членение совпадает с делением искусств на пространственные, временные и пространственно-временные, но вместо того, чтобы сделать отсюда вывод о прямой зависимости данного деления от первого, он попытался обосновать его самостоятельность и равноправие, исходя из того, что совпадение этих двух делений не является якобы абсолютным. В каких же конкретно пунктах они расходятся? Только в том, что в ряду зрительных искусств оказались... «пантомима» и «немая кинопантомима». Основание явно недостаточное, тем более, что «немая кинопантомима» есть переходное и кратковременное явление в истории искусства, а простая пантомима, как правило, имеет то же музыкальное сопровождение, что и танец. Вот почему нельзя признать теоретически основательным предложение дополнить двухмерную модель системы искусств третьей координатой — для этого нет ни фактических, ни логических оснований.



и потому теоретически неосновательных классификаций. Так, В. Волькенштейн положил в основу деления жанров драматургии типологию «драматической вины» (192, 127), нимало не заботясь о том, как это может быть связано (и может ли быть вообще связано!) с принципом жанрового деления в других видах искусства. Неудивительно, что значение самих понятий «род» и «жанр» является смутным, расплывчатым и неоднозначным.

В 1930 г. в статье «Жанры», опубликованной в четвертом томе «Литературной энциклопедии», А. Цейтлин отмечал «неопределенность и двусмысленность» термина «жанр», который употребляют как для обозначения собственно *жанров*, так и для обозначения литературных *родов*. Оспаривая эту практику, автор данной статьи утверждал: «Жанровые образования относятся к эпосу, лирике и драме как виды к роду» (325, 109–110). Проходят пять лет, и в девятом томе той же энциклопедии Б. Розенфельд в статье о поэтических родах предлагает, помимо того, вычленять два типа жанров, поскольку в пределах общих жанровых признаков существуют устойчивые разновидности структур (напр., роман бытовой, роман авантюрный, психологический и т. п.) (296, 728–729). Что же касается самой проблемы рода, то, по свидетельству Розенфельда, ее теоретическое изучение «представляется одним из сложнейших и вместе с тем наименее разработанных» разделов марксистско-ленинского литературоведения (там же, 729–730).

В какой мере изменилось это положение?

В 1948 г. Г. Пospelов писал в специальной статье: «Несмотря на то, что вопрос о поэтических жанрах интересовал еще Аристотеля, что в этой области создан целый ряд таких капитальных исследований, как, например, первая глава «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского или «*Evolution des genres*» Брюнетьера, — все же надо признать, что проблема жанра до сих пор не только не решена, но даже еще и не поставлена» должным образом. Это объясняется тем, что классифицировать жанры по какому-то одному признаку невозможно и нужно совместить два пересекающихся принципа деления: один — определяющий тип выразительной системы, второй — обозначающий способ трактовки характеров (283, 58–59).<sup>1</sup>

Концепция Пospelова не получила поддержки в нашем литературоведении, и авторы создававшихся впоследствии учебников по теории литературы и введению в литературоведение возвращались к традиционным представлениям. В результате, в 1956 г. Г. Абрамович отмечал, что общепринятой трактовки понятий «род» и «жанр» «до сего времени пока не установилось. Одни, основываясь на этимологическом значении слова, вместо *род* поэзии говорят *жанр* и называют формы его употребления

---

<sup>1</sup> Сходные идеи были высказаны за несколько лет до этого в «Теории литературы» Р. Уэллека и О. Уоррена. Здесь говорилось: «Жанр должен рассматриваться, с нашей точки зрения, как группа литературных произведений, объединенная теоретически и внешней формой (специфический метр или структура), и внутренней формой (отношением, тоном, целью, — более грубо, предметом изображения и восприятием слушателей). Наиболее очевидным может быть либо одно, либо другое основание (напр., в «пасторали» и «сатире» — внутренняя форма, в двустопном стихе и пиндарической оде — внешняя); но задачей критики становится тогда поиск другого измерения, которое должно пополнить схему» (364, 241).



Этому талантливому и глубоко оригинальному сочинению трудно дать общую краткую характеристику, ибо есть в нем наряду с многими содержательными и формальными достоинствами один досадный недостаток — неумеренность в проведении основных принципов исследования и основных способов аргументации. Оттого верные мысли и обоснования начинают подчас оборачиваться чуть ли не самопародией: безусловно правильное положение — «форма есть не только конструкция, но и миросозерцание» (155, 39) абсолютизируется так, что всякая частность формального решения возвышается до идеологической представительности,<sup>1</sup> а постоянное обнажение внутренней формы слов начинает подчас казаться навязчивым приемом, если не просто филологической игрой. Однако главным в книге, невзирая на все эти издержки, является убедительное применение по отношению к родам и жанрам искусства (в частности, литературы) общего эстетического закона содержательности формы — применение, показавшее, что род и жанр — не «голые», «пустые», придуманные педантами и отжившие свой век формальные структуры, а такие формы, в которых исторически происходит «отверждение и закрепление содержания». Это объясняется тем, что «литературные структуры, которые мы теперь, омертвив и превратив в схемы, подводим под категории рода и вида: драма, сатира, элегия, роман — при своем рождении были живым истечением литературно-художественного содержания...» Поэтому речь должна идти в науке о литературе не о простой «инвентаризации» поэтических форм, а об объяснении их генезиса и содержательного смысла (там же, 16–17). В этом-то — генетически содержательном — отношении книга Гачева открыла очень много важного и интересного в трех основных литературных родах и их жанровых модификациях.

Что касается проблемы родового и жанрового членения других искусств, то тут дело обстоит не лучше, чем в теории литературы. Проблемы *рода* теория живописи или музыки вообще не знает, а определения «эпическая», «лирическая», «драматическая» по отношению к картине или симфонии употребляются хотя и крайне часто, но отнюдь не в смысле обозначения родовой принадлежности данных произведений. Правда, в теории хореографического искусства была сделана недавно — в книге П. Карпа «О балете» — любопытная, но все же теоретически несостоятельная, попытка определить три его «основных жанра» с помощью прямой переброски в сферу балета... *родового* деления литературы (234, 150–151). Если же говорить о жанровых членениях в строгом смысле слова, то в рассуждениях о живописи критики пользуются до сих пор принципом тематического различения жанров, сложившимся в эстетике классицизма (пейзаж, портрет, натюрморт и т. п.),<sup>2</sup> тогда как в музыке понятие *жанр* употребляется совсем в другом смысле, вернее — в разных и никак не скоррелированных между собой смыслах.

<sup>1</sup> Например: «Таким образом, куда ни двинься, каждый (!) структурный элемент эпической формы чреват каким-то важным (!) миросозерцательным положением». И т. д. И относится это к эпической форме не только в ее генезисе, но и в современном ее употреблении! (там же, 102).

<sup>2</sup> В «Кратком словаре терминов изобразительного искусства» жанр определяется коротко и ясно как «область искусства, ограниченная определенным кругом тем» (246, 48).



## Глава V

### УРОКИ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ МОРФОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА В МАРКСИСТСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

---

1. Первый вывод, который мы вправе сделать, обобщая весь ход развития мировой эстетической мысли в рассмотренном нами ее разделе, — это признать неоправданным скептическое — и тем более чисто негативное — отношение к возможностям морфологического анализа искусства. Такая позиция проистекает, как можно было убедиться, либо из ложного взгляда на природу и сущность искусства, либо из простой лени мысли и нежелания ломать голову там, где можно как будто обойтись описанием внешних примет разнообразных художественных явлений.

Обращаясь к изучению искусства как системы классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров, мы исходим из того, что в данной области, как и во всех иных, должны действовать некие *объективные закономерности*, что художественное творчество не является царством субъективистского произвола и хаоса. Не подлежит сомнению, что в искусстве роль субъекта и его творческой активности исключительно велика, что она, быть может, значительно выше здесь, чем во всех других сферах человеческой деятельности. Мера объективности — т. е. независимости от воли, сознания и желаний субъекта — в художественном развитии человечества, конечно же, иная, нежели в биологической эволюции или во взаимодействии физических частиц и химических элементов. Поэтому, как бы мы ни стремились сделать эстетику и искусствознание точными науками, следование за биологией, физикой или математикой имеет тут свои пределы. Но, вместе с тем, если бы художественно-творческая деятельность людей не имела в своей основе никаких объективных законов, бессмысленным было бы само существование науки об искусстве. «И лишь закон свободе даст главенство» — писал в этой связи Гете в стихотворении «Природа и искусство».

Правда, тут можно вспомнить и слова Дидро: «В искусстве нет законов, которые гений не мог бы нарушить», или же знаменитый афоризм Пушкина: «Художника надо судить по законам, им над собой взятым»; но эти суждения нельзя толковать вырванными из контекста всей системы эстетических воззрений Дидро и Пушкина и вне соотнесения с их собственным творчеством. Если же мы рассмотрим эти изречения в таком контексте и в таком соотнесении, станет вполне очевидным, как далеки были творчество и эстетическая программа классиков реализма прошлого от полного отрицания объективных законов художественно-





Такова диалектика проблемы, которую нетрудно увидеть, обращаясь и к другим структурным инвариантам — к *роду* искусства, к его *виду* или *разновидности*. То или иное конкретное художественное произведение может не иметь строгой и однозначной жанровой, родовой или даже видовой определенности. Но такова уж природа конкретного — оно, как подчеркивал В. И. Ленин, всегда богаче общего. Общее, устойчивое, инвариантное есть лишь «вытяжка» из многообразных конкретных явлений, но оно существует столь же реально, как отдельное и неповторимое. Поэтому определение общих признаков видовых, родовых, жанровых структур всегда будет неполно характеризовать мир конкретных художественных творений; но без знания этого общего сама их конкретность оказывается непостижимой.

Из всего сказанного следует, что морфологический анализ искусства *и возможен, и необходим*; вопрос состоит лишь в том, *как и для чего* он осуществляется.

2. В основе всякого системного исследования лежит известная классификация систематизируемых явлений; поэтому успех в деле моделирования некоей системы зависит в первую очередь от примененных в данном случае *принципов классификации*. Мы не будем останавливаться на характеристике общих классификационных правил, которые устанавливает логика (хотя, как показал наш историографический обзор, правила эти весьма часто нарушались и нарушаются, отчего самые хорошие замыслы системных построений рушились подчас как карточные домики). Специального разговора заслуживают лишь те классификационные принципы, которые вытекают из природы изучаемого нами материала.

а) Необходимо в этой связи прежде всего установить, какая плоскость классификации искусств должна быть признана *исходной и определяющей*. Ибо, как показала история эстетической мысли, виды искусства можно сравнивать и различать по многим признакам: по особенностям используемых материалов (слово, звук, камень, телодвижение и т. п.); по способу восприятия художественных произведений (зрительному, слуховому и т. д.); по способу их создания (индивидуальному и коллективному, «первичному» и «вторичному», т. е. исполнительскому); по способу отражения действительности (изобразительному и неизобразительному); по формам бытия художественного образа (статическому, динамическому или пространственному и временному) и т. д. и т. п. Это обилие возможных плоскостей сравнения способно повергнуть в уныние (отсюда и рождаются не раз встречавшиеся в истории буржуазной

---

именно их суть, их преходящий век). Но бытие, видно, недаром вырабатывает устойчивые формы: изготовления вещей, общения людей, быта, мышления. В них каждый раз осуществляется его равенство самому себе и братство эпох. В них длится предметная жизнь умершего человечества; разум предшествующих эпох в них понимает, осваивает и приобщает к лику человечества все нововведения». Поэтому в силе традиции, хранящей устойчивость жанра, нужно видеть «не только нечто отрицательное, но и благостную, народную силу, отражающую в себе глубинную устойчивость бытия, простоту и ясность его коренных ценностей, которые не поддаются расползанию в суетливой свистопляске новизны и моды» (195, 19).



элементов, если бы строго не отделил простые вещества от сложных — например, водород, кислород и серу от воды и серной кислоты.<sup>1</sup>

в) Третий классификационный принцип, который следует признать одним из основополагающих для морфологии искусства, — деление искусств на *монофункциональные* и *бифункциональные*. Мы видели, как складывалось отношение к этому делению в истории мировой эстетической мысли — от простого выталкивания из мира искусства «низших» искусств, как якобы неполноценных, до полного растворения «высших» искусств в совершенном мастерстве, независимо от рода деятельности, в техническом творчестве, в «жизнестроении». Опыт истории науки учит нас, по-видимому, тому, что обе эти крайности теоретически несостоятельны и практически опасны. Их преодоление требует предельно четкой постановки вопроса о *двух формах бытия искусства*, которые именовались прежде «чистой» и «прикладной», или «свободной» и «связанной», или «высшей» и «низшей», и которые мы сочли целесообразным обозначить понятиями «монофункциональная» и «бифункциональная» (67, 372–378). Ибо речь идет о том, что художественная ценность может создаваться как таковая, с единственной для нее функцией художественного воздействия на людей, и может создаваться на базе иного рода ценности — утилитарной, как в архитектуре, прикладных и промышленных искусствах; агитационно-пропагандистской, как в ораторском искусстве или в искусстве рекламы; культовой, как в различных религиозных обрядах; спортивной, как в художественной гимнастике или в фигурном катании; документально-хроникальной, как в художественной фотографии, художественном очерке, документально-художественном фильме; научно-просветительской, как в научно-популяризационных жанрах литературы и кинематографа, или в жанрах пластических искусств, участвующих в создании экспозиций исторических, этнографических и прочих музеев. Эти две формы бытия искусства по-разному соотносятся друг с другом на разных этапах истории культуры и на различных участках мира искусств, но они всегда наличествуют в нем как *два необходимых способа художественно-творческой деятельности, в принципе равноправных, равноценных и равно нужных человеку*. Поэтому их нельзя ни отождествлять, ни полностью отрывать один от другого.

3. Как бы ни были, однако, четко сформулированы и успешно реализованы принципы классификации «видов искусства решение морфологической задачи на одном этом уровне не может нас удовлетворить. В этой связи хотелось бы еще раз подчеркнуть важность мысли, высказанной еще Ионасом Коном, о принципиальном различии между *классификацией* и *систематизацией* искусств (правда, этот теоретик считал, что взаимоотношение видов искусств допускает классификационный подход, не допускает подхода систематизирующего). Чем же отличается систематизация от классификации?

---

<sup>1</sup> Не учитывая этого различия, можно прийти к тому неосновательному выводу, к которому пришла З. Лисса, которой показалось, что синтетичность киноискусства «опрокидывает все до сих пор применявшиеся принципы классификации искусств» (255, 57 и 42). Впрочем, несмотря на такие утверждения, Лисса широко пользуется в своей книге существующими классификациями.



литературные роды и т. д. и т. п. Вводя, таким образом, понятие «морфологический уровень», мы должны установить, какие именно уровни дифференциации существуют в искусстве и каковы, следовательно, критерии четкого различения художественных «электронов» и «атомов», «атомов» и «молекул», «молекул» и «клеток». Этим сопоставлением с миром физических, химических и биологических структур мы воспользовались не для красного словца, а для того, чтобы подчеркнуть: речь идет не о терминологических уточнениях чисто формального порядка, не о дани некоему морфологическому педантизму, а о понимании *законов объективной соотносительности разнородных, разномасштабных, разнопланых художественных явлений.*

Теоретически неразвитому мышлению кажется, что совершенно безразлично, каким словом — «жанр», «род», «вид» и т. п. — станем мы именовать роман, поэму, натюрморт, симфонию, комедию, — важно, мол, знать, чем именно комедия отличается от трагедии, симфония от фуги, натюрморт от пейзажа, поэма от эпиграммы и роман от повести... Развитое теоретическое сознание, отдавая себе отчет в том, что всякая терминология, конечно, условна и что в принципе несущественно, будем мы называть те или иные художественные структуры видами, или жанрами, или родами, или типами, или еще как-то иначе, видит, однако, что существо проблемы и ее теоретическая важность заключены совсем не в выборе названий, не в ярлычках. Говоря о значении структурной типологии форм художественного творчества, мы имеем в виду, прежде всего, давно уже осознанную в мире естественных наук и, к сожалению, признанную в сфере наук гуманитарных, *необходимость выработки такой системы терминов, которая отражала бы реальную систему отношений в изучаемом объекте* и делала бы невозможным обозначение одним и тем же словом принципиально различных отношений, закономерностей и качеств (вспомним, например, какую роль играет в биологии четкая и строгая субординация понятий «род», «вид», «семейство», «отряд» и т. д.); именно по этой причине нельзя пользоваться одним и тем же термином «жанр» для научно состоятельного определения существенно различных принципов членения художественных явлений в пределах каждого вида искусства. Еще важнее то, что речь идет сейчас не о простом терминологическом облачении уже вскрытых научным анализом законов структурной дифференциации каждого вида искусства, а именно о *поисках этих законов*, т. е. о настоящей теоретической потребности понять, почему художественное творчество в сфере литературы, живописи, музыки и т. д. распадается на известные нам, а не на какие-либо иные типы, каковы, следовательно, объективные структурные особенности каждого из них и их объективные связи, соотношения, взаимодействия.

5. Другая методологическая установка, которая должна быть специально оговорена, — подход к границам, разделяющим смежные виды, разновидности, роды или жанры искусства, не как к непроницаемым стенам или непроходимым рвам, а как к *пограничным зонам, в которых происходит постепенное перерастание одного явления в другое.* Мы назвали бы эту установку «спектральным» пониманием взаимосвязи смежных, художественных явлений. Согласимся с А. Амбросом, что «пограничные линии» между искусствами представляют собой в действительности

не линии, а более или менее широкие «полосы», которые «окутаны таинственным полумраком», ибо то, что в них находится, не принадлежит безусловно ни одному, ни другому искусству. И этому не приходится удивляться, замечал теоретик, так как такие же «темные переходные области» есть в самой природе — например, «между животным царством и растительным или растительным и минеральным» (1, 143–144. Ср. аналогичное суждение Волькенштейна — 192, 126–127).

В наше время относительность границ между видами, родами и жанрами искусства выявляется, по-видимому, еще резче. В одной из своих статей Г. Товстоногов, характеризуя взаимосвязь театра и кинематографа, остроумно заметил: «Повсеместно идет перетаскивание пограничных знаков; кинематограф вторгся в исконно театральные «земли», театр — в кинематографические» (319, 75). Думается, с неменьшим правом можно было бы сказать то же самое и о взаимоотношениях киноискусства и литературы, литературы и музыки, графики и живописи. В результате сопряжение смежных художественных явлений — видов, разновидностей, родов, жанров — и приобретает спектральный характер: одна структура переходит в другую постепенно, по закону перехода количественных изменений в качественные. Конечно, сказанное не означает, будто границы между разными структурами исчезают, что науке, как уверяет Кожин, вообще не нужна «формальная классификация» жанров (315, 46–47) или же что начиная с эпохи романтизма в литературе происходит, как утверждает Сквозников, «атрофия жанра», делающая бессмысленной постановку данной проблемы применительно к современному состоянию искусства слова (там же, 205–210). Как бы плавно ни перетекала литература в музыку и музыка в литературу, какой бы шкалой переходных форм ни были связаны поэзия и проза, как бы ни взаимопроникали друг в друга лирика и эпос, повесть и драма, драма все-таки всегда остается драмой, лирика — лирикой и повесть — повестью, а пушкинский «роман в стихах» или «поэма в прозе» Гоголя возможны только потому, что реально, непреложно и неустранимо существует качественное своеобразие романа и стихов, поэмы и прозы.

Таким образом, в марксистской эстетике морфологический анализ искусства предполагает не грубо метафизическое установление жестких демаркационных линий между видами, родами и жанрами искусства, а *диалектическое выявление качественного своеобразия всех конкретных форм художественного творчества и одновременно их взаимосвязей, переходов одной в другую, их взаимовлияний и скрещений*; в результате качественное своеобразие каждой из них окажется *относительным, а не абсолютно устойчивым, подвижным, а не статичным, способным к трансформации, а не застылым и мертвым*. Для того же, чтобы обнаружить и объяснить эту живую динамику взаимосвязей между всеми формами художественного творчества, нужно рассматривать систему искусств в ее историческом движении, т. е. *возможно теснее соединить логический и исторический методы исследования*.

6. Принцип единства логического и исторического давно уже признан одним из основополагающих и универсальных принципов марксистской методологии.



Нам кажется поэтому излишним приводить многочисленные суждения на сей счет Маркса, Энгельса и Ленина — они должны быть хорошо известны читателю этой книги. Не будем останавливаться и на том, какое специальное значение имеет данный методологический принцип для эстетической науки, — об этом в последние годы немало написано в работах эстетиков-марксистов. Сейчас нам представляется необходимым остановиться лишь на том, какова роль соединения логического и исторического при изучении законов морфологии искусства; впрочем, в данной связи придется коснуться и некоторых общеметодологических проблем, поскольку советские ученые не достигли еще единодушия в понимании того, как конкретно должно выглядеть слияние исторического и логического подходов в эстетической теории.

В ходе обсуждения трехтомной академической «Теории литературы», имеющей программный подзаголовок «Основные проблемы в историческом освещении», и в последнем издании своей книги «Основы теории литературы» Л. Тимофеев высказал сомнение в том, не превращается ли теория литературы в историю литературы при таком проведении принципа историзма, который характерен для обсуждавшегося издания (318, 8). Не касаясь сейчас того, сколь основательны были эти сомнения в данном случае, мы хотели бы только указать, что принцип единства логического и исторического заключает в себе самом некое диалектическое противоречие, ибо он выступает как действительное *единство противоположностей*. Оттого развертывание этой диалектики предполагает возможность «перевеса» одной стороны противоречия над другой, т. е. превалирование моментов логических над историческими или, напротив, исторических над логическими. Бесспорно, однако, что «историческая поэтика» и «историческая эстетика» должны оставаться *поэтикой и эстетикой*, т. е. *теоретическими науками*, не превращаясь в суммарное описание конкретного хода исторического развития изучаемой сферы человеческой деятельности, и столь же несомненно, что теоретический анализ не может абстрагироваться от конкретного хода истории, пренебрегая реальным его движением или навязывая ему логически сконструированные схемы.

Учитывая в этом смысле и плодотворный, и плачевный — но всегда поучительный — свежий опыт нашей науки и современной зарубежной эстетики, равно как и драгоценный опыт Гегеля и Белинского, Веселовского и Тэна, мы стремились в настоящем исследовании возможно органичнее связать исторический и логический аспекты анализа взаимосвязей между видами, разновидностями, родами и жанрами искусства. Необходимость такой связи диктовалась в данном случае не только общеметодологическими, но и специальными, вытекающими из особенностей самой темы, соображениями. Соображения эти состоят в следующем.

Во-первых, даже поверхностный взгляд на мировую историю искусства обнаруживает весьма существенные изменения в морфологической структуре художественно-творческой деятельности людей в разные эпохи. Тех видовых, родовых и жанровых членений, которые были свойственны, например, античной





краткое описание всего хода развития мировой художественной культуры, мы поставили здесь целью выявить: а) закономерности формирования художественной деятельности человека как деятельности синкретической; б) закономерности процесса дифференциации этого первоначального художественного синкретизма и образования самостоятельных художественных структур; в) закономерности рождения новых художественных образований на высоких ступенях развития искусства и отмирания некоторых старых форм творчества; г) закономерности процесса интеграции, т. е. образования гетерогенных художественных структур в результате скрещения структур гомогенных.

Третья часть имеет чисто теоретический профиль. В ней рассматриваются результаты анализа историко-художественного процесса, но в отвлечении от его конкретного хода, в силу чего все формы искусства предстают *как бы одновременно существующими* (по известному выражению Ф. Энгельса, мы встречаемся здесь с «тем же историческим методом, только освобожденным от исторической формы...» — 455, т. XIII, 497). Это позволяет нам: а) определить *границы мира искусств* и законы его *внутреннего строения*; б) выявить *все морфологические возможности*, которые заключены в художественном освоении мира, но которые на каждом этапе истории искусства, в том числе и на нынешнем, реализовывались не полностью; в) обнаружить *все морфологические уровни*, на которых конкретизируется художественно-творческая деятельность человека, и показать *их системную связь друг с другом*.

Наконец, четвертая и последняя часть нашего исследования, над которой автор сейчас работает и которую он должен опубликовать в недалеком будущем, строится как историко-теоретическая. Это означает, что она призвана синтезировать подходы двух предыдущих частей, соединив их в некоем относительном равновесии. Тут речь пойдет об изучении *реальной исторической динамики системы классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров искусства*, динамики, обусловленной столкновением постоянно изменявшихся социально-детерминирующих факторов с теми внутренними возможностями, которые заложены в каждом искусстве. Необходимость изучения этих закономерностей связана с тем, что в истории художественной культуры меняется не только состав системы искусств, но и ее внутреннее строение, поскольку *конкретное соотношение различных способов художественного освоения мира является в высшей степени динамичным*. Только на этой ступени морфологического анализа окажется возможным раскрыть содержательные, а не только формальные особенности каждого способа художественного творчества, выявить степень их соответствия различным потребностям общества на разных этапах его развития, наконец, показать, как в ходе неравномерного развития искусств (видов, родов, жанров) не только меняется место каждого в общей системе, но и его способность влиять на другие или испытывать их влияние, и как тем самым расширяются или сужаются собственные изобразительно-выразительные возможности каждого искусства, его содержательная емкость.

Представляется, что такое построение работы отвечает существу изучаемой проблемы и одновременно реализует с максимальной полнотой внутренние



## *Часть вторая, историческая*

### ОТ ПЕРВОБЫТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНКРЕТИЗМА К СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

---

## *Глава VI*

### СИНКРЕТИЗМ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА

---

Две особенности начальной ступени художественного освоения человеком мира представляют интерес для морфологического анализа искусства.

Первая состоит в том, что изначально границы между художественной и нехудожественной (жизненно-практической, коммуникативной, религиозной и т. д.) сферами человеческой деятельности были весьма неопределенными, расплывчатыми, а подчас просто неуловимыми. В этом смысле часто говорят о *синкретизме* первобытной культуры, имея в виду характерную для нее *диффузность* разных способов практического и духовного освоения мира.

Вторая особенность исходной ступени художественного развития человечества состоит в том, что мы не находим там также сколько-нибудь определенной и четкой жанро-родо-видовой структуры. Словесное творчество еще не отделено в ней от музыкального, эпическое — от лирического, историко-мифологическое — от бытового. И в этом смысле эстетика давно уже говорит о *синкретичности* ранних форм искусства, морфологическим же выражением такой синкретичности является *аморфность*, т. е. отсутствие выкристаллизовавшейся структуры.

Обе эти особенности первобытной художественной культуры требуют, однако, более глубокого анализа. Начнем с первой из них.

#### 1. БИФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА

С тех пор, как началось серьезное изучение древнейшего пласта истории культуры, эстетика постоянно сталкивалась с проблемой: можно ли считать искусством те формы деятельности первобытного человека, которые внешне похожи на художественное творчество цивилизованных людей? Основание для такого рода сомнений — явная эстетическая «нечистота» палеолитических росписей, танцев и песен отсталых народов, их легенд и сказаний. Исследование показывало, что во всех этих случаях мы имеем дело отнюдь не с «чистым искусством», т. е. не с «художественным производством, как таковым», говоря словами К. Маркса (455,



В-четвертых, как свидетельствует вся история художественной культуры, произведения искусства очень часто бывали — и бывают поныне — «отягощены» разного рода информационными, коммуникативными, сигнализационными и т.п. значениями. Именно таким *двойственным, художественно-нехудожественным*, смыслом обладают военная музыка, политический и производственный плакат, рекламные стихи, многие ювелирные изделия и украшения одежды (напр., знаки отличия монарха, офицера, священнослужителя), оформление средневековой рукописной книги и современное искусство шрифта и т.д. и т.п. Следовательно, сколь бы ни был значителен удельный вес подобных внеэстетических элементов в первобытном искусстве, это не должно воспрепятствовать нам рассматривать его все-таки как *искусство*, если мы обнаружим, что объективный смысл и реальное содержание данных форм деятельности не являются чисто информационными, чисто коммуникативными, чисто сигнализационными, но включают в себя важное, существенное и внутренне необходимое им специфически художественное начало.

Отсюда следует, что решение вопроса «существовало ли первобытное искусство?» зависит именно от того, обнаруживаем ли мы в древнейшем культурном слое специфически художественные образования, хотя бы они не имели самостоятельного бытия, а «прирастали» к другим, нехудожественным по своей сути формам человеческой деятельности. Поскольку положительный ответ на этот вопрос был дан нами в другом месте (67, 237–265), остается выяснить, в каких конкретных отношениях художественная сторона деятельности древнейшего человека находилась с другими ее сторонами.

Оказывается, что художественные элементы первобытной культуры как бы вырастали из ее нехудожественных элементов и долгое время не отчленялись от последних. Так, древние танцы и пантомимы жили в лоне магического обряда, имевшего своей целью обеспечение успеха в охоте, на войне и т.д.; столь же отчетлива изначальная вплетенность песни в трудовые процессы, в разнообразные культовые обряды, в молитвенные заклинания шаманов и жрецов (ограничимся здесь ссылкой на классическое исследование К. Бюхера — см. 375); так, изображения животных на стенах пещер, на скалах, на орудиях труда часто обнаруживают все ту же связь с магией, с тотемистическим культом, а иногда оказываются своего рода письменами, что делает понятным дальнейший процесс формирования пиктографии, т. е. изобразительной письменности; так, основной целью орнаментальной раскраски человеческого тела и его украшения всевозможными ожерельями, браслетами, подвесками было обозначение принадлежности индивида к племени, к роду, к тотему, а затем и обозначение его общественного положения, состояния, умения (вспомним «Письма без адреса» Г. Плеханова). Художественное начало органически вплеталось и в процесс изготовления всевозможных утилитарных изделий — оружия, орудий труда, бытовой утвари. Даже в такую сравнительно позднюю эпоху, как гомеровская, «мы находим полное совпадение художества и производства, — утверждает А. Лосев на основании детальнейшего анализа поэм Гомера. — Изображаемые у Гомера вещи одинаково являются и эстетической самоцелью, и предметом вполне утилитарным,



*форме искусства*; потому-то в дальнейшем, утратив свое религиозное содержание, миф окажется для общества чистой художественной ценностью — так же, как языческие идолы, тотемные столбы или иконы.<sup>1</sup>

Мы могли бы, таким образом, заключить, что первоначальная форма бытия искусства есть именно *форма перехода от неискусства к искусству*, обладающая *двойной* качественной определенностью и *двойной* функциональностью. Иначе говоря, искусство рождается как художественное осмысление, преобразование, «оформление» разнообразных способов практической деятельности первобытного человека — именно тех, социальная ценность которых была особенно значительной и требовала специального утверждения, закрепления и выявления. Возможность такого «прорастания» художественных форм в различных жизненно-практических способах деятельности и «обволакивания» последних первыми объясняется тремя причинами.

Во-первых, в ту пору все основные направления социальной жизнедеятельности — изготовление орудий труда, охота, добывание и хранение огня, магические заклинания стихий и животных, способы общения и передачи практически необходимой информации, воспитание и обучение подрастающих поколений, укрепление родовых и племенных связей — оказывались для первобытного человека не узкоутилитарным действием, но действием *одновременно практическим и духовным, созидательным и выразительным*, поскольку познание, осмысление и оценка человеком мира не были еще самостоятельными актами и могли осуществляться *только в единстве* с актами практическими.

Во-вторых, древнейший уровень сознания характеризуется тем, что оно еще не было способно расчленять материальное и духовное, природное и человеческое, производственное и идеологическое, реальное и иллюзорное, практическое и воображаемое. Невыделение человеком себя из природы, ее одухотворение и антропоморфизация, отсутствие границ между действительным и фантастическим — таковы особенности структуры первобытного сознания, которые могли адекватно воплотиться *только и именно в художественно-образной форме*.

В своем исследовании «Как возникло человечество» Ю. Семенов решительно возражает против господствующих в нашей науке представлений о том, что история человеческого сознания есть развитие и совершенствование одного-единственного типа мышления — мышления логического, и, опираясь на концепцию Л. Леви-Брюля (см. 465; 466), говорит об изначальности двух типов мышления —

---

<sup>1</sup> «Миф есть древнейшая поэзия», — писал в своем классическом исследовании «Поэтические воззрения славян на природу» А. Афанасьев (369, т. I, 7, 11). С другой стороны, «первые молитвы (молить-молыти, молвити) народа были и первыми его песнопениями; оне являлись плодом того сильного поэтического одушевления, какое условливалось и близостью человека к природе, и воззрением на нее как на существо живое, и яркостью первичных впечатлений ума, и творческою силою древнейшего языка, обозначавшего все в пластичных, живописующих образах. От священных гимнов Вед веет истинным, неподдельным духом поэзии...» Неудивительно, что «издревле поэзия признавалась за некое священнодействие» (там же, 412–413).





сущность которого может быть истолкована только при учете доминировавшего в первобытном сознании типа мышления.)

Неудивительно, что вся повседневная жизнь древнейших людей была пропитана художественной «субстанцией» в бесконечно большей степени, чем во все последующие эпохи. Лингвистическая палеонтология давно уже обнаружила удивительную насыщенность языка на первых фазах его исторического развития образно-поэтическими элементами — вслед за Гердером и Гумбольдтом Потебня считал даже, что язык был «первоначально тождествен поэзии» (285, 163–164). Нечто подобное можно увидеть и в других областях древней культуры — в гончарном производстве, в изготовлении орудий труда, оружия, одежды, в росписях пещер, скал, валунов; повсеместно мы обнаруживаем *тем большую меру художественной активности, чем архаичнее исследуемый культурный слой*. Эта закономерность обратной пропорциональности не должна казаться странной — ведь нечто подобное, только не в количественном, а в качественном аспекте, отметил К. Маркс, сравнивая античное искусство с искусством XIX в. (455, т. XII, 736–737). Речь идет тут, разумеется, не о руссоистского типа идеализации первобытного общества, а всего лишь о том, что и в онтогенезе, и в филогенезе развитой способности абстрактно-логического мышления предшествует *иная структура психической деятельности*, характерные признаки которой: а) отражение объективной реальности *в ее отношении к человеку*, а не в ее независимом от субъективного восприятия бытии; б) *нераздельность познания и оценивания* воспринимаемых явлений; в) *целостность интеллектуально-эмоциональных операций*, не допускающая обособления мысли и ее самостоятельных действий. Такая структура и является основой художественно-образного освоения мира, и именно она делает художественное воплощение естественным, органическим, спонтанным проявлением духовной активности первобытного человека, где бы активность эта ни сказывалась — в сфере материального производства, в речевом общении или в изобразительном закреплении житейского опыта.<sup>1</sup>

В-третьих, внедрение художественно-образных элементов в повседневную практическую деятельность первобытных людей потому могло осуществляться с такой легкостью и так широко, что оно не требует каких-либо особых, лишь ему свойственных, материальных средств. Напротив, в этом отношении художественное освоение мира неразборчиво, всеядно и неутолимо в своем стремлении использовать *любые средства* объективации поэтической идеи — те, которые оно находит в самом человеке (жест, телодвижение, мимика, звучание голоса, речь), те, которые оно находит в природе (камень, глина, естественные красители и т. п.), и те, которые оно будет находить в плодах материального производства (ткани, металлы, керамические материалы, искусственные красители,

---

<sup>1</sup> Очень важно отметить, что психология приходит сейчас к выводу (см., напр., работы А. Лурия) о наличии — и в онтогенезе, и в филогенезе — разных типов мышления, заключая, что оно меняется не только по содержанию, но и по своей структуре; в связи с этим делается вывод, что психология должна стать исторической наукой (см. 453).



и его украшение всевозможными ожерельями, браслетами, подвесками, замысловатые прически и головные уборы, актерские действия и скульптурные маски, короче — *все доступные на данной ступени производства средства и способы художественной деятельности*. Вспомним суждение А. Веселовского: «вначале: песня — сказ — действие — пляска». Проиллюстрируем это описанием танца, изображенного на щите Ахилла:

*Юноши в хоре и девы, для многих желанные в жены,  
За руки взявши друг друга, на этой площадке плясали.  
Девушки были одеты в легчайшие платья, мужчины  
В тканые прочно хитоны, блестевшие слабо от масла.  
Девушки были в прекрасных венках, а у юношей были  
Из серебра ремни, на ремнях же ножи золотые.  
Быстро они на проворных ногах в хороводе кружились  
Так же легко, как в станке колесо под рукою привычной,  
Если горшечник захочет проверить, легко ли вертится.  
Или плясали рядами, одни на других надвигаясь.  
Много народу теснилось вокруг, восхищаясь прелестным  
Тем хороводом. Певец же божественный пел под формингу,  
Стоя в кругу хороводном; и только лишь петь начинал он,  
Два скомороха тотчас начинали вертеться средь круга.*

Гомер. «Илиада», XVIII, 592–606.

«На ступени гомеровского отношения к искусству, — пишет Лосев, — мы только в порядке исключения могли бы находить музыку и пение во взаимно-дифференцированной форме, а музыка и пение, в свою очередь, здесь очень часто не разбедняются с танцами. Все эти искусства даны здесь на ступени, еще очень близкой к первобытному синкретизму, хотя ничего «первобытного» у Гомера, вообще говоря, нет: это — очень развитая культура» (396, 221).

Весьма показательно, что нечто подобное мы обнаруживаем в индийском охотничьем танце, который Тэйлор описывает следующим образом: «Каждый индеец выносит из своего жилища специально имеющуюся на этот случай маску, сделанную из буйволово́й головы, с рогами и хвостом, висящим сзади, и все принимаются плясать «буйвола». Десять или пятнадцать пляшущих образуют круг, барабаны при этом и стуча трещотками, с песнями и завываниями. Когда один из них утомляется, он начинает проделывать пантомиму, представляя, что его убили стрелой из лука и после снятия шкуры разрезали на части, между тем как другой, стоящий наготове со своей буйволово́й головой на плечах, занимает место выбывшего из пляски» (412, 167).

Перенесемся на другой континент — и тут та же картина: «Музыка — песня — танец» — понятие, неразделимое в Африке, — утверждает исследователь. — Если упоминается какое-то из этих слов, то другие подразумеваются сами собой» (402, 275. Ср. также 394, гл. «Первый театр»).



*статичными, неподвижными*, они останавливали течение жизни, увековечивая вырванные из тока времени мгновения. И в этом отношении второе русло развития искусства предоставляло художественному освоению мира иные объективные возможности, чем первое, усиливая значение опосредованности выражения художественной идеи.

Мы обнаруживаем, таким образом, изначальную группировку искусств, как бы выраставших двумя «пучками», или «кустами», или комплексами; в одном из них вызревали древнейшие формы *словесного, музыкального, танцевального и актерского* творчества, в другом — древнейшие формы *прикладных искусств, архитектуры, скульптуры, живописи, графики*. Вспомним — и это в высшей степени показательно, — что еще античная эстетика исходила из ясного сознания различия данных групп искусств, связывая первую с деятельностью предводительствуемых Аполлоном муз и называя ее соответственно «мусическими» искусствами, а вторую именуя «техническими» искусствами, родственными ремеслу и вообще всей области практического созидания, — «техне». Покровителем этой группы искусств был бог огня Гефест и отчасти Афина Паллада, к Аполлону же они прямого отношения не имели.<sup>1</sup>

В этой группе искусств синкретическая связь конкретных форм и способов художественной деятельности была не менее арочной, чем в искусствах «мусических», — графические, живописные и скульптурные изображения самым широким образом использовались во всех прикладных искусствах и в архитектуре. Лосев подметил характерную особенность описания произведений «технических» искусств в поэмах Гомера: там нет, оказывается, речи о *самостоятельно существующих произведениях живописи или скульптуры*; напротив, *«изобразительное искусство у Гомера вполне тождественно с ремеслом, и нет никакой возможности провести здесь определенную границу между тем и другим...»* (396, 217). Если верить новейшим исследованиям археологов и искусствоведов, наскальные росписи согласовывались с характером интерьера «естественной архитектуры» пещеры; позднее, с появлением архитектуры в точном смысле этого слова, изобразительные мотивы включались в саму конструкцию сооружения столь же органично, как это делалось издавна в орудиях труда, оружии и одежде.<sup>2</sup> Необходимо отметить,

---

<sup>1</sup> Это значит, что Ницше вполне произвольно использовал имя Аполлона для символизации пластически-изобразительного творчества, — «аполлоновскими» следовало бы назвать скорее те искусства, которые Ницше именовал «дионисийскими». Но принципиальное различие этих двух сфер художественной деятельности философ почувствовал верно. Об этом же совершенно точно говорит и такой знаток античной культуры, как И. Хейзинга, хотя объясняет он это историческое раздвоение художественного творчества неверно — с позиций своей теории игровой сущности культуры (464, 159–161).

Китайские мифы, говоря о происхождении искусства, имеют в виду только «мусические» формы художественного творчества (419, 55, 69–70, 75 и др.).

<sup>2</sup> Интересна мысль Г. Зедльмайра, что архитектура и скульптура связаны генетически теснейшим образом и выросли «из единого корня: от менгира произошла и монументальная, свободно стоящая фигура, и тектонический обелиск, и, возможно, колонна». Да и сама колонна является, по его убеждению, «в такой же мере тектоническим образом, как и пластическим» (437, 18).



древнейшим искусством называлась то архитектура, то музыка, то поэзия, то танец. Неверным было здесь, однако, само представление о возникновении всех видов искусства в «чистом» виде, как самостоятельных форм художественного творчества, и вполне естественно, что любая попытка наметить последовательность их появления вела к ложным выводам. Если же мы будем исходить из изначального существования двух синкретических художественных комплексов, то сможем с достаточной убедительностью решить проблему одновременности зарождения этих праформ художественно-творческой деятельности человека.

Поскольку «мусическое» искусство древности строилось в материалах, непосредственно данных человеку как формы его биосоциального бытия, и поскольку в этих материалах предмет художественного освоения мог быть воссоздан, образно смоделирован в присущей ему динамике, текучести, процессуальности, постольку «мусическое» искусство было, несомненно, *доступнее* человеку на заре его развития, нежели искусство «техническое», в котором он мог выразить себя *лишь опосредованно и условно*, овеществляя свой духовный мир и представляя изменчивое течение жизни в виде неизменных, абстрагированных от времени, статичных предметов. Показательно во всяком случае, что в самых ранних постройках первобытного человека — в так называемых «гнездах», в ветровых заслонах, шалашах, землянках — историкам архитектуры не удается найти никаких элементов художественности, и традиционная история архитектуры начинает описание развития этого искусства со значительно более поздних форм — дольменов и менгиров. Согласимся ли мы с таким пониманием древнейших образцов зодчества или не согласимся, мы не можем, в отличие от Гердера, не различать вопрос о зарождении *архитектуры как искусства* и вопрос о зарождении *строительной деятельности* человека. Последняя намного старше, конечно же, чем первая,<sup>1</sup> так же точно, как изготовление орудий труда, оружия и хозяйственной утвари началось задолго до возникновения прикладного искусства. Судя по археологическим данным, художественное конструирование (мы пользуемся в данном случае современным термином, который, однако, весьма точно обозначает зародившийся уже в эпоху палеолита способ создания произведений прикладного искусства) начинается в то же время, что и живописное и скульптурное творчество пещерного человека; архитектура же родилась гораздо позже.<sup>2</sup> Но вряд ли можно сомневаться, что «мусическое» искусство, которое — увы! — невозможно датировать

<sup>1</sup> Ю. Липс убедительно показал, что только в эпоху неолита, в связи с переходом к оседлому образу жизни, в строительной деятельности первобытного человека впервые начинает играть существенную роль эстетическое начало — «впервые здесь замечается стремление к украшению дома внутри и снаружи». Это касается и общих архитектурных решений, и продуманности, выразительности пропорций и т. д. (394, 27 и сл.). Позиция советского историка архитектуры В. Циркунова (415) оказывается противоречивой: с одной стороны, он говорит о том, что строительство старше архитектуры как искусства, с другой стороны, в самом тексте книги технический и художественный аспекты проблемы, в сущности, не различаются.

<sup>2</sup> Художественные ремесла, совершенно основательно писал Г. Земпер, родились «на многие века раньше, чем была создана архитектура как искусство» (220, 149 и 177).





между медведями и людьми, об их взаимных превращениях и т. д. (460, 428, 327). Зоофагические праздники и были реализацией этих художественно-образных представлений с помощью разнообразных средств «мусических» искусств — ряжения, пантомимы, песен и т. п. Семенов прямо говорит о том, что пляски, основанные на имитации движений животного ряженными под него людьми, были одним из элементов «тотемистического праздника пралюдей» (там же, 439). Однако археологически засвидетельствовано, что в эту эпоху не было еще ни живописи, ни скульптуры, ни архитектуры, ни прикладного искусства, — их рождение относится лишь к позднему палеолиту.

В мустьерских стоянках (в Ля Ферраси и многих других) обнаружены лишь валуны с пятнами краски или каменные плиты с углублениями, залитыми красной краской. Многие исследователи расценивают это явление как исток изобразительной деятельности первобытного человека, как первую ступень исторического процесса формирования живописи (447, 46–47; 59, 50, 97). Несомненно, однако, что о живописи в точном смысле этого слова здесь не может быть речи — речь может идти только о выработке чисто технических способов использования минеральных красителей для каких-то целей — скорее всего магических. «Мусическое» же искусство существует, как мы видели, в эту эпоху в достаточно уже развитой форме — хотя бы в тех инсценировках охоты, в которых камни с красными пятнами «играли роль» раненого зверя. Нельзя, наконец, пренебречь в данном случае и свидетельствами онтогенеза, который своеобразно повторяет закономерности филогенеза: в художественном развитии ребенка «мусическое» творчество опережает рисование.

### 3. Родовая и жанровая аморфность первобытного искусства

Морфологический анализ исходной ступени развития мировой художественной культуры не может, однако, ограничиться выделением рассмотренных выше двух разных ее истоков. Обнаруживая характерный для каждого из них начальный внутренний синкретизм, мы провели анализ только на одном морфологическом уровне — на уровне *видового* членения художественного творчества — и не касались других уровней, на которых пролегают членения *родовые* и *жанровые*.

И в этом отношении художественное освоение мира было изначально аморфно: в нем не найти сколько-нибудь определенных и самостоятельных родовых и жанровых модификаций. Самые ранние формы словесного творчества можно с таким же успехом считать *лирическими*, как и *эпическими*; наскальные росписи с таким же правом можно назвать *монументально-декоративными*, как и *станковыми*; древнейшее музыкальное творчество было в такой же мере *вокальным*, как и *инструментальным*; в праформах театрального искусства с равным основанием можно видеть истоки *драматического театра*, *музыкального театра* и *балета* — даже в античном театре эти роды сценического искусства не отчленились еще друг от друга. Столь же сложно было бы искать однозначные определения жанровой природы начальных форм художественного творчества. Хотя термин



## Глава VII

### ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ДРЕВНЕЙШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНКРЕТИЗМА

---

Охарактеризовав начальную стадию истории мировой художественной культуры и переходя к рассмотрению дальнейшего ее движения, мы обнаруживаем прежде всего два резко различных русла художественного развития человечества. Одно из них — *народное творчество, фольклор*, другое — *профессиональное искусство* или, говоря словами К. Маркса, «художественное производство как таковое». Их различие не может быть нами раскрыто всесторонне — такая задача выходит за пределы основной темы нашего исследования, морфологический же аспект этого различия нам необходимо выявить.

Он состоит, коротко говоря, в том, что *фольклор упорно сохранял свойственный первобытному искусству двупланный синкретизм, тогда как в развитии художественного производства синкретизм этот целеустремленно и решительно преодолевался, приводя и к обособлению художественного творчества от всех других форм человеческой деятельности, и к внутренней дифференциации различных способов художественного освоения мира — видовой, родовой, жанровой.*

#### 1. ФОЛЬКЛОР КАК САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Теоретическое изучение фольклора оставалось до последнего времени одним из наиболее туманных участков науки об искусстве. Буржуазная эстетика по вполне понятным причинам вообще игнорировала народное художественное творчество, не считая его полноценной формой искусства, — достаточно указать на то, что фольклор не учитывался, как мы могли убедиться, *ни в одной из классификаций видов искусства* на протяжении всей истории его морфологического изучения. Хотя в марксистской эстетике отношение к фольклору принципиально изменилось, он по-прежнему не находил себе места в попытках конструирования системы видов искусства, да и самое его понимание было — и остается по сей день — весьма неопределенным. Обобщая итоги прошедшей у нас в начале 60-х гг. широкой дискуссии на данную тему, Л. Емельянов отметил, что среди ее участников «не было, пожалуй, и двух, чьи представления о фольклоре можно было бы назвать одинаковыми» (214, 42).

Неопределенными остаются, прежде всего, *границы* той сферы, которая охватывается понятием «фольклор»: на одном краю широкого диапазона бытующих в науке толкований мы встречаемся с представлением, согласно которому фольклор включает в себя едва ли не все формы деятельности народных масс, всю народную



свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, к которому все причастны» (370, 9–10).

Вместе с тем в фольклоре *начинается и по мере его развития довольно далеко подчас заходит отщепление художественной функции от его утилитарных назначений*: достаточно сказать, что здесь уже не создаются мифы — они лишь воспроизводятся, утратив свое исконное религиозное содержание, «демифологизируясь» и превращаясь в простые сказки; с другой стороны, столь характерный для фольклора героический эпос, при всей его внешней близости к мифу, отличается от последнего прежде всего тем, что в эпосе художественное освоение мира вышло за пределы обслуживания религии; добавим к этому, что именно на фольклорной стадии художественного развития человечества появляются художники-профессионалы или полупрофессионалы — бродячие певцы, сказители, жонглеры, скоморохи, представители разных отраслей художественного ремесла и т. д. Народное творчество не знает широкого развития «чистого» искусства, отбединившегося от удовлетворения религиозных или производственных нужд и рассчитанного на одно лишь эстетическое созерцание, однако в ходе развития фольклора такие формы в ряде случаев появляются: возникает сказ — предтеча «театра одного актера»; рождается зрелище, специально разыгрываемое бродячими лицедеями, фокусниками, дрессировщиками; распространяется лубок; входят в быт своеобразные «концерты художественной самодеятельности» на окраине села с частушками, плясками, хороводами, находящиеся уже вне какого-либо обряда. Фольклор, рассмотренный исторически — а он должен рассматриваться именно таким образом, потому что при всей незначительности и незаметности происходивших в нем изменений его многовековое существование и его прохождение сквозь разные социальные формации не могло не вызвать в нем известных эволюционных процессов, — предстает перед нами именно как движение, *длительное и постепенное движение от полной погруженности художественной деятельности во все проявления жизненной практики к частичному самоопределению искусства*. Вряд ли нужно специально пояснять, почему это самоопределение имело весьма и весьма ограниченные масштабы.

Второе направление сопоставления фольклора с первобытным искусством должно выявить общность и различия в их внутренней структуре. И тут нужно сказать, что *фольклор сохраняет художественный синкретизм начального этапа истории искусства, сохраняет и свойственное ему различие «мусической» и «технической» форм творчества, но обостряет эту раздвоенность, одновременно расширяя внутри каждой из данных форм связи между ее художественными «элементами»*.

Процесс этот заходит так далеко, что фольклористика чаще всего считает возможным ограничить себя изучением одного народно-поэтического творчества. Народная архитектура, произведения художественного ремесла, лепная игрушка, лубочные картинки — все это обычно вообще не относят к фольклору. Лишь немногие современные ученые настаивают на правомерности и необходимости включения в фольклор также народного прикладного и изобразительного искусства

(см. 205, 69). В статье, специально посвященной сравнительному анализу народного словесного, изобразительного и хореографического творчества, П. Богатырев, один из крупнейших современных фольклористов, высказывал глубокое сожаление по поводу того, что «сравнительное изучение различных видов народного искусства не привлекало должного к себе внимания» (178, 422), хотя в реальности «отдельные виды народного искусства органически связаны между собой и составляют единое целое, единую художественную структуру» (там же, 430).

И все же большинство фольклористов если и не сводит фольклор к одному словесному творчеству, то в лучшем случае расширяет его границы до пределов «мусического» комплекса. Наиболее четко это выражено и теоретически обосновано Гусевым, который исходит из того, что «вся область практически-духовной деятельности народных масс отчетливо делится на две большие группы», в зависимости от того, получает она или не получает вещественное закрепление; фольклором именуется соответственно та сфера художественной деятельности, которая отличается «вещественно-незакрепленной формой образности» (205, 73, 75, 77). Правда, Гусев отмечает не только различие между этими двумя областями народного художественного творчества, но и их прямое родство, и их тесную взаимосвязь, отчего проблема их наименования теряет принципиальное значение. И все же нам представляется, что вернее было бы называть обе эти области «фольклором», лишь уточняя своеобразие каждой эпитетами «мусический» и «технический» (или «пластический»), — в этом случае сама терминология подчеркнула бы *диалектику их связи и их различия*.

Внутри обоих этих народных художественных комплексов длительное время сохраняется синкретическая гетерогенность творчества. Эпос, пишет В. Пропп, «слагается из песен, которые назначены не для чтения, а для музыкального исполнения... Признак музыкального, песенного исполнения настолько существен, что произведения, которые не поются, ни в коем случае не могут быть отнесены к эпосу. Музыкальное исполнение былин и их содержание не могут быть разъединены, они имеют самую непосредственную связь» (407, 6). И далее: «Весь стихотворный фольклор всегда поется. Форма устного стиха фольклору чужда, она возможна только в литературе» (там же, 7 и 56). Другой исследователь писал о фольклорной сказке: «Текст сказки без учета его исполнения — труп. И изучение этого трупа дает понимание анатомии сказки, но не жизни сказочного организма... Для фольклориста сказка обязательно должна быть чем-то более сложным, чем только записанный собирателями текст» (цит. по 206, 299).

Цитируя это суждение, К. Давлетов обстоятельно показывает в своей книге «Фольклор как вид искусства» взаимосвязь различных его компонентов — поэтического, словесно-актерски-драматического, песенно-музыкального, хореографического (206, 298–299, 303, 311). Еще дальше пошел в этом направлении Гусев. Убедительно показав неосновательность сведения фольклора к одной его словесной компоненте, теоретик представил его структуру в такой таблице (205, 90).



Табл. 22

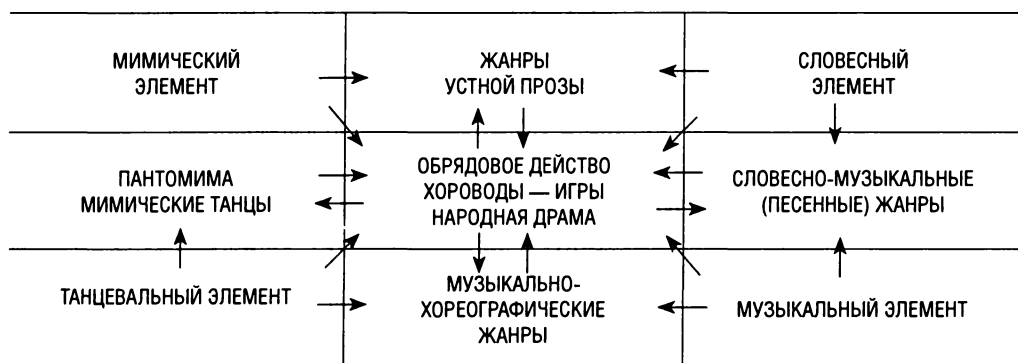


Таблица эта прекрасно показывает не только внутреннюю структуру «мусического» фольклора, но и ее поразительное сходство со структурой «мусического» искусства первобытного общества. То же самое мы могли бы показать и в анализе «пластического» фольклора, в котором, как и в его первобытном предтече, все составляющие изобразительные и неизобразительные (тектонические, архитектурные, орнаментальные) элементы еще не разделились и составляли целостную синкретическую структуру. Их взаимное обособление и обретение каждым самостоятельного существования было связано с историческим процессом распада фольклора.

Не повторяя сказанного нами на эту тему в другой работе (230), отметим лишь, что и обе формы фольклорного творчества связаны друг с другом тысячью видимых и невидимых нитей, — вспомним хотя бы роль праздничной одежды в художественных обрядах, театры кукол, где «мусическое» и «пластическое» творчество объединялись в одно целое, использование масок и т. д. (см. об этом у П. Богатырева — 178, 103–119). Ярмарочные «увеселители подлого сословия» были, пишет Е. Кузнецов, «типичными универсальными артистами площадей»: они выступали как дрессировщики, как фокусники, как жонглеры, как петрушечники и одновременно «давали забавные, смешного характера пояснения» (250, 39).

И все же мера автономии обеих форм народного творчества оказывается значительно большей, чем в первобытной культуре, так что мы имеем полное право говорить о возникновении в фольклоре *двух самостоятельных видов искусства* — именно видов, а не исторических форм: «мусического» и «технического» (или «пластического»).

Это же направление художественного развития приводило к тому, что фольклор постепенно преодолевал родовую и жанровую аморфность, свойственную первобытному искусству. Хотя Гусев особо подчеркнул, что «трудно говорить об оформившемся разделении драматического рода в фольклоре на четкие жанровые формы трагедии, комедии и драмы. Для многих произведений народной драмы характерно смешение трагических и комических элементов, их чередование и





в разные стороны науку и искусство, тогда как подчинение художественного творчества религиозно-мифологическому сознанию сохранялось в основном вплоть до нового времени. Если же мы обратимся к анализу связей искусства с материальным производством, то окажется, что только некоторые отрасли художественного творчества были способны порвать изначальную связь с производственным процессом, другие же отрасли искусства — речь идет об архитектуре и прикладных искусствах — этой связи разорвать не могли и, по-видимому, никогда не смогут.

Исторически выработавшаяся социальная потребность внесения художественного начала во все группы предметов, которыми людям приходится себя окружать, приводит к тому, что художественно-конструкторское творчество создает вокруг человека *замкнутую утилитарно-эстетическую среду* и для этого как бы окружает его системой следующих друг за другом концентрических сфер. Оно начинается с украшения самого тела человека; затем конструирует для его тела художественно-значимую оболочку (одежду) и с ней сочетает разнообразные украшения; затем делает эстетически ценными все вещи, которыми человек оперирует в своей повседневной жизнедеятельности, начиная от утвари — культовой, бытовой и производственной (инструменты, орудия, приборы) и кончая обстановкой помещений, где он живет, трудится и общается с себе подобными; оно придает художественный смысл архитектурным сооружениям, в которых и между которыми протекает вся его жизнь (к их числу относятся и здания, и разного рода специальные объекты, большие и малые — от моста и телевизионной мачты до киоска и урны); оно распространяет свою эстетическую активность на конструирование средств передвижения, наземных и подземных, водных и воздушных; оно вторгается, наконец, в саму природу, преобразая ее эстетически (так называемая «зеленая архитектура» — см. табл. 23).

Еще одно обстоятельство, не менее примечательное, — *относительный* характер самоопределения искусства даже в тех областях, в которых оно как будто обрело полную самостоятельность, — в области литературы, живописи, музыки, актерского искусства, танца. Сфера искусства слова охватывает ведь наряду с такими чисто художественными жанровыми формами, как роман, повесть, поэма и т. п., формы далеко не «чистые», т. е. сохраняющие неразрывную связь художественного и утилитарного начал: такова, например, *художественная публицистика* в многообразии ее жанровых разветвлений или *научно-художественная литература*. Точно так же актерское искусство воплощается не только в творчестве сценическом или кинематографическом, но и в таком своеобразном — некогда высоко ценившемся эстетикой, а ныне пренебрегаемом ею — виде, как *ораторское искусство*, в котором, как и в художественной публицистике, начало художественно-образное слито воедино с началом утилитарным (дидактическим, агитационным, пропагандистским) и ему подчиняется. В области изобразительного искусства мы сталкиваемся с аналогичной ситуацией: рядом с чисто художественными образованиями — картиной, эстампом, декоративной росписью и т. п. — здесь существуют жанры утилитарно-художественные, типа *плаката и политической карикатуры*, основная функция которых идеологически-воспитательная, или



абсолютной автономии «царства красоты», об «островке поэзии» в море житейской обыденщины, утилитарности, прозаических нужд, потребностей и действий. Научный анализ реального положения вещей показывает, что границы, отделяющие сферу художественного творчества от всех других сфер человеческой жизнедеятельности, исторически подвижны и что даже на самых высоких ступенях развития культуры мир искусств *связан с окружающим миром социальной практики зоной двойственных, бифункциональных явлений, сохраняющих исходный синкретизм художественного и утилитарного начал*. Схематически это положение можно обозначить следующим образом (табл. 24).

Обозначение двух пограничных линий пунктиром должно подчеркнуть, что мы не обнаруживаем резких, непроходимых границ между переходной зоной смешанных, утилитарно-художественных явлений и сферами чисто художественной и чисто утилитарной деятельности. Напротив, все переходы здесь плавные и нередко труднозаметные. Мы имеем тут дело с таким движением от сферы жизненной практики к сфере чисто художественного творчества, которое характеризуется *постепенным ослаблением утилитарного значения и постепенным нарастанием художественной значимости* во всех конкретных радиальных направлениях, которые можно представить себе на данной схеме.

Это не означает, разумеется, отсутствия качественных различий между искусством и неискусством. Закон перехода количества в качество, диалектика постепенности и скачкообразности действуют в данном случае столь же определенно, как и во всех иных. Следует лишь иметь в виду, что переходы от качества чистой утилитарности к качеству утилитарно-художественного синкретизма или от этого последнего к качеству чистой художественности характеризуют отношения данных сфер деятельности в их суммарном сопоставлении, позволяющем отвлечься от более тонких градаций (так же, например, как при определении качественного своеобразия основных фаз человеческой жизни — «детства», «отрочества», «юности», «зрелости», «старости»).

Мы должны заключить, что в истории культуры действуют *две противоположно направленные силы* — *стремление художественного творчества освободиться от исходной своей связи с практической деятельностью и стремление сохранить эту связь или даже устанавливать новые того же рода*. Чем объясняется такая диалектика художественного развития человечества?

По-видимому, простой ссылкой на возникновение и углубление общественного разделения труда обойтись тут не удастся. Придется искать дополнительные, специфические импульсы, обусловившие конкретное содержание исследуемого нами процесса.

Дело в том, что по мере исторического усложнения всей системы общественной жизни перед человечеством вставали две действительно противоположные задачи: с одной стороны, необходимость предельно эффективного использования тех своеобразных и неповторимых возможностей искусства, которые все яснее осознавались обществом и которые оно все более высоко расценивало; с другой стороны, необходимость поддерживать прямые связи художественного творчества со всей



элементов; игра эта может, конечно, доставлять эстетическое удовольствие (как доставляют его нам все другие игры и даже «игра» подобных элементов в природе — скажем, птичье пение, естественная «орнаментальная» текстура камня или дерева, движение облаков на небе...), но *художественное содержание* оказывается тут полностью утраченным. В искусстве игровой момент всегда наличествует в той или иной мере, но наличествует именно и только как момент сложной гетерогенной структуры, связанный с другими формальными и содержательными моментами и им, в конечном счете, подчиненный. Когда же эта грань сложной и богатой художественно-образной структуры отслаивается от всех других и претендует на то, чтобы заменить ее целостность, искусство — в традиционном, прямом и точном смысле этого слова — *исчезает, разрушается, отрицает само себя* (см. об этом подробнее 67, 342–344). Глубоко прав Зедльмайр, говоря, что «революция», осуществленная модернистским искусством, была не очередным стилевым поворотом в истории художественной культуры, а разрывом со всем предшествующим искусством и попыткой утвердить новое понимание искусства, противоположное тому, которое до этого было свойственно человечеству (436, 110–111).

Почему же в таком случае человечество не удовлетворилось тем открытым и прочным типом связи искусства с жизненной практикой, который сложился в древнем синкретическом творчестве и сохранялся в формах утилитарно-художественной деятельности? Почему оказались необходимыми расчленение этого единства и концентрация художественного творчества в его отделенности от всяких утилитарных целей?

На эти вопросы эстетическая мысль дает двоякого рода ответы. Те представители буржуазной эстетики, которые отпавлялись от известного тезиса Канта о незаинтересованности эстетического суждения и приходили к выводу, что художественная деятельность тяготеет по самой своей природе к полной изоляции от деятельности жизненно-практической, трактовали исторический процесс отделения художественного производства как *прогрессивное движение самоочищения искусства от всяких инородных («анэстетических») примесей, как имманентное устремление искусства к идеалу чистого и самодовлеющего эстетического формотворчества* (К. Фидлер, Р. Циммерман, К. Белл и др.). Однако уже в XIX в. некоторые представители демократического направления европейской эстетики — например, Д. Рескин и У. Моррис, а вслед за ними в XX в. такие видные ученые, как Л. Мамфорд и З. Гидион, — расценивали данный процесс диаметрально противоположным образом: по их убеждению, разрыв художественного и материального производства был обусловлен рядом социальных и технических факторов, воздействие которых на искусство нужно признать не прогрессивным, а *регрессивным, поскольку разрывались его связи с жизненной практикой и возникало некое противостояние иллюзорного «мира чистой красоты» и депозитизированного мира практической жизнедеятельности*. К аналогичным выводам приходили в нашей стране, в первые послереволюционные годы, так называемые «производственники», отвергавшие всякое «станковое» искусство как порождение и выражение буржуазной системы социальных отношений. В недавнем прошлом эта



Думается, что выводы эти неосновательны, ибо интересующий нас историко-культурный процесс истолкован здесь *односторонне и упрощенно*. Он — если так можно выразиться — «засоциологизирован», и совершенно упущен из виду другой его крайне важный аспект — *психологически-эстетический*.

Дело в том, что воздействие на человека произведений, сочетающих художественную функцию с функцией утилитарной, обладает своей внутренней диалектикой. Его сила в том, что люди подвергаются художественному «облучению» в самом процессе своей практической жизнедеятельности, отчего их деятельность одухотворяется, организуется и активизируется, получает дополнительные эмоционально-эстетические стимулы, превращается из вынужденной в желанную и радостную. Так, архитектура и прикладное искусство придают разнообразным областям обыденной жизни — труду, быту, социальному общению, культовому обряду и т.д. — соответствующий их содержанию идейно-эмоциональный «ореол» и возбуждают у человека, действующего в данной обстановке, определенный душевный настрой, отчего сами его действия оказываются более органичными, естественными и точными. Так, походный марш оказывает возбуждающее и организующее действие на солдат, а похоронный марш вводит шествие в иное эмоциональное русло, необходимое для данной ситуации. Так, ораторское искусство политического деятеля или адвоката бесконечно усиливает воздействие логической аргументации (а подчас даже компенсирует отсутствие таковой). Вот почему, как точно отметил В. И. Ленин, — «...нельзя говорить одинаково на заводском митинге и в казачьей деревне, на студенческом собрании и в крестьянской избе, с трибуны III Думы и со страниц зарубежного органа. Искусство всякого пропагандиста и всякого агитатора в том и состоит, чтобы наилучшим образом повлиять на данную аудиторию, делая для нее известную истину возможно более убедительной, возможно лучше усвояемой, возможно нагляднее и тверже запечатлеваемой» (451, т. XXI, 21). Таким образом, именно эта необходимость *целенаправленной организации человеческого сознания и, в частности, его эмоционально-волевых механизмов* объясняет формирование художественных «зарядов» в многообразных областях практической деятельности людей.

Однако противоречивость ситуации состоит в том, что при этом художественное воздействие оказывается в известном отношении *ограниченным* и неспособным реализовать заключенные в нем возможности. *Потенциальная* мощность художественного «заряда» является тут, иначе говоря, значительно более высокой, чем его *актуальная, реализуемая* мощность, ибо заряд этот «взрывается» и «поражает» человеческое сознание в процессе использования произведений утилитарно-художественного типа, а оно требует сосредоточения внимания именно на практической стороне данного процесса. Какова бы ни была сила художественного впечатления от храма, его внутреннего убранства, художественной структуры обряда, церковной музыки, поэтического звучания молитвы, впечатление это *лишь сопутствует* религиозному действу, а не является *самодовлеющим*. Точно так же художественное воздействие речи оратора, похоронного марша, военно-исторической панорамы или мемориального архитектурно-скульптурного сооружения





воначально сочетавшей практическую функцию печатей с функцией эстетической и сохранившей в дальнейшем только последнюю; то же самое произошло и с некоторыми типами архитектурных сооружений и предметами бытовой утвари — например, с городскими воротами и садовыми оградами, с подсвечниками и письменными приборами. Весьма показательно, однако, что на этой основе не выросла сколько-нибудь обширная и самостоятельная сфера художественного творчества, подобная сферам изобразительного искусства, литературы или музыки. Напротив, подобные явления оказывались *нежизнеспособными* и, раньше или позже, отмирали, вытесняясь новыми типами вещей и сооружений, в которых художественное начало органически сочеталось с порождавшими их новыми утилитарными функциями: так, электроарматура пришла на смену подсвечникам и вечное перо — на смену письменному прибору.

Таковы объективные историко-культурные факторы, определившие *необходимость* выделения чисто-художественных форм творчества наряду с формами утилитарно-художественными и одновременно *положившие пределы* этому обособлению художественного освоения мира от практической деятельности человека. Из сказанного следует, что и положительная, и отрицательная оценки данного процесса являются односторонними и не характеризуют действительной его *внутренней противоречивости*. Марксистский диалектический метод исторического анализа позволяет раскрыть его сложность и объективно оценить разные его аспекты. По-видимому, *выделение чисто художественного производства отвечает известным непреходящим потребностям социальной жизни, социального общения, социального формирования личности*, и никакие абстракционистские крайности не способны скомпрометировать общественную ценность «станковых», «рамочных» форм искусства (хотя порожденные капитализмом явления «отчуждения», подчинение искусства власти товарного производства, антагонизм вульгарно прозаической реальности и компенсаторной эстетической мечты, грезы, художественного вымысла действительно извращали истинное социальное призвание чисто художественных форм творчества). Если для фольклора было глубоко органично сохранение унаследованного им синкретизма древнейшего художественного творчества и синкретизм этот удерживался до тех пор, пока фольклор сохранял свою жизнеспособность, то для художественного производства столь же органичным оказался *быстрый и последовательный распад исходного синкретизма, ведущий к самоопределению различных видов искусства*.

### 3. ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДООБРАЗОВАНИЯ

Распад этот выразился, прежде всего, в разложении изначальной целостности пространственно-временной структуры «мусического» искусства — *в обособлении чисто временных искусств — словесно-музыкальных — от пространственно-временных — танца и актерского искусства*.

Такое обособление опиралось на объективную возможность расчленения человеческим сознанием реального пространственно-временного континуума.



торый доказал, что поэзия, в отличие от живописи и скульптуры, *непосредственно* изображает не тела, а действия, тела же она способна изображать лишь *опосредованно*, т. е. лишь постольку, поскольку это нужно для описания действия.

Способность «вычленять» временные отношения из целостности пространственно-временного жизненного процесса или создавать в воображении такую модель этого процесса, в которой пространственные отношения имеют второстепенное значение по сравнению с отношениями временными, сложилась исторически, будучи следствием достаточно высокого уровня развития человеческого сознания и неразрывно с ним связанной звуковой речи. Сложившись и утвердившись, эта способность и послужила объективной основой расщепления синкретизма древнего «мусического» искусства. Такое отделение процессуальных характеристик движения от изображения самих движущихся объектов нужно было потому, что *в ходе развития культуры стала осознаваться относительная самостоятельность духовных процессов — движения мысли и чувства в человеческой психике, которые не имели никакого пространственно-пластического субстрата и адекватное воплощение которых требовало поэтому обособления средств моделирования временных отношений*. Ибо единство пространства и времени есть факт физический, но отнюдь не духовный. Для духа, т. е. психологически, время есть внутренний фактор нашего бытия, а пространство — внешний; над пространством человек властен, время ему не подчиняется; пространство симметрично и потому обратимо, время — однолинейно и необратимо; пространство обращено к чувственному восприятию — оно зримо и осязаемо, время же можно ощущать лишь внутренне, переживать его и мыслить о нем, созерцать же его невозможно — оно бесплотно.

Вот почему развитие культуры не могло не привести на определенном этапе к распаду изначального синкретизма «мусического» творчества. Процесс этот начался с отделения словесно-музыкального «слоя» от «слоя» актерски-хореографического (показательно, что в древнегреческой культуре существуют специальные термины, обозначающие эти двучленные художественные структуры, — *лирика и орхестика*). В дальнейшем каждое из этих художественных образований *распадалось на составляющие их элементы — словесный и музыкальный, актерский и танцевальный*.

Этот последний шаг на пути видовой дифференциации искусств данной группы также имел вполне объективные основания. Расчленение словесно-музыкального единства было обусловлено рядом причин. С одной стороны, общий процесс прогрессивного развития мышления и неотрывного от мысли языка делал все менее значительной связь словесного выражения со звуко-интонационным и все более важной семантическую, понятийную сторону высказывания. Могущественнейшим катализатором данного процесса стала письменность, которая *полностью отделила слово от его звуковой формы, обнаружив несущественность этой связи для смыслового содержания языка*. Если в древнейшем устном творчестве и в фольклоре, унаследовавшем от него изузность своего бытия, единство словесной и музыкальной выразительности в той или иной мере



ему стала давать литература. Как бы ни был силен вначале импровизационный момент — вспомним, что он сохранял активнейшую роль еще в комедии дель арте, — все же несомненно, что своим развитием в качестве самостоятельной, внехореографической формы творчества актерское искусство обязано появлению и развитию *драматургии, т. е. рода литературы, специально предназначенного для разыгрывания, для актерского воплощения*. Что же касается танца, то он сконцентрировал в себе чисто пластические средства человеческого самовыражения, которые оказалось возможным использовать *независимо от изображения бытовых движений и жестов человека*.

Оказалось, что, с одной стороны, язык телодвижений и мимики, оторванный от словесного языка, способен — подобно музыке! — передавать мысли человека *лишь опосредованно, непосредственно же он может воплощать только эмоциональную информацию*; с другой стороны, решение этой последней задачи требовало отказа от точного воспроизведения бытовых движений человека и выработки особого пластического «языка», способного рельефно и точно выражать *движение человеческих чувств*; тем самым хореографический язык все дальше уходил от языка актерского искусства и обнаруживал все большую близость к языку музыкальному, — примечательно, что мы даже не мыслим себе танца без музыкального сопровождения, актерское же творчество в таком аккомпанементе не нуждается.

Нетрудно предвидеть, что в этом месте наших рассуждений у читателя должны возникнуть недоуменные вопросы, касающиеся творчества оперного актера-певца и танцующего актера в балете. На такие вопросы можно ответить пока только следующее: в опере и в балете мы имеем дело с *синтезом различных искусств*, а эта закономерность истории художественной культуры будет специально рассмотрена ниже. Пока речь идет об историческом процессе дифференциации различных форм художественного творчества, т. е. о том, как задолго до рождения оперы и балета протекало *размежевание и самоопределение* актерского искусства и искусства танца.

Расчленение синкретизма «мусических» искусств происходило еще в одном существенном направлении — в направлении *отделения исполнительского творчества от творчества первосозидательного*. Оговоримся сразу же, что терминология тут весьма условна: в первом случае мы имеем дело не с простой репродукцией чего-то готового, но с особым рода *созиданием*, активно интерпретирующим исполняемое художественное произведение. Поэтому исполнительская деятельность является полноценным видом художественного творчества, наряду с деятельностью писателя, композитора, драматурга, хореографа. Если же попытаться передать различие между ними более точно, следует назвать одну из них *первичным творчеством*, а другую — *вторичным творчеством*, ибо как бы это последнее ни было активно в своих интерпретационных возможностях, сама необходимость интерпретировать, воссоздавать нечто уже созданное говорит о зависимости исполнительского искусства, о его вторичности. На первой ступени художественного развития человечества и в фольклоре такого раздвоения «мусического» искусства еще не было. Его синкретический характер выражался, в

частности, в нераздельности созидания и исполнения. Поэт и композитор выступали как исполнители собственных творений — как певцы, ашуги, акыны, барды, баяны, менестрели, ибо другого пути объективации их художественных замыслов не существовало. Именно отсюда рождался тот специфический тип творчества, который противоречиво сочетал в себе воспроизведение уже сложившихся и передаваемых устной и зрительной традицией форм с их импровизационным варьированием в каждом новом исполнительском акте. Коллективный и одновременно вариационный характер первобытного и фольклорного творчества объясняется именно этой нераздельностью сочинения и исполнения, необходимостью воссоздавать с известной степенью адекватности передаваемое из уст в уста произведение.

Так продолжалось до тех пор, пока развитие культуры не выработало других средств закрепления плодов художественного творчества. Значение письменности для истории искусства и состояло прежде всего в том, что *искусство слова стало литературой и зажило самостоятельной жизнью*; соответственно относительную самостоятельность получило исполнительское творчество; писатель и чтец, драматург и актер отделились друг от друга и разошлись в разные «районы» мира искусств. То же самое произошло и в сфере музыкального творчества, где *исполнитель обособился от композитора*, когда изобретение нотной записи позволило фиксировать сочиненную и еще не зазвучавшую музыку. Более сложной оказалась ситуация в сфере хореографической, так как сочинение танца не поддавалось запечатлению какими-либо иными средствами, кроме средств самого танца. Правда, рисунок танца может быть описан словесно с помощью специальных терминов, обозначающих отдельные его элементы, фигуры, па, ритмическая же канва танца определяется записанным для него музыкальным аккомпанементом. Однако подобные описания столь приблизительно, столь абстрагированно передавали реальный характер движения человеческого тела, что хореографическое «сочинение» не могло быть зафиксировано ими с той степенью точности, с какой это делалось в литературе и даже в музыке.<sup>1</sup> Вот почему долгое время создание новых танцев оставалось стихийным процессом коллективно-анонимного творчества — и в крестьянском, и в городском бытовом танце; но и после того, как появилась профессия балетмейстера в хореографическом театре, а затем и руководителя хореографического ансамбля, сочинение танца не достигало все же такой меры независимости от исполнения, какую давно уже завоевало творчество писателя, драматурга и композитора. Показательно, что балетмейстер является не только сочинителем, но *одновременно и постановщиком* танца, сочетая в одном лице две творческие специальности, которые в драматическом театре и в музыке существуют отдельно (профессии драматурга и режиссера или композитора и дирижера). В творчестве хореографа создание танца неотрывно от его воплощения.

Уже отсюда можно заключить, что соотношение первичных и вторичных форм художественного творчества не одинаково в различных его отраслях. Но та-

---

<sup>1</sup> Только сейчас успешно вырабатываются специальные средства фиксации танца.



кой вывод подкрепляется и другими наблюдениями, позволяя вывести тут известную закономерность. В самом деле, литература обладает *наибольшей степенью независимости* от исполнительского искусства — ибо ее произведения обращены к чтению глазами и лишь допускают — но отнюдь не требуют — чтения вслух. Так называемое «художественное чтение» или «искусство чтеца» — полноправный вид творчества, но его удельный вес в сфере исполнительского искусства несоизмерим с удельным весом основных родов актерского искусства — с творчеством драматического актера, оперного певца и артиста балета. Показательно во всяком случае, что искусство чтеца сравнительно недавно завоевало право на самостоятельное существование, тогда как искусство драматического актера сопровождало драматургию на протяжении всей ее истории. Это объясняется тем, что драматургия есть особый род литературы, который *предназначен именно для сценического исполнения, а не для чтения*. Разумеется, пьесы Эсхила, Шекспира и Чехова можно читать, однако подлинное их бытие сценическое, а не книжное, и создавались они в расчете на постановку, а не на чтение.<sup>1</sup>

Мы могли бы пойти еще дальше и сравнить отношение к исполнительскому творчеству эпического и лирического родов литературы. Тогда окажется, что последний испытывает значительно большую потребность в чтецком воплощении, нежели первый (хотя мастера художественного слова далеко не всегда отдают предпочтение поэтическим произведениям, однако среди повестей и рассказов они избирают обычно произведения ярко выраженного лирического склада — например, рассказы Чехова, Шолом-Алейхема, «Маленького принца» Сент-Экзюпери и т. п.). Такое тяготение лирики, и в первую очередь поэзии, к звучащей форме существования вполне естественно — ведь в ней музыкальное начало играет бесконечно большую роль, чем в повествовательно-прозаических жанрах (чем это объясняется, будет выяснено нами несколько позже). Музыкальность же — и в прямом, и в переносном, применительно к искусству слова, смысле этого понятия — есть качество *звучащего образа*, и вне звучания ее вообще не существует. Вот почему в самой музыке значение исполнительского искусства по отношению к композиторскому оказывается еще большим, чем во всех рассмотренных выше случаях.

Асафьев был глубоко прав, утверждая, что реальное бытие музыки как искусства есть звучание, а не нотная запись. Конечно, клавиш и партитура могут быть прочитаны глазами, но, в отличие от чтения стихов и даже драматических произведений, процесс этот, во-первых, доступен лишь узкому кругу специалистов-музыкантов, тогда как чтение поэмы и пьесы доступно всем, а во-вторых, сами музыканты — что подчеркивал Асафьев — не способны удовлетвориться чтением нот и нуждаются в их озвучивании. Поэтому мера самостоятельности композитора по

---

<sup>1</sup> Так называемая Lesedrama, т. е. «драма для чтения» — своеобразный казус в истории драматургии, точнее — *пограничное явление* на пути от драматургического рода к эпическому или лирическому, и вполне понятно, что она не получила сколько-нибудь широкого распространения.





тектуры, прикладного искусства неотрывно от «сочинения» этих произведений. Если же исполнение выступает как самостоятельная операция — например, строительство архитектурного сооружения, отливка памятника и т. п., — то оно вообще выходит за пределы художественно-творческой деятельности, оказываясь чисто ремесленным (или промышленным) воплощением художественного проекта, макета, модели. Архитектор может и должен осуществлять так называемый «авторский надзор» за работой строителей; художник-прикладник может и должен следить за репродуцированием созданного им оригинала в тиражном производстве стекольного, керамического или любого другого предприятия; скульптор может и должен руководить переводом гипсовой модели в мрамор, гранит или бронзу; иллюстратор книги может и должен контролировать полиграфический процесс воспроизведения в печати его рисунков; очевидно, однако, что во всех этих случаях *непосредственное исполнение* есть дело рабочих, инженеров, техников, наконец, машин, т. е. не является этапом художественного творчества.

Чем объясняется такое принципиальное отличие «пластических» искусств от искусств «мусических»? Отметим, прежде всего, что изначально техническое выполнение художественного замысла было и тут делом рук самого художника. Такое положение вещей сохранялось в фольклоре, в художественном ремесле, где каждое художественное произведение — крестьянская изба, церковь, сосуды и одежда, лубочная картинка и резная прялка — создавалось от начала до конца теми же самыми руками. Отделение функций технического исполнения от функций художественного проектирования и художественного конструирования было связано с усложнением технической базы художественного производства. Для создания грандиозных египетских храмов, дворцов и усыпальниц, монументальных каменных изваяний необходимо было использовать физическую силу и умение огромных масс рабочих, а также хитроумные технические приспособления, и художнику оставалась лишь роль автора художественного проекта и надзирателя за точностью его реализации. Когда же архитектура и прикладные искусства осваивали все более и более сложные технические средства, вплоть до средств современной промышленности и строительной индустрии, когда скульптура овладела технологией металлического литья, чеканки и штамповки, — тогда расчленение процесса создания произведений «пластических» искусств на художественно-творческую и технически-исполнительскую стадии закрепилось окончательно.

Конечно, и «мусические» искусства испытывали воздействие технического прогресса — достаточно вспомнить роль книгопечатания в развитии литературы или историю совершенствования музыкальных инструментов, выразившуюся, например, в превращении древнего лука в современный рояль, или значение совершенствования техники сцены для развития театрального искусства. Однако здесь техника не затрагивает самого процесса исполнения художественного произведения, она определяет лишь условия творчества и условия потребления художественных ценностей, тогда как в «пластических» искусствах техника может взять на себя функции *непосредственного созидания произведений искусства* — ведь действительным художественным творением является построенное здание,



произведений мы называем *концертным* (или *эстрадным*), а способ бытия произведений драматического искусства — *сценическим*. С таким же правом мы могли бы назвать форму существования литературных произведений *библиотечной*, имея в виду не только общественные, но и частные книжные собрания. Аналогии эти имеют глубокое основание, т. к., приобретя станковый способ существования, живопись, графика, скульптура достигли такой же меры самостоятельности, какая свойственна литературе, театру, музыке, т. е. стали *самостоятельными видами искусства*. Благодаря этому изобразительное творчество обрело способность с предельной конкретностью рассказывать о ценности индивидуальной неповторимости явления природы, поступка человека, облика вещей. Художественное своеобразие и соответственно сила этих искусств оказались связанными со зримой конкретностью изображения, с выработанным ими «портретным» способом моделирования жизни. Мы употребляем здесь термин «портретность» вслед за Ш. Сорелем и Д. Дидро в самом широком смысле, имея в виду воспроизведение предметов видимого мира. Принцип «портретности» может проводиться в живописи, графике, скульптуре так последовательно, как ни в одной другой области художественного творчества, — не случайно портретное изображение человека, природы и вещей приводит здесь к выделению особых жанров — жанров портрета, пейзажа, натюрморта; но и в других жанрах изобразительных искусств «портретность» присутствует, только в снятом виде, — ведь в основе любой картины или статуи лежит материал этюдов с натуры, этих своеобразных «портретов» реальности. Что же касается художественной фотографии, то она портретна всегда, ибо запечатлевает все реальные явления с документальной точностью.

Но если в способности воссоздавать предметный мир во всей конкретности его материального бытия заключена неповторимая художественная сила изобразительных искусств, то здесь же кроется и их слабость: масштаб обобщения неизбежно ограничен в них *единичностью* изображаемого предмета или явления — этого цветка, этого ландшафта, этого животного, этого человека. Какова бы ни была мера индивидуализации живописного, графического, скульптурного образа — максимальная, как у В. Серова, или минимальная, как у Матисса, — она всегда этот образ характеризует. Но вот природный мотив — мотив того же цветка, животного или даже человеческой фигуры — попадает в орнаментальную композицию декоративной ткани, росписи вазы или архитектурного лепного фриза, и индивидуальное своеобразие данного предмета оказывается ненужным, неважным, художественно «неинтересным», ибо орнамент «интересуется» именно и только *пластически-цветовой сущностью* тех предметов, которые рожают мотив декоративного узора. Лишь решительный отказ от передачи индивидуальной конкретности предмета позволяет орнаменту бессчетное количество раз повторять мотив, образуя ритмическую ленту узора или же ритмическое заполнение всей поверхности декорируемой вещи. Именно по этой причине орнамент получает художественное право отказаться, в конце концов, от всякой изобразительности, используя в качестве мотива абстрактные, геометрические формы — прямые и кривые линии, овалы и треугольники. Вот почему орнамент оказался столь уместным в архитектуре и



*искусства от архитектуры и прикладного искусства*, формообразующие принципы которых сопротивлялись такого рода художественным задачам. Правда, культура рабовладельческого Египта свидетельствует о попытках согласовать архитектурные сооружения с портретными образами фараонов, но не случайно опыт этот не получил продолжения в мировой истории искусства; эпизодическими оказались в дальнейшем и опыты портретной росписи фарфоровой посуды или портретных изображений на коврах — слишком уж остро противоречие между образной структурой портрета и образной структурой предметов прикладного искусства и архитектуры. Вполне закономерно, что во всех случаях воссоздание индивидуальной конкретности физического облика и духовного мира личности подавлялось той мерой обобщения, условности, стилизации, которые неизбежны и необходимы в нестанковых, монументально-декоративных и просто декоративных формах живописи и скульптуры. И оттого уже египетские художники, поставившие своей целью подлинно портретное изображение Нефертити или Эхнатона, должны были «выключать» скульптуру из синкретического архитектурно-скульптурного единства и выводить ее на дорогу станкового искусства.

В дальнейшем дорога эта становилась все более широкой, однако даже в эпоху Возрождения станковое искусство не завоевало еще господствующих позиций. Впрочем, объясняется это не какими-либо внутренними причинами, а внешними для искусства обстоятельствами: тем, что всевластие религии (в разных ее исторических формах) и нужды политической власти делали магистральной дорогой развития изобразительного искусства монументально-декоративные его формы. Способность создавать наглядные образы героев языческих, буддийской, христианской мифологий заставляла удерживать скульптуру и живопись в границах «дома божьего» — храма, собора, церкви, а агитационные и декоративные потенции этих искусств объясняют требование императоров и вельмож всемерно насыщать изобразительностью архитектуру, мебель, посуду, утварь, средства передвижения, оружие. И лишь по мере того, как развитие буржуазных отношений приводило к эмансипации искусства от религии и выводило его из подчинения феодальной власти, по мере того, как капиталистическое общество предоставляло искусству нового социального заказчика — частное лицо, буржуа, по мере того, как законы товарного производства приобретали универсальный, всеохватывающий характер, вовлекая в свою сферу труд художника и заменяя бывших его покровителей покупателями производимого им художественного товара, по мере того, наконец, как демократизация художественного потребления привела к превращению закрытых частных собраний в общедоступные музеи, что в совокупности определило ориентацию творчества художника на создание главным образом станковых произведений, — процесс обособления изобразительных искусств от архитектуры и художественного ремесла быстро дошел до полного завершения.

Расщепление начального единства пластических искусств сказалось в равной мере и на судьбах архитектуры и прикладных искусств. Характеризуя эту сторону дела наиболее общим образом, можно сказать, что исторический процесс вел к *постепенному очищению зодчества, художественно-ремесленного, а*



проявлении: его утилитарная функция выступала здесь как функция педагогическая. Речь идет об *искусстве игрушки*. Его структура будет нами в дальнейшем рассмотрена более подробно, пока же важно лишь отметить его вычленение в качестве *самостоятельного вида пластического творчества*.

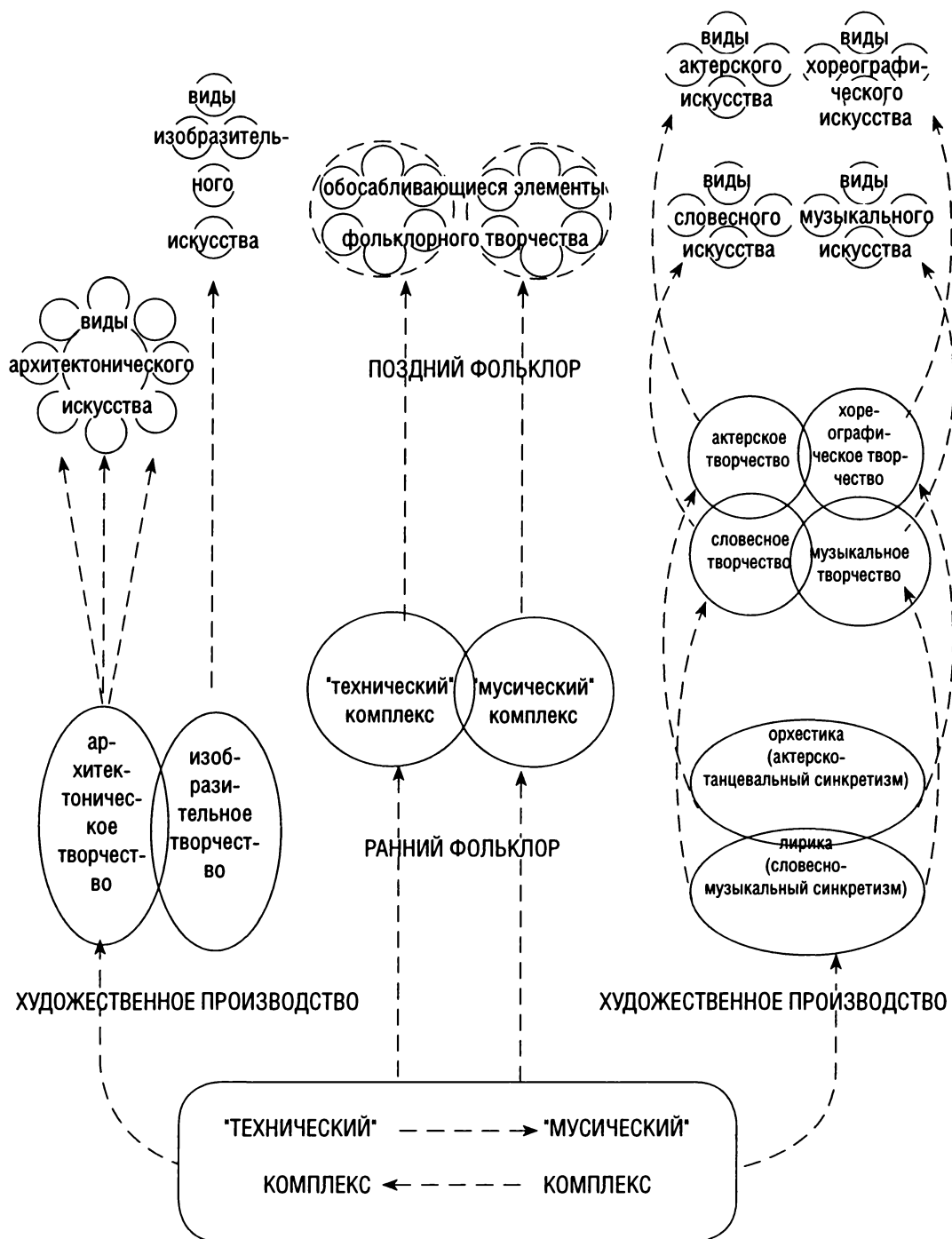
Дифференцирующие силы историко-художественного процесса не только разделили изобразительные и архитектурные искусства, но в каждой группе обеспечили самостоятельность отдельных *видов* — живописи, графики, скульптуры, в одном случае, архитектуры, садово-паркового искусства, прикладного искусства — в другом. При этом следует, конечно, иметь в виду, что самостоятельность каждого вида пластического искусства далеко не абсолютна. Это относится, прежде всего, к взаимоотношениям архитектуры и прикладных искусств, произведения которых в реальном процессе утилитарно-художественного функционирования никогда не существуют отдельно; напротив, они образуют, как правило, *сложные предметные ансамбли*, в которых и разворачиваются все процессы человеческой жизнедеятельности. С одной стороны, «зеленая архитектура» неразрывно связана со зданиями в едином ансамбле улицы, района, города и воспринимается зрительно как один из элементов целостной градостроительной структуры; с другой стороны, интерьер любого здания заполнен вещами, в единстве с которыми он и воздействует на находящихся в нем людей: мебель, осветительная арматура, декоративные ткани, посуда, всевозможная бытовая, служебная и культовая утварь, наконец, сама одежда «работают» и функционально, и эстетически *как некое целое*, как сложный ансамбль, и самостоятельная роль каждого компонента этого ансамбля не намного большая, чем, скажем, роль различных инструментов в оркестре. И тут и там мы можем, разумеется, воспринять и оценить отдельные элементы этой сложной структуры, но при этом неизбежно, сознательно или бессознательно, *соотносим данный элемент с целым*, в котором он существует и от которого зависит его конкретное художественное значение. Собственно говоря, о художественном образе в точном смысле этого слова здесь можно говорить, лишь имея в виду не отдельные вещи и не саму по себе взятую архитектуру интерьера, а именно *комплекс, ансамбль, многоэлементное целое*, ибо оно реально существует именно и только как таковое. Самостоятельное существование предметы мебели, посуды, одежды и т. п. обретают лишь тогда, когда они становятся музейными экспонатами; очевидно, однако, что, в отличие от произведений станкового изобразительного искусства, музейное бытие является для предметов прикладного искусства своеобразным насилием над их природой. Понятно с этой точки зрения стремление некоторых музеев приблизить существование предметов прикладного искусства к естественным условиям, организуя синтетические экспозиции целых интерьеров (например, в Ленинградском Музее этнографии народов СССР) или даже архитектурно-вещественных ансамблей (например, в Латвийском и Эстонском музеях прикладного искусства).

Вторая закономерность рассматриваемого нами процесса связана с тем, что изначально создание всей художественно-значимой предметной среды человеческой жизни было делом, так сказать, одних и тех же рук и уже поэтому имело





Табл. 25





## Глава VIII

### РАСШИРЕНИЕ И СУЖЕНИЕ ГРАНИЦ МИРА ИСКУССТВ

---

Рассмотрение истории мировой художественной культуры показывает, что изменение ее морфологической структуры не ограничивается процессом дифференциации исходных синкретических способов творчества. Наряду с этим процессом, а в известной мере и на его основе, разворачиваются и другие. К их анализу нам и нужно сейчас перейти.

#### 1. ИНТЕГРИРУЮЩИЕ СИЛЫ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

Начнем с того, что между искусствами, обретшими самостоятельное существование, стали складываться связи и взаимодействия, приводившие к образованию новых сложных художественных структур — структур *синтетических*, и тем самым в каком-то отношении подобных синкретическим искусствам древности и фольклора, но в то же время существенно от них отличных. Эти интегрирующие силы художественного развития человечества проявлялись трояким образом, и возникавшие при этом три разных способа сочетания искусств можно назвать *конгломеративным*, *ансамблевым* и *органическим*.

В первом случае мы имеем дело с механическим объединением произведений разных искусств в некоем отрезке пространства или времени, так что каждый компонент образующегося конгломерата оказывается связанным с другими чисто внешне, полностью сохраняя свою художественную самостоятельность. Таковы, например, сочетания различных искусств в обычной концертной программе, где один номер следует за другим, исполняется после другого и связан со всеми другими своего рода законом «трех единств», — единством места (концертной эстрады), единством времени (в которое происходит данное представление), а взамен единства действия — единым концерансье... Другой пример — конгломерат разнообразных архитектурных сооружений и скульптурных монументов, который образуется в капиталистическом городе при бесплановой, бессистемной, хаотической его застройке; здания и памятники становятся здесь соседями совершенно случайно и воспринимаются независимо и изолированно друг от друга, не образуя единого и целостного художественного ансамбля. Когда же создается подобный ансамбль (типа знаменитых петербургских), каждый его компонент обладает уже не абсолютной, а *только относительной* самостоятельностью: мы можем, конечно (а в известном смысле даже должны), рассматривать поочередно здание Театра драмы им. Пушкина, памятник Екатерине II в сквере, наконец, перспективу улицы Росси и даже каждый ее фрагмент, однако любой элемент этого сложного ансамбля требует от нас соотнесения с другими и с целым, ибо вне этой системы соотношений, ритмических повторов и контрастных оппозиций он не раскроется



такого «отрезка» можно рассматривать улицу или площадь в городе; выставочный зал, в котором экспонированы и сопоставлены произведения живописи, графики, скульптуры, прикладных искусств; концертную площадку или телевизионный экран, на которых таким же, в сущности, образом «экспонируются» произведения другой группы искусств — словесно-музыкальной, драматически-хореографической. Что же касается эстетической необходимости конгломеративного объединения произведений разных искусств, то она проистекает либо из чисто утилитарных факторов (напр., градостроительных), либо — и чаще всего — из стремления оказать на человека максимально насыщенное и разнообразное по компонентам художественное воздействие в условиях отделения искусства от практической жизнедеятельности людей и превращения его в «рамочное», концертно-музейное. В этих условиях, когда человек должен оторваться от всех своих житейских дел, дабы отдаться художественным впечатлениям, организация его общения с искусством стала требовать объединения целых групп произведений, восприятие которых осуществляется в сравнительно недолгое время (картин, скульптур, концертных номеров). Так рождались новые формы организации художественного восприятия — музейная экспозиция, выставка, концерт, цирковое представление, которые позволяли объединять в одном «куске» времени, специально этому посвященном, более или менее длинную серию самостоятельных актов художественного восприятия.

Принцип ансамблевого сочетания разных искусств покоится, в сущности, на тех же основаниях, только в данном случае мы имеем дело с более высоким уровнем организации системы «искусство — публика» и с более совершенными в эстетическом отношении результатами. Все чаще проявляющееся в наше время стремление превратить эстрадное, цирковое, телевизионное представление в целостное, последовательно развивающееся действо, скрепленное в подтексте некоей «психологической драматургией», основано на учете особенностей эстетического восприятия, сила которого прямо пропорциональна целостности впечатления. Поскольку эстетическое восприятие ансамблевого целого не равно сумме впечатлений от отдельных его частей, но включает в себя и впечатления от логики их взаимосвязи, благодаря которой каждый компонент целого воспринимается не сам по себе, а в сложной системе взаимоотражений с другими компонентами, постольку эстетическое воздействие целостной художественной системы (ансамбля) неизмеримо сильнее и богаче воздействия простого конгломерата художественных произведений.

Разумеется, далеко не всегда желание подняться от низшего — механического — уровня соединения искусств к более высокому — ансамблевому — уровню оказывается успешным (особенно в концертной практике или в конструировании телевизионных программ); по-видимому, в данных областях художественной культуры чисто «концертный» принцип конгломеративной связи следует считать правомерным, тогда как в организации предметной среды, окружающей человека в городе или в жилище, можно и нужно всегда стремиться к преодолению случайного сосуществования разнородных сооружений и вещей, к созданию целостных ансамблей — и в интерьере, и в микрорайоне, и в городе в целом. Различие



щать изображаемое перекрестными лучами, моделировать разные аспекты связи объекта и субъекта, создавать многомерные, «объемные» образы, а не одноплановые, развернутые как бы в одной только словесной, или музыкальной, или хореографической и т.д. плоскости. Неудивительно, что в истории художественной культуры нового времени, начиная с конца XVIII в., мы встречаемся все чаще со своеобразной ностальгией, тоской по утраченному единству искусств и с более или менее настойчивыми попытками возродить их былую взаимосвязь.

Правда, при этом выяснялось, что невозможно сплести разобщенные нити отдельных искусств в те самые «узоры», в каких они скрещивались изначально, как невозможна вообще реставрация древних форм культуры, — вспомним, что писал по этому поводу К. Маркс (455, т. 12, 737). Оставался, таким образом, лишь один выход — поиск новых «узоров», целенаправленная «художественная гибридизация», ориентированная на «выведение» *оригинальных, неизвестных прежде синтетических художественных образований*.

Этот поиск нельзя расценивать как чисто формальное экспериментирование, порождаемое отвлеченным стремлением открыть искусству новые выразительные возможности. Рассматривая пристально синтетические искания Вагнера или Скрябина, рождение кинематографического или экспозиционно-оформительского синтезов, мы всякий раз обнаруживаем в них проявления глубокой общественной потребности в соответствии способов художественного моделирования жизни характеру постоянно изменяющейся социальной действительности. Однако удовлетворение этих потребностей всегда зависело от способности тех или иных искусств к «гибридизации», т.е. не к простому механическому их сопоставлению и даже не к ансамблевой их связи, а именно к «химической реакции» органического взаимопроникновения, которое только и может породить новый синтетический вид художественного творчества. А эти способности искусств хотя и широки, но ограничены и неодинаковы на разных участках художественной культуры.

По сути дела, стихийно сложившиеся в первобытном искусстве и в фольклоре синкретические художественные образования показывают достаточно определенно, в каких пределах разные способы художественного творчества могут органически сливаться. Высокая степень самостоятельности «мусического» и «технического» художественных комплексов, о которой шла у нас речь, объясняется ведь именно тем, что статичные предметы, вырванные из тока времени и противопоставленные, таким образом, времени как процессу, тем самым не могли быть слиты в одно целое с действиями, которые протекают во времени и утверждают динамику времени тем, что прекращают свое существование вместе с отрезком времени, в котором они возникли, развернулись и вместе с которым исчезли, растворились в небытии. Пространственные и временные структуры могут органически объединяться лишь при одном условии — *при полном подчинении первых вторым*. Оно выражается в том, что вещественные, пластические объекты должны стать *текучими, изменчивыми во времени*. В искусстве это было возможно первоначально лишь тогда, когда его материалом было живое пластическое тело — тело самого человека. Однако на этом пути оказалось возможным





*структур* — словесно-музыкальной, музыкально-хореографической, словесно-актерской, актерски-хореографической, актерски-музыкальной (представленных главным образом концертным типом художественной деятельности); во-вторых, к рождению более сложных, *многочленных структур*, которые представлены всеми видами сценического искусства — драматическим театром, оперным театром, хореографическим театром.

Во втором случае интегрированными оказываются не только «мусические», но и «пластические» искусства — живопись, прикладные искусства и даже своеобразная сценическая квазиархитектура, создающие совокупными усилиями образ среды, в которой разворачивается театральное действие, а также внешний облик самих действующих лиц (грим, костюм). Первые примеры такого разностороннего синтеза мы находим в античном театре, обладавшем высокой культурой изобразительно-пластического оформления спектакля; еще дальше пошло в этом направлении средневековье, не только в постановке мистерий, но и в организации основных «спектаклей» этой эпохи — с одной стороны, культовых обрядов, а с другой — турнирных церемоний. Художественный гений средневековых мастеров «конструировал» богослужение так, что возникал грандиозный ансамбль временных и пространственных искусств во главе с архитектурой; во всяком случае, даже сейчас, слушая органную музыку или певцов в соборе, мы отчетливо ощущаем отличие художественного воздействия музыки в ансамбле с архитектурой от ее воздействия в совершенно ей чужеродном филармоническом или концертном зале.

На смену этим безвозвратно утраченным формам синтетической художественной деятельности XX век привнес в художественную культуру новые сложнейшие синтетические образования, основанные на принципиально новых способах технического опосредования художественного синтеза. Речь идет о *киноискусстве*, о *радиоискусстве*, о *телевизионном искусстве*, об *оформительском искусстве*.

Впрочем, научно-технический прогресс расширяет возможности художественного творчества не только в нашу эпоху и не только благодаря обеспечению интеграционных устремлений искусства. Проблема эта столь существенна, что требует самостоятельного рассмотрения.

## 2. ОБРАЗОВАНИЕ НОВЫХ ФОРМ ИСКУССТВА

### БЛАГОДАря РАСШИРЕНИЮ ЕГО ТЕХНИЧЕСКОЙ БАЗЫ

Первые проявления «экспансии» художественно-творческой деятельности человека за ее первоначальные границы мы можем обнаружить сравнительно рано. Весьма интересна и показательна с этой точки зрения история скульптуры.

Начальные ее шаги были связаны с обработкой естественных материалов — глины, дерева, камня, кости, впоследствии же в скульптурный «оборот» входит и начинает играть все более существенную роль металл. На первый взгляд может показаться, что это расширение материальных ресурсов никакого принципиального значения для скульптуры, как искусства, не имело.



роман, симфония, опера.<sup>1</sup> В основе же этого процесса расширения и обогащения сферы художественной деятельности лежали закономерности, во многом подобные тем, которые были выявлены при анализе развития пластических искусств: а) образование новых форм искусства благодаря овладению завоеваниями техники (в данном случае — техники коммуникаций, а не материального производства, а в дальнейшем — их единства, достигнутого книгопечатанием); б) изменение творческого процесса, ограниченного в этих формах литературного и музыкального творчества созданием художественного «полуфабриката», требующего в дальнейшем озвучивания другими художниками (в музыке) или, по крайней мере, допускающего это (в литературе); в) превращение записанного писателем и композитором произведения из абсолютно уникального в относительно уникальное, поскольку оно допускает исполнительское «тиражирование», т. е. бесконечное число различных воспроизведений-интерпретаций; г) формирование новых типов художественно-творческой деятельности — исполнительских, необходимых для звуковой материализации записанного автором произведения; д) преобразование структуры эстетического восприятия литературы и музыки, в той мере, в какой оно активизируется необходимостью самостоятельного «мысленного озвучивания» читаемого текста или нотной записи.<sup>2</sup>

Уже из сказанного мы вправе заключить, что *образование ряда новых форм художественного творчества связано с «экспансионистскими» устремлениями искусства в соседнее с ним «царство» — в мир техники*. Искусство не замкнулось в кругу изначально освоенных им средств художественного моделирования жизни, но, напротив, с необыкновенным вниманием следило за тем, что приносил человечеству его технический гений, и с поразительной целеустремленностью «набрасывалось» на всевозможные технические открытия, изобретения и усовершенствования, стремясь овладеть ими, поставить их себе на службу, расширить с их помощью возможности художественного освоения мира. Достаточно очевидно, как протекал и продолжает в наши дни развиваться этот процесс в области архитектурно-прикладных искусств. Вся история зодчества есть в сущности, история художественного претворения тех новых средств, которые добывало развитие строительной техники, — от кирпичной кладки здания до современных каркасно-панельных, металлических, бетонных, пластмассовых конструкций. История

---

<sup>1</sup> В. Кожин правильно говорит о «принципиально письменной природе» романа, в отличие от стихотворной поэмы, которая обращена «непосредственно к слуху» (390, 4). Следовало бы лишь добавить — *письменно-печатной*, т. к. на рукописной технической базе роман тоже еще не мог возникнуть.

<sup>2</sup> Л. Мамфорд имел все основания сопоставить роль книгопечатания в истории литературы с ролью промышленной революции в истории архитектуры и прикладных искусств (433, 57–68). Это сопоставление тем более основательно, что само книжное искусство, как точно показал в своей интересной книге В. Ляхов, есть разновидность художественно-конструкторской деятельности, осуществляющейся в единстве с деятельностью изобразительной (с книжной иллюстрационной графикой) (259, 88 и сл.). В этом анализе остается лишь непонятным, каким образом включается в книжное искусство третий компонент, названный автором «типографское искусство» (там же, 95).



и техника в узком смысле этого слова. Естественно, что вместе с техникой материального производства техника физической культуры потребовала от современного искусства овладения ее ресурсами, дабы художественный язык был как можно более созвучен мироощущению современного человека. Отсюда — рождение таких новых — и ставших за короткое время столь популярными — разновидностей искусства, как художественная гимнастика, фигурное катание, балет на льду, художественное плавание, массовые физкультурные праздники-парады.<sup>1</sup> Весьма показательно и сильное влияние художественной гимнастики на классический балет, в котором «осовременивание» хореографического языка выражается преимущественно в использовании движений художественной гимнастики и акробатики.

Правда, тут перед нами встает крайне важная в теоретическом отношении проблема: *а вправе ли мы вообще включать в сферу искусства перечисленные нами формы технической и спортивной деятельности?* Вопрос этот тем более серьезен, что в эстетике нет единодушного мнения на сей счет. Если киноискусство давно уже и всеми признано полноценной отраслью художественного творчества, то наличие фотоискусства, телеискусства, радиоискусства, цветомузыки и даже художественно-промышленного конструирования (дизайна) именно как *форм искусства* нередко оспаривается эстетикой, а еще чаще, как мы могли убедиться по историографическому введению, попросту ею игнорируется. Поэтому весь ход наших рассуждений имел бы опасный пробел, если бы мы не рассмотрели эту проблему по существу и не сформулировали с желательной научной аргументированностью критерии, которые позволяют относить к сфере искусства те или иные явления современной культуры. Начнем с анализа той группы искусств, которая сложилась на технической базе, — фотографии, кинематографии, радиовещания, телевидения. Рассмотренные сами по себе, фотография, кинематография, телевидение и радиовещание представляют собой, конечно же, не эстетические феномены, а порожденные научно-техническим прогрессом новые средства коммуникации, новые способы закрепления и распространения информации. Поэтому нужно сразу же отвергнуть как абсолютно несостоятельные широко распространенные — к сожалению, даже в теоретических работах — представления о том, что фотография, или кинематография, или телевидение суть новые искусства, равно как и не менее часто встречающиеся утверждения, будто фотография, телевидение или радиовещание, являясь чисто техническими инструментами современной системы коммуникаций, никакого отношения к искусству не имеют. Истина

---

<sup>1</sup> Вообще говоря, балет на льду и массовые спортивные праздники показывают, как тесно связаны в наше время техника спорта и техника производственная, — в первом случае претворение фигурного катания в художественное действие оказалось возможным только благодаря обеспеченному техникой искусственному льду (это позволило организовать необходимую «эстрадную базу» — закрытые и круглогодично функционирующие помещения), а во втором — техника в виде мотоциклов, автомобилей, а подчас и самолетов, становится неременным компонентом физкультурных парадов.



произведения и нет никакой принципиальной разницы, художественное или какое-то иное явление оказывается тут объектом фото- и киноизображения или радио- и телепередачи. Художественное качество обретается фотографией, кинематографией, радиовещанием и телевидением тогда, когда доступными каждому из них средствами создаются *самостоятельные и неповторимые произведения искусства* — такие, например, как снимок М. Алперта «Комбат», непохожий на картину или гравюру, как радиопьеса Ф. Вольфа «Спасите наши души», невозможная на сцене театра, как постановка Ленинградской студии телевидения по книге В. Шкловского «Жили-были» (1966 г.), радикально отличающаяся по своей структуре от кинофильмов и спектаклей. Эти и многие другие примеры показывают, что техническая природа фото- и киноизображения, так же как радио- и телетрансляции, не является препятствием для решения художественно-творческих задач, ибо в этих случаях — как и во всех иных — техника как таковая, взятая сама по себе, *нейтральна по отношению к искусству, а не враждебна ему*, и потому позволяет использовать самые разнообразные свои продукты и технологические процедуры для художественно-образного освоения мира. История киноискусства, вопреки многим скептическим прогнозам теоретиков 20-х гг., доказала это с непрекращаемой убедительностью, и та же ситуация повторяется в ходе развития фотоискусства, радиоискусства и телеискусства, вновь опровергая соответствующие «пророчества» скептиков.

Всякое искусство имеет в своей основе определенную техническую базу — иногда более, иногда менее сложную, иногда ограниченную техникой ремесла, иногда включающую работу механизмов, машин, приборов. Уже по этой причине фотоизображение действительности нельзя абсолютно противопоставлять ее живописно-графическому воспроизведению; различие тут *относительное, а не абсолютное*, — ведь в руках фотографа-художника самая сложная техника фотосъемки и фотопечати есть всего лишь инструмент, подчиняющийся его художественной воле (понятно, что инструмент этот, радикально отличный от инструментов живописца или графика, открывает перед фотоискусством особые возможности и накладывает на него особые ограничения).<sup>1</sup> То же самое можно сказать о кинотехнике, телевизионной технике и радиотехнике.

Принципиально так же должны мы подходить к так называемому «промышленному искусству» или дизайну.<sup>2</sup> Художественное качество не создается здесь самой техникой и не убивается ею, а возникает в диалектическом сопряжении с решением утилитарно-технических задач. Вопрос о праве дизайна на место в мире

---

<sup>1</sup> Этот вопрос был специально и достаточно обстоятельно рассмотрен нами в серии теоретических очерков «Эстетика и художественная фотография» (231).

<sup>2</sup> Термин «дизайн», прочно вошедший в обиход не только на Западе, но и в нашей стране, не получил еще, однако, точного и однозначного определения. Автор одного из новейших исследований данной проблемы пишет: «Хотя западная литература по дизайну насчитывает более полувека развития, о единой точке зрения в ней не может быть и речи. Дело в том, что достаточно часто «дизайн» означает собственно деятельность художников в промышленности, значительно чаще — продукт этой деятельности (вещь или система вещей), а иногда — область организации деятельности, взятую как целое. В некоторых случаях «дизайн» трактуется предельно





ном средневековыми мастерами оружия — более решителен, чем в создававшихся ими ювелирных изделиях; в-третьих, в продукции современного дизайна соотношение утилитарного и эстетического *колеблется в одних и тех же типах предметов* — оно различно, например, в военном и в гражданском самолете, в телевизоре, предназначенном для заводского пульта управления и для быта, в электроосветительной арматуре для цеха и для театра.

Таким образом, в наше время, как и в далеком прошлом, в современном дизайне, как и в древнем художественном ремесле, мы сталкиваемся *с тем же широким спектром соотношений* технического и художественного начал; при этом сейчас, как и прежде, техническое конструирование перерастает в художественно-техническое тогда, когда техническая задача перестает быть единственным формообразующим принципом, когда она — в том или ином соотношении — *скрещивается с установкой эстетической, с принципом художественного формообразования*; это скрещение осуществляется во имя создания архитектурного сооружения, бытовой вещи, орудия производства, обладающих одновременно двойной ценностью — утилитарной и эстетической. Следовательно, вопреки тому, что утверждают некоторые наши теоретики (232; 335; 197), дизайн должен рассматриваться как *новый вид архитектурного творчества, распространяющий принципы, выработанные на базе ремесленного труда и приводившие поэтому прежде к созданию уникальных вещей и сооружений, на промышленное производство со свойственным ему тиражированием создаваемых изделий*.<sup>1</sup> Мы могли убедиться по опыту истории скульптуры и графики, что подобное отделение чисто технического процесса изготовления произведений от художественно-творческого его «проектирования»

---

<sup>1</sup> Внимательно вдумываясь в аргументы, с помощью которых обосновывается противопоставление дизайна и искусства — наиболее развернуто и последовательно это сделано в книге В. Глазычева, — мы должны признать их крайнюю неубедительность. Ибо логика подобной постановки вопроса заставляет теоретика: а) оторвать понятие «искусство» от понятия «художественная деятельность»; б) вывести за пределы искусства и современное «массовое искусство», и, в сущности, все «не чистые» формы эстетической деятельности, включая религиозное искусство и политическое искусство; в) закрепить за понятием «искусство» только те характеристики, которые свойственны одной лишь исторической его форме — «чисто» художественной деятельности буржуазного общества, самым последовательным проявлением которой является так называемое «элитарное искусство» (197, гл. 5). Думается, перед нами издержки того же односторонне-социологического подхода, который мы уже отмечали в концепции Давыдова — Бородая — Кантора. Между тем действительные особенности «массового искусства» и дизайна в буржуазном обществе — а они очень хорошо выявлены и описаны Глазычевым — не снимают того решающего обстоятельства, что данные формы деятельности принадлежат *именно к сфере искусства, а не к какой-либо иной*. Как бы ни профанировалась природа искусства в комиксах или в стайлинге, все же именно она определяет и их структуру, и их функционирование; в этом смысле пошлейший вестерн и фильм Антониони лежат в одном ряду, так же как автомобиль «кадиллак» и вилла Райта. Следовательно, метаморфозы, которые претерпевает искусство на протяжении всей своей истории под влиянием социальных факторов, не должны мешать нам видеть *структуру художественного инварианта, сохраняющегося во всех этих вариациях*. А она-то и оказалась утерянной Глазычевым, для которого художественное одухотворение вещей свелось к одной только престижной символизации (там же, 179).



и орнаментальный декор отделились от шрифта и стали работать на страницах рукописи рядом со шрифтовым их заполнением, сам же шрифт уже не имел изобразительного характера, и его эстетическое воздействие могло достигаться только собственными, неизобразительными средствами; третья же эпоха наступила после нового длительного перерыва, обусловленного изобретением книгопечатания с его чисто деловым, информационно-смысловым подходом к набору, когда в XX в., освоившись с полиграфической техникой и поставив ее себе на службу, *искусство оформления книги* стало, с одной стороны, искать разнообразные выразительные структуры наборных шрифтов, а с другой — начало широко применять на обложках и суперобложках, титульных листах, в промышленной графике (на этикетках, в упаковке изделий, рекламном плакате и т. п.) рисованный шрифт, индивидуальный для каждой надписи и призванный этим своим индивидуальным обликом обособленно раскрывать конкретное содержание данной надписи.<sup>1</sup>

Размышляя над генезисом и исторической эволюцией искусства шрифта, обнаруживаешь любопытную параллель между этим художественным явлением и другим, родственным ему по существу, — ораторским искусством. Ведь *с письменным словом происходит то же, что и со звучащим, — в известных обстоятельствах их прямое информационно-смысловое значение может и должно обрести, обволакиваться, оборачиваться дополнительным значением — экспрессивным, эмоционально-выразительным, образно-поэтическим*. Различие тут только в том, что в одном случае для решения этой задачи мобилизуются все фонетические ресурсы слова, а во втором — ресурсы графические. А это исходное различие объясняет и другое, из него проистекающее, — то, что в ораторском искусстве, как и в речи вообще, мельчайшей единицей его выразительного действия является фонема, а в искусстве шрифта — буква (ведь зрительно мы воспринимаем слово именно как сочетание отдельных букв, независимо от того, как оно произносится, а произносим и слышим сочетание фонем, а не букв, подчас резко отличающееся от транскрипции слова — особенно в таких языках, как английский). Но нам интересны сейчас не эти различия двух искусств, а общность закономерностей, их порождающих и определяющих их роль в человеческом общении, — роль *своеобразных форм «прикладного искусства», в которых информационно-агитационная функция сопрягается с функцией художественно-эстетической* (последняя «прикладывается» к первой).

Возвращаясь к прямой теме нашего разговора, мы хотели бы подчеркнуть, что когда развитие техники подарило рекламе светящиеся разноцветные трубки, пластичность которых позволяла придавать им любую форму и имитировать контурный рисунок, электрореклама сумела сочетать неизобразительный язык шрифтовой надписи с языком изобразительным, по-своему претворяя и этот традиционный прием прикладной графики. Так появились в современном городе вознесенные на крыши зданий светящиеся объявления-рисунки, без которых сейчас трудно уже представить себе архитектурный пейзаж XX в.

<sup>1</sup> Изданный в 1960 г. в Риге альбом В. Тоотса называется «300 шрифтов», однако и это число не исчерпывает возможные вариации рисунка шрифта.



эпохи Земпером) и что именно в наше время подобные выставки прочно вошли в культурный обиход человечества, выработав необходимый им особый художественный язык и породив соответствующую профессию художника-оформителя. Нельзя не согласиться с Б. Бродским, когда он утверждает, что ныне «выставка — фактор мировой культуры, столь же характерный для XX столетия, как кино и телевидение» (183, 84. Ср. также 181; 182).

Оформительское искусство синтетично. Оно использует средства архитектуры, скульптуры, живописи, художественной фотографии, литературы, кинематографа, музыки, иногда даже танца — на чешской выставке стекла в Москве показывалась пантомима «Происхождение стекла». Однако все эти средства играют здесь явно вспомогательную роль, применяясь в той или иной мере, в зависимости от конкретного идейно-эстетического замысла создателя выставки. Основным же художественным средством этого искусства, необходимым ему во всех случаях и неотъемлемым от него, является *композиция самих экспонатов — подлинных вещей, для демонстрации которых и организуется данная выставка*. Это могут быть машины или ткани, приборы или гравюры, радиотехнические или галантерейные изделия, но именно реальные предметы, представляющие самих себя, а не что-либо другое, выступающие не в качестве изображения, знака, а в подлинности своего действительного существования. Сами по себе они могут не иметь художественно-образного смысла — этот смысл возникает лишь из их сочетания, сопоставления, согласования, подобно тому, как в литературе художественное значение имеют не слова, а определенное соединение слов, рождающее образ — метафору, сравнение, гиперболу, поэтическое описание. Разница тут лишь в том, что язык экспозиционного искусства — это язык подлинных вещей, а не словесных их обозначений, но вещи собираются здесь, сопоставляются и композиционно организуются не по логике их чисто технической или экономической связи, как это происходит на товарных складах или полках магазина, а по особой, двупланной логике, объединяющей техническую или экономическую информацию с образной выразительностью, с силой идейно-эмоционального воздействия. Цель такой художественной организации экспозиции заключается в том, чтобы настроить зрителя на определенный душевный лад, вызвать у него эмоционально-эстетическое отношение к представленным на выставке вещам и к представляемой ими творческой мощи человека, предприятия, государства, социального строя. И только для усиления этого художественного эффекта экспозиционное искусство привлекает вспомогательные средства других искусств — от архитектуры до танца, которые должны сделать более конкретным идейный смысл выставки и более впечатляющей силу ее эмоционального воздействия (так же, в сущности, как архитектура и прикладные искусства прибегают для этой же цели к помощи синтеза с искусствами изобразительными, только у экспозиционного искусства более широкие возможности включения элементов других искусств).

Связь экспозиционного искусства с искусством рекламы определяется тем, что информационно-просветительская и пропагандистская функция выставок

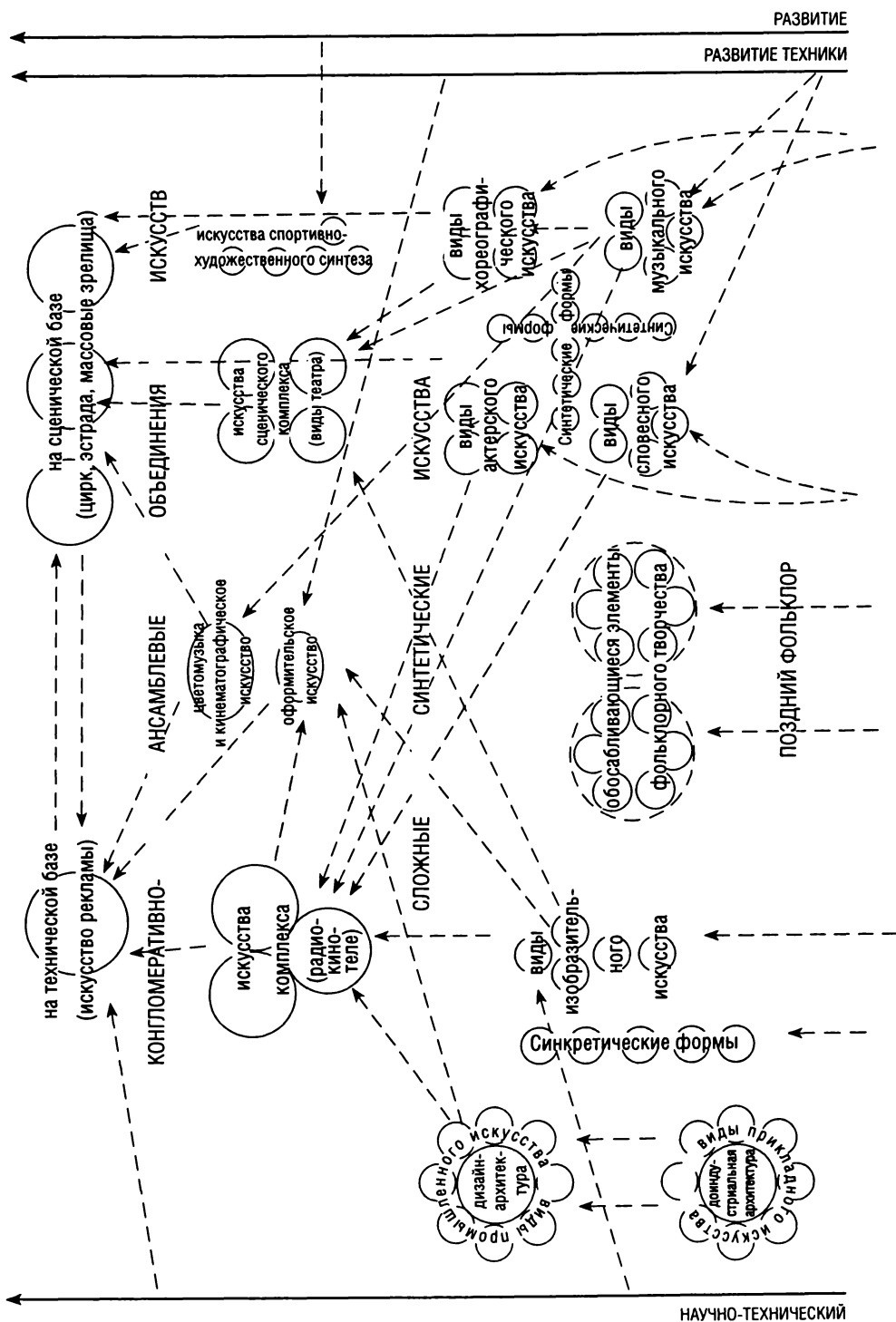


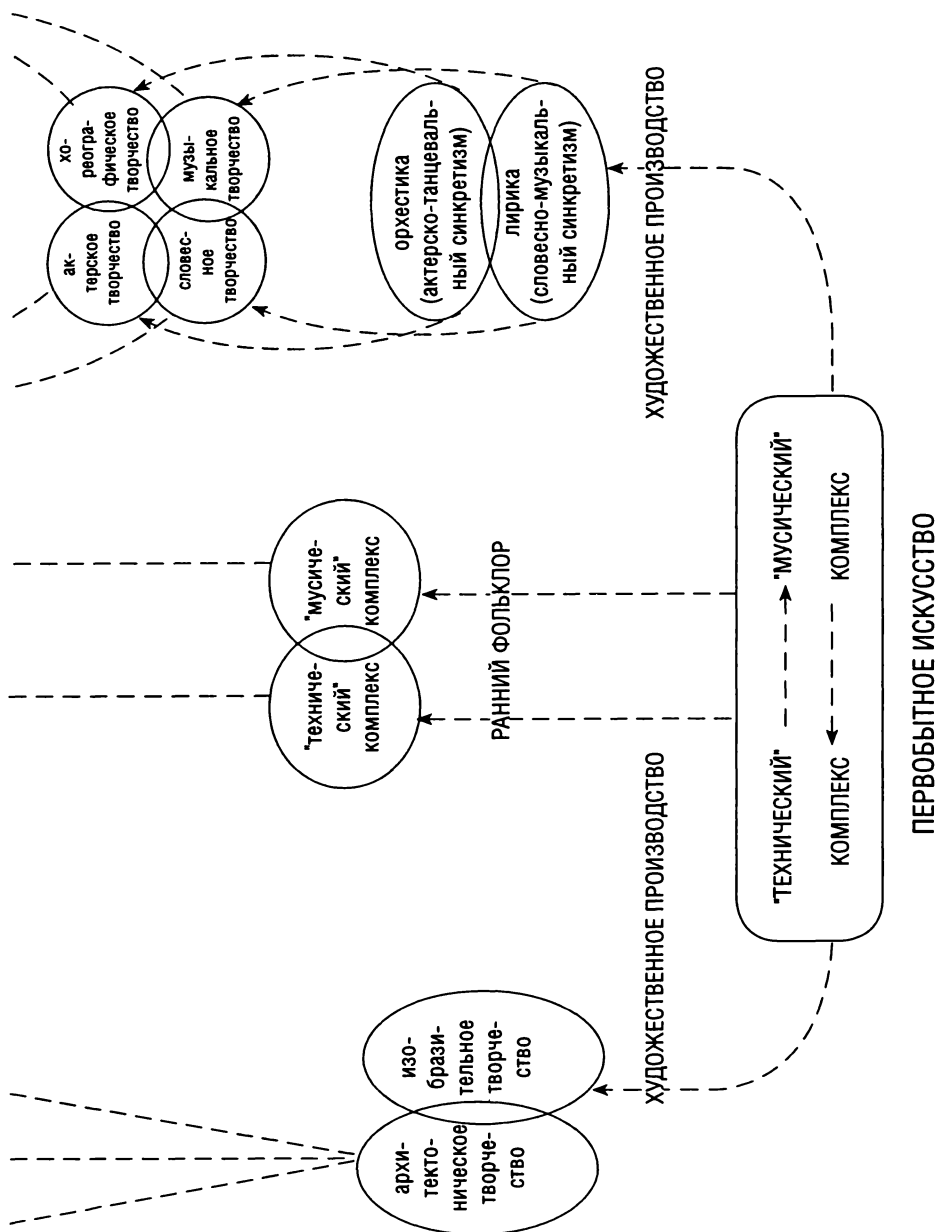
*границах мира искусств.* Совершенно очевидно при этом, что в современных поисках новых способов художественного творчества на основе соединения потребностей искусства и возможностей техники далеко не все окажется жизнеспособным. Можно предполагать, что тот эксперимент, который осуществляется в чешском аттракционе «Латерна магика», имеет большие перспективы — здесь как бы вырабатывается форма, ждущая еще своего содержания, тогда как стремление изобретателя поп-арта Р. Раушенберга создать «динамический сплав живописи, танца, кино, телевидения и современной техники» (403, 204) вряд ли приведет к сколько-нибудь серьезным результатам, ибо обращение искусства к технике, происходящее на формалистической основе, всегда было, есть и будет художественно бесплодным.

Как бы то ни было, но расширение границ «мира искусств» не остановилось в середине XX в. Дальнейший ход развития культуры будет приносить все новые и новые открытия на этом пути, некоторые из которых сейчас невозможно даже предугадать, а другие экспериментально разрабатываются в наше время. К их числу относятся и интенсивно ведущиеся в последнее время поиски в области цветомузыки и кинетического искусства. Не желая заниматься пророчествами и предрекать этим явлениям великое будущее или, напротив, неотвратимое поражение — занятие это достаточно безответственное и, во всяком случае, совершенно отличное от направленности нашего исследования, — мы хотим лишь отметить *принципиальную возможность нахождения на этом пути пока еще не вполне ясных новых художественных структур.* Ибо в отличие от абстракционизма, который безуспешно пытался заставить живопись и скульптуру говорить на абсолютно чуждом им неизобразительном языке музыки, цветомузыка и кинетическое искусство ищут способы сочетания музыкальных и пространственных форм, придавая последним *ту реальную динамику, процессуальность, изменчивость во времени, которые лежат в основе музыкального искусства и позволяют поэтому органически связывать движение абстрактных цветосочетаний и объемных форм с движением музыкальных звуков.* Сложность проблемы заключается лишь в том, чтобы найти законы эстетической, а не физической корреляции цвета и звука, пластических и звуковых отношений. Если эту задачу удастся решить, тогда возникнут, действительно, новые виды искусства; в противном случае соединение пластической и цветовой кинетики с динамикой музыки окажется механическим, случайным и чисто внешним, а на такой основе никакое синтетическое искусство существовать не может.

Резюмируя все сказанное в этой главе, мы можем представить «генеалогическое древо» истории искусства в полном виде, отражающем не только плоды дифференцирующей, но и результаты интегрирующей деятельности художественного гения человечества (табл. 26).









Другой пример — поистине драматическая история ораторского искусства. Порожденное в античности демократическими формами социального общения и необыкновенно высоко ценившееся в эту эпоху (именно тогда, как мы помним, и была разработана классическая теория ораторского искусства — риторика), оно сохраняло свою силу, хотя и существенно трансформировалось, в средние века, а затем вступило в полосу быстрого и решительного упадка; неудивительно, что в новое время риторика уже не является необходимым разделом поэтики, и сам термин «риторический» приобретает отрицательное в эстетическом смысле значение («выспренный», «напыщенный»)<sup>1</sup>. Блестящие ораторы встречались, конечно, по-прежнему среди политических деятелей, юристов, священнослужителей, педагогов, однако ораторское искусство как *социально-эстетическое явление, как отрасль художественной культуры исчезло*, исчезло неизбежно и неотвратно, потому что его рождение и расцвет возможны были лишь в условиях изустности основных форм социальной коммуникации.

В первобытных коллективах духовное общение имело столь ограниченный характер — ведь все поведение людей жестко обуславливалось здесь системой внушенных с детства нормативов и табу, что никакой общественной потребности убеждать, потребности бороться духовным оружием слова еще не было. Полемические ристалища, идейные битвы как устойчивое социальное явление появились только будучи вызванными к жизни демократической системой социальных отношений в древнегреческих полисах, живших острой идейной борьбой и требовавших могучих новых средств духовного воздействия на массы. Поэтому история ораторского искусства неотрывна от истории политической борьбы в древней Греции, от истории софистической философии с выработанным ею изощренным мастерством полемики. Социальная жизнь древнего Рима обусловила дальнейшее развитие и некоторую модификацию унаследованных от греков практики и теории ораторского искусства, а средневековые, подчинившее все формы духовного общения и воздействия нуждам религии, превратило ораторское искусство в искусство церковной проповеди (неудивительно, что именно риторика, а не поэзия, значится теперь в ряду «свободных искусств»). Когда же основные средства социального общения стали письменными, когда политические деятели превратились из трибунов в писателей, когда газета, журнал, брошюра и книга стали главными носителями идеологии, а устное воздействие идеолога на массы, речи и диспуты получили второстепенное значение, ораторское искусство было обречено. «Истинная причина малого числа ораторов, — писал в 1788 г.

---

<sup>1</sup> Сохранение риторики как самостоятельного раздела в ряде сочинений по теории словесности в России в первой половине XIX в. кажется уже явным анахронизмом. Во всяком случае Белинский восклицал: «...ужасная эта наука — риторика! Блажен, кто мог стряхнуть с себя ее педантическую гниль и пыль» — и утверждал, что риторика должна быть вытеснена стилистикой (48, т. III, 260–262). При этом критик отнюдь не отрицал художественной природы красноречия: «Красноречие есть искусство», — заявлял он, но «не целое и полное, как поэзия», т. к. главная цель красноречия «всегда практическая», и потому поэзия входит в него только «как элемент, является в нем не целью, а средством» (48, т. VIII, 508–509).



породившая его общественная — отчасти практическая, отчасти эстетическая — потребность (398; 399; 388).

Но самое, пожалуй, яркое проявление рассматриваемой нами закономерности — судьба фольклора. Его художественное своеобразие и его эстетическое обаяние неотрывны, как мы уже могли убедиться, от реальной почвы, на которой он жил и из которой питался, — от практической жизни крестьянства в феодальном обществе. *Фольклор был возможен и необходим в социальном коллективе, не знающем письменной культуры, отделения искусства от производства и от всех форм человеческого общения (в культовых обрядах, в семейном и общинном быту).* Естественно, что исторический процесс вытеснения патриархального и натурально-замкнутого крестьянского бытия, неграмотности, невежества, веры и суеверий должен был быть смертельным для фольклора. Та же сила жестокой исторической необходимости, которая, как показал К. Маркс, сделала невозможными естественную жизнь или возрождение эпоса на высокой ступени развития производства, культуры и цивилизации, сделала невозможным в эту эпоху и существование фольклора. В обществе с развитым художественным производством (в эпоху капитализма), которое осуществляет свою экспансию и на крестьянский «художественный рынок», вытесняя архаические самостоятельные формы крестьянского творчества, последнее неизбежно деградирует и отмирает. С другой стороны, в социалистическом обществе, которое ликвидирует неграмотность масс и приобщает весь народ к достигнутому уровню культуры, которое стирает принципиальные различия между городом и деревней, которое осуществляет широкую и последовательную программу художественно-эстетического воспитания масс, фольклор *заменяется самостоятельным творчеством нового типа, главная особенность которого состоит в том, что оно развивается в формах, выработанных художественным производством* (см. об этом подробнее 67, 619–636). Благодаря этому создаются условия для преодоления многовекового дуализма фольклорного и профессионального путей развития искусства и открывается *единая для всей социалистической культуры дорога художественного развития человечества.*



всего с установления именно этого различия, хотя формулировали его по-разному: одни противопоставляли искусства «статичные» искусствам «динамичным», другие — искусства, создающие «произведения-предметы», и те, которые создают «произведения процессы», и т.д. Мы же предпочитаем пользоваться понятиями «пространственные» и «пространственно-временные», потому что они наиболее четко выражают лежащий в основе этого деления *онтологический принцип*.

То, что первой, исходной и основополагающей классификационной плоскостью должна быть признана плоскость онтологическая, явствует не только из исторически сложившегося различия между «мусическим» и «техническим» искусствами, но и из общетеоретических соображений, изложенных в методологическом резюме первой части данной книги: произведение искусства, говорилось там, создается, существует и предстает перед восприятием прежде всего как некая *материальная конструкция* — как сопряжение звуков, объемов, цветовых пятен, слов, движений, т.е. как предмет, имеющий пространственную или временную или пространственно-временную характеристику, и именно таким произведение это остается независимо от того, какую меру художественной ценности за ним признают, как интерпретируют его содержание, и даже независимо от того, воспринимает ли его вообще или оно оказывается погребенным в недрах земли, в запаснике музея, в фонде библиотеки. Произведение искусства не сводится, конечно, к этой материальной конструкции, но оно не существует вне ее, помимо нее, отдельно от нее и независимо от нее: художественное произведение как духовное образование *имманентно* данной конструкции, находится в ней, от нее неотрывно и лишь через нее воспринимается. Поэтому материально-конструктивная сторона художественного произведения — это его *онтологический статус*, это его фундаментальная основа, условие его реального существования и одновременно его непосредственный чувственно-воспринимаемый облик.

Скажем сразу, что конструктивная сторона произведения искусства есть лишь момент сложной его структуры. Ибо дело состоит в том — и тут мы снова возвращаемся к изложенной в V главе концепции сущности и структуры искусства, — что в искусстве материальная конструкция, какими бы эстетическими качествами она ни обладала, «работает» главным образом как *носительница некоей художественной информации*, которую она не только несет в себе, но должна перенести от художника к публике; потому она, эта материальная конструкция, оказывается лишь относительно самостоятельной, главная же ее роль заключается в том, чтобы быть *сигнальной базой той системы знаков, которая должна обеспечить коммуникативную связь между художником и его аудиторией*. Внешняя форма оказывается поэтому своего рода двуликим Янусом (что отразилось на нашей схеме — см. с. 172): с одной стороны, она является материальной конструкцией, с другой — образным текстом. Отсюда следует, что классификация искусств должна быть развернута в *двух измерениях* — онтологическая ее плоскость требует дополнения плоскостью семиотической.

Имея это в виду, мы сосредоточимся пока на тех связях и различиях, которые обнаруживаются в произведениях искусства при их рассмотрении как



разнообразных материальных конструкций. И если продолжить под этим же углом зрения операцию логического «снятия» исторических закономерностей развития искусства, надо будет *вычлени́ть из группы пространственно-временных искусств искусства чисто временные* (словесно-музыкальные) — не только потому, что такая ситуация дедуцируема теоретически, но *прежде всего потому, что она имела место, как мы это видели, в действительности, в реальном ходе дифференциации древнего «мусического» комплекса.*

Если мы прибегнем снова к графическому обозначению выводов морфологического анализа, то схему, которая была исходной при генетическом рассмотрении искусства —

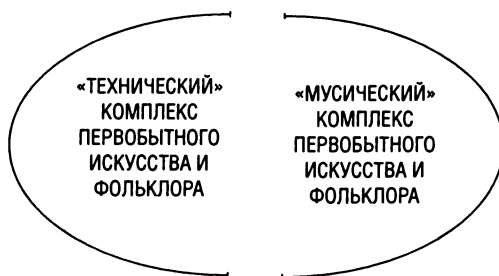


Табл. 27

мы вправе преобразовать таким образом:



Табл. 28

**а затем уточнить ее на основании вышесказанного:**



Табл. 29



Хотя всякая подобного рода схема, разумеется, условна, мы предпочитаем все же не ее традиционную ортогональную структуру, а ту, которая была применена Этьеном Сурио, так как диаграмма в форме круга, разделенного на сектора, лучше передает *всеохватывающий характер данной классификации*, тогда как прямоугольные таблицы открыты, так сказать, для продолжения во все стороны и, как нам кажется, не выявляют поэтому графически того важнейшего обстоятельства, что предлагаемая классификация *исчерпывает все возможные типы материального существования плодов художественного творчества*.

Между тем это обстоятельство имеет для всякого морфологического анализа, и в частности для морфологии искусства, решающее значение. С какой бы обстоятельностью мы ни рассматривали исторический процесс образования и модификации различных форм художественной деятельности и какие бы перспективы дальнейшего их обогащения мы ни предвидели, нерушимым остается тот объективный закон морфологической эволюции искусства, согласно которому эта эволюция движется в описанных нами трех руслах и не может выйти за их пределы. Эти русла образуют *три первоначальных класса искусств*, которые охватывают и все новообразования современной художественной культуры — фотоискусство, киноискусство, радиоискусство, телеискусство и т. п., равно как и эмбрионы будущих искусств, если они окажутся жизнеспособными, вроде цветомузыки или кинетического искусства. Четвертого тут не дано, можем мы сказать, перефразируя известную формулу.

Полностью присоединяясь, таким образом, к тем теоретикам (от В. Круга до В. Гусева), которые считали основополагающим в морфологическом плане деление искусств на пространственные, временные и пространственно-временные, мы должны, однако, внимательно рассмотреть главные аргументы критиков такого деления, которые, как показал наш историографический обзор, оспаривали его правомерность и его плодотворность с самых различных точек зрения, а подчас — как выявил прошедший в 1970 г. в Москве симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве» (см. 14) — оспаривают его и сегодня.

1. Начать следовало бы с анализа возражений Б. Кроче и его последователей, но это уже было нами сделано, и потому сейчас остается лишь повторить и подчеркнуть: между материальной и духовной сторонами искусства нет того *абсолютного разрыва*, который чудился интуитивистам. В искусстве духовное — т. е. плоды деятельности человеческого сознания — не может воплощаться не материализуясь, причем для художественного мышления (даже если называть его «интуицией») средства материализации не являются чем-то абсолютно внешним, а, напротив, определяют самую структуру этого мышления, которое всегда и во всех случаях есть *мышление в материале* (в звуке, в цвете, в объеме, в жесте и т. п.), а не какое-то «чисто духовное» мышление (и даже не словесно-понятийное мышление, которое затем «перекодируется» в звуковую, цветовую, пластическую и т. д. плоть). Глубочайший смысл имеет в этой связи замечание К. Маркса, что «физические свойства красок и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры» (455, т. I,



формы и содержания» описывает данную особенность искусства весьма приблизительно — ведь, в конце концов, такое единство имеет место повсюду; в искусстве мы сталкиваемся со специфическим (и в количественном, и в качественном отношении) проявлением данного единства, с особой его мерой. Потому-то художественное содержание не только не поддается адекватному изложению в других, нехудожественных, знаковых системах, но даже в пределах самого искусства духовное наполнение произведений одного вида не допускает точного и полного «перевода», «перекодирования», «переложения» на язык других видов.

Таким образом, онтологический принцип классификации искусств, основанный на различении форм их материального бытия, предполагает понимание содержательности этих форм и не является, следовательно, ни «чисто формальным», ни «условным», ни «внеэстетическим».

2. Другое возражение против деления искусств на пространственные, временные и пространственно-временные заключено в том, что пространство и время связаны в реальном мире неразрывно и в нем нет и не может быть ничего чисто пространственного, изъятых из тока времени; или чисто временного, лишённого пространственной локализации; следовательно, и искусства неправомерно делить на пространственные и временные, ибо все искусства в равной мере пространственно-временные.

Подобные рассуждения нельзя признать основательными, так как пространственно-временной континуум есть явление *чисто и только физическое*, а значит, не имеющее прямого касательства к эстетической сфере. Время затрагивает бытие статуи или здания только как физических объектов, способных разрушаться, менять свой цвет, фактуру и т.д., но их бытие как носителей художественной информации остается при этом неприкасаемым (если не иметь, конечно, в виду исторически меняющуюся интерпретацию этой информации). Точно так же пространственная локализация инструментов оркестра или движения звуковых волн характеризует их акустически, но не музыкально.

Искусство является не самой материальной реальностью, а ее отражением, ее *образной моделью*. В интересующем нас отношении это выражается в том, что оно оказывается способным, когда ему это нужно, разрывать реальное, физическое единство пространственно-временного континуума и моделировать временные отношения, абстрагированные от пространственных, или пространственные отношения, абстрагированные от временных, или же воссоздавать их реальное единство. Зачем нужно искусству такое расчленение пространственно-временного континуума и создание чисто пространственных (пластических) и чисто временных (словесных и музыкальных) структур, было нами выяснено в ходе изучения закономерностей дифференциации древнего художественного синкретизма.

3. Еще одно возражение противников деления искусств на пространственные, временные и пространственно-временные состоит в том, что такое членение будто бы неправомерно, поскольку живопись *изображает* не только пространственные, но и временные отношения, а литература — не только процессы, действия, но и тела, вещи, пластические и цветовые отношения реального мира.



*морфности*, какие свойственны литературе или музыке. В неподвижном материале, — камне, кости, дереве и т. п. — нельзя адекватно смоделировать те динамичные, текущие, изменчивые душевные движения, которые легко, полно и точно выражаются в движущихся материалах — в слове, звуке, мимике, жесте; и напротив, пребывающие, длящиеся, устойчивые душевные состояния, которые воплотимы в материалах статических, не могут быть *адекватно* смоделированы средствами, по природе своей неустойчивыми, текучими, живущими лишь во времени. Это основополагающее различие между «мусическими» и «пластическими» искусствами проявилось уже в древности, и вся последующая история художественного освоения мира не могла тут, в сущности, ничего поделывать, ибо и в искусстве есть *объективные законы*, над которыми не властен художественный гений человека и к которым он вынужден приспосабливаться.

Вопрос о способности живописи изображать время, а музыки и литературы — изображать пространство, и, тем более, вопрос о способах достижения данных целей — это интересные и важные теоретические проблемы, имеющие большую специальную литературу, и мы не можем сейчас их рассматривать. Подчеркнем лишь, что их постановка не может ни в какой мере опровергнуть неопровержимую, безусловную и морфологическую значимость *онтологического критерия* классификации искусств.

4. Из всего сказанного с очевидностью следует несостоятельность тезиса психологической эстетики, будто исходным принципом классификации искусств должно быть их деление на оптические, акустические и оптико-акустические, а не пространственные, временные и пространственно-временные. Психологический критерий, как бы он ни был важен сам по себе, является *производным, вторичным* от критерия онтологического: например, живопись, скульптура и архитектура суть оптические искусства именно потому, что они строят свои образы в пространстве; с другой стороны, деление искусств по способу восприятия ставит особняком литературу, обращенную к воображению, а не к внешним органам чувства; между тем по онтологическому своему статусу литература есть такое же временное искусство, как и музыка.

5. Еще одно психологическое возражение против онтологического принципа классификации заключается в том, что будто бы вообще не существует «пространственных» искусств, т. к. произведения живописи, скульптуры и особенно архитектуры воспринимаются во времени, так же как музыкальные или литературные, или сценические произведения. Но и это соображение есть плод теоретического недоразумения, ибо, как верно заметила Анна Сурио, следует четко определить, что именно мы мыслим в пространстве и во времени — *произведение искусства* или *зрителя*. (Сама она считает плодотворным первый подход — 39, 57. Ср. 10, 13–14).

Нет никакого сомнения в том, что характер восприятия произведений различных искусств зависит от их бытийного статуса; несомненно и то, что эта зависимость — как и в только что рассмотренном нами случае — не является механическим соответствием: пространственные искусства — мгновенное восприятие; временные искусства — длящееся восприятие. Восприятие рисунка, картины,



## 2. СЕМИОТИЧЕСКИЙ КРИТЕРИЙ КЛАССИФИКАЦИИ ИСКУССТВ

Нельзя сразу же не вспомнить, что и эта плоскость морфологического анализа искусств прощупывалась в эстетике начиная с XVIII в., однако результаты исследования оказывались у разных теоретиков далеко не идентичными. Достижения и просчеты, имевшие тут место, должны быть учтены при определении семиотического критерия классификации искусств.

В последние десятилетия в мировой эстетической мысли, а в 60-е гг. и в марксистской эстетике искусство все чаще рассматривается как особая знаковая система (см., напр., работы Ю. Лотмана и Б. Успенского — 77; 97). При всей несомненной правомерности такого подхода необходимо сделать два важных уточнения: 1) искусство не исчерпывается тем, что является знаковой системой; семиотические качества характеризуют *лишь одну сторону* искусства, точнее, *одну сторону художественной формы*, и должны рассматриваться поэтому как подсистема сложной и гетерогенной системы (см. V главу настоящей книги); 2) что касается самой семиотической интерпретации искусства, то в ней искусство должно представлять не столько как знаковая система, сколько как *система знаковых систем*, поскольку каждый вид искусства представляет собой самостоятельную и достаточно своеобразную систему образных знаков (именно поэтому так часто встречаются люди, прекрасно понимающие, например, язык музыки и совершенно не понимающие языка живописи, или, напротив, понимающие язык изобразительных искусств и не понимающие языка музыки или танца). А в таком случае неизбежно встает вопрос о *внутренней типологии художественно-образных знаковых систем*.

В поисках этой типологии эстетики XVIII в. приходили довольно единодушно к выводу, что существует *два типа знаков* в искусстве — «естественные» и «искусственные» или «произвольные» и «непроизвольные». В XIX в. предлагались и другие определения (напр., «объективные» и «субъективные»), и даже другие подходы к описанию этих типов (напр., психологический, при котором они различаются в зависимости от того, какие ассоциации они вызывают — «определенные» или «неопределенные»), но суть дела оставалась при этом неизменной — имелась в виду способность искусства говорить с человеком либо *на языке его реальных жизненных впечатлений*, воссоздавая перед его взором или воображением предметы и явления реального мира такими, какими воспринимает их человек в своем практическом опыте, либо говорить на особом, «искусственном» языке, предлагающем нашему восприятию *нечто отличное от того, что мы видим и слышим в действительности*. В первом случае — речь идет о живописи и скульптуре, о литературе и театре — искусство, говоря словами Чернышевского, воспроизводит жизнь «в формах самой жизни», и художественный образ принимает облик чувственного образа (даже тогда, когда писатель или живописец изображает нечто ирреальное, фантастическое, он придает изображению форму реальной видимости); во втором случае — в музыке и танце, в архитектуре и прикладном искусстве — художественный образ отклоняется от формы чувственного образа, возникающего в опыте повседневной жизни человека, и в результате мы слышим в музыке



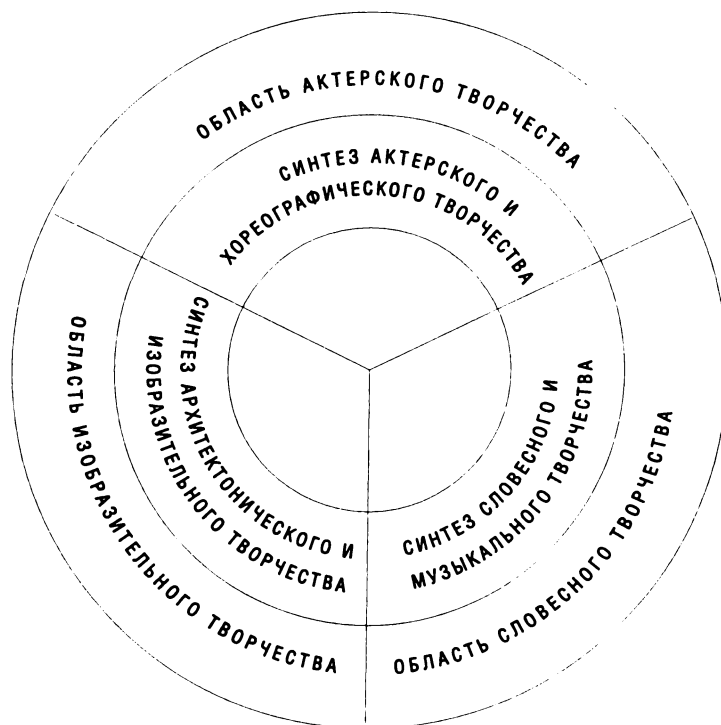


имеет художественный язык литературы, неизобразительную — музыкальный язык; в классе пространственно-временных искусств по тому же принципу различаются актерское искусство и танец. Вместе с тем, в каждом онтологическом классе искусств оба класса семиотических художественных систем могут выступать в *единстве и взаимопроникновении*, рождая синкретические или синтетические способы формообразования со смешанным, изобразительно-неизобразительным типом художественного языка.

Если зафиксировать складывающуюся здесь картину в схеме, которую мы начали строить, она примет следующий вид (табл. 30).

Эта схема показывает с достаточной наглядностью, как в *результате скрещивания деления искусств на три онтологических и три семиотических класса возникает девять семейств искусств*. Такое деление охватывает все исторически сложившиеся формы художественной деятельности. Эта полнота охвата служит гарантией точности данной модели строения мира искусств.

Табл. 30



И все же, поскольку от правильности этого уровня морфологического анализа зависит весь последующий его ход, мы должны внимательнейшим образом проверить эффективность семиотического принципа классификации. Перед нами встает здесь целая серия вопросов:



принципе не ограничены, поскольку абсолютная условность словесного обозначения лишает его какой-либо внешней связи с обозначаемыми предметами. Словом можно обозначить (и соответственно с помощью слов можно изобразить) *все формы материального бытия* — звучащие и беззвучные, объемные и бесплотные, многоцветные и бесцветные, статичные и динамичные и т.д.; что же касается звука, то он способен *обозначать непосредственно только звучащие явления*, а беззвучные он может изобразить *лишь опосредованно*, апеллируя к ассоциативным связям, образованным в нашем сознании единством зрительного и слухового восприятий мира (скажем, слушая затихающий цокот копыт, мы представляем себе удаляющуюся конницу, и композитор, изображая это звуковое явление, вызывает в сознании слушателя соответствующее зрительное представление). Но в том-то все и дело, что звучащих явлений в мире значительно меньше, чем беззвучных, звучащих постоянно — неизмеримо меньше, чем звучащих спорадически, и зрительно-звуковых ассоциаций в нашем сознании бесконечно меньше, чем «чистых» зрительных и звуковых образов. Именно по этой причине изобразительные возможности звука, отвлеченного от словесной изобразительности, в высшей степени скромны. Они, разумеется, существуют, и музыка их эффективнейшим образом использует (еще шире и последовательнее используются они в радиокомпозициях), и мы еще будем иметь возможность оценить их морфологическое значение; но сейчас нам важно заключить, что *изобразительные потенции звука несоизмеримо более узки в сравнении с его эмоционально-экспрессивными возможностями*, ибо звук является прямым выразителем человеческих переживаний. Уже в крике, в смехе, в плаче, в призыве человек выражает себя и общается с себе подобными через звук, в речи же он делает звучание тончайшим инструментом экспрессии и коммуникации, наделяя слово дополнительной для его смыслового содержания эмоциональной нагрузкой. Носителем этой дополнительной информации и становится *интонационная сторона речи*, которая, многократно опосредованная, в конечном счете породила *интонационную структуру музыки* и позволила музыке положить в основу своего художественного языка *неизобразительный принцип*. Этим и определяется кардинальное отличие музыкального образа от словесного.

Само слово, как бы ни оценивать его экспрессивные возможности и его способность обозначать наряду с явлениями материальными — явления духовные, наряду с предметами внешнего мира — состояния и процессы мира внутреннего, остается, повторим это, прежде всего изобразительным инструментом (см. 3).<sup>1</sup> Слово позволяет человеку описывать и объективировать весь его *реальный чувственный опыт*, позволяет ему образно моделировать окружающий его мир *таким, каким он предстает в нашем восприятии*, позволяет изображать *предметность* мыслей и переживаний.

---

<sup>1</sup> Мы говорим сейчас о языке, а не о речи и не о речевой деятельности. Современная лингвистика убедительно показала необходимость различения этих явлений (см., например, 452). Между тем материалом художественного творчества является именно язык, который оно использует и обрабатывает, выступая в качестве особого вида речевой деятельности.



И. Бунина, приведенное В. Катаевым в «Траве забвения»: «... Все можно изобразить словами, но все же есть предел, который не может преодолеть даже самый великий поэт. Всегда остается нечто «невыразимое словами». И с этим надо примириться». Весьма интересно в этом свете и суждение К. Станиславского, утверждавшего, что большие актеры, обращаясь в спектакле к чистой пантомиме, «умеют досказать то, что недоступно слову, и нередко действуют в молчании гораздо интенсивнее, тоньше и неотразимее, чем сама речь». (307, т. III, 106). Вот почему словесное искусство не могло удовлетворить человечество как *единственное* искусство.

Таковы причины, по которым литература и музыка противостоят друг другу в сфере временных искусств как творчество *изобразительное и неизобразительное в своей основе*. Мы говорим «в своей основе», так как противоположность знаковых систем, принятых на вооружение литературой и музыкой, не абсолютна, а относительна. Каждое из этих искусств полярно противоположно другому только в крайних и наиболее «чистых» формах своего проявления, а взятое во всей полноте, во всем богатстве форм его существования каждое из них представляет собой своеобразную лестницу, *ступенчато изменяющийся ряд модификаций, движущийся навстречу такому же ряду в смежном искусстве*. В литературе этот спектр форм образуется движением *от прозы к поэзии*, в музыке — от так называемой «чистой музыки» к музыке *изобразительной*.

Применительно к литературному ряду два момента должны, быть охарактеризованы здесь более обстоятельно. Первый состоит в том, что проза и поэзия, взятые в чистом виде, — всего лишь противоположные полюса широкого диапазона литературных форм, движущегося от поэтической «крайности» к прозаической и обратно. Уже в первом приближении мы можем выделить такие переходные звенья, как «свободный стих» — «белый стих» — «стихотворение в прозе» — «ритмическая проза», а более детальный анализ, проделанный, например, А. Жовтисом, показывает, что таких «ступенек» здесь значительно больше.<sup>1</sup> Второй момент,

---

<sup>1</sup> В построенной им таблице (см. 216, 122) обозначены: «стихотворение в прозе дисметрическое» (напр., начало «Страшной мести» Гоголя), «стихотворение в прозе метризованное» (напр., «Песня о Буревестнике» Горького), «прозо-стих» (напр., стихи Я. Ризоса в переводе С. Ильинской), «верлибр «правильный»» (напр., стихи Н. Хикмета «Великан с голубыми глазами» в переводе Д. Самойлова), «верлибр «неправильный»» (напр., «Сосед» В. Солоухина) и, наконец, «стих определившейся системы», представляемый рашениками, акцентным стихом и всеми формами метрического стиха.

При этом следует учесть, что, как справедливо отмечает М. Харлап, «граница между стихами и прозой меняется в зависимости от эпохи, литературного направления, школы и т. д. В классической арабской и персидской поэзии стихами признавалась только «речь мерная, рифмованная и образная», от которой отличались три вида прозы: мерная (с твердым распределением долгих и кратких слогов, но без рифм), рифмованная (с рифмами, но без размера) и свободная. Стихи без рифм, но с определенным размером мы теперь безоговорочно признаем стихами, однако, когда Жуковский впервые обратился к белому пятистопному ямбу без цезур, его современникам эта форма показалась слишком свободной. Во французском стихосложении, где нет однообразных стоп и где роль рифмы больше, чем в наших стихах, рифмованные стихи без единой силлабической меры, как в баснях Лафонтена, не вызывали сомнений в том,



*ВСеЛенСкая РаСКаЧКа, СВиСТОПляСКа СмеРти...*

а в других строфах этого стихотворения он мастерски оркеструет перевод на контрапункте шипящих и свистящих тембров:

*ПриШла ли ты Смутить наШ разВеСельй празДник  
ГримаСкой уЖаСа под маСкою Шута?  
Иль Самое тебя приШпорила и дразнит  
РаСпутных Шабашей ноЧная Суета?  
Иль Стон СкрипиЧных Струн и наШих оргий СвеЧи  
РаСсеяли твоих коШмаров Забытье  
И ШутоЧки людей, уЖимки ЧловеЧьи  
РазВеСелили ад, прибеЖиЩе твое?*

Во-вторых, движение от прозы к поэзии характеризуется постепенным снижением в словесном искусстве роли изобразительности. Кожинов обращал внимание на то, что в поэзии встречаются произведения, лишенные всякой изобразительности, — например, пушкинское «Я вас любил...», но делал отсюда неверный вывод, что поэзия есть такое же неизобразительное искусство, как музыка (11, 80–81).<sup>1</sup> Однако полное отсутствие изобразительности есть весьма редкий случай в поэзии, тогда как в музыке это правило, а не исключение. В подобных случаях поэзия, действительно, вплотную подходит к структуре музыкальной образности, добиваясь специфического для последней чистого лиризма; понятно, что такие возможности искусства слова тем большие, чем дальше оно уходит от чисто прозаической формы отражения действительности, основанной на эпическом принципе изобразительного повествования. А навстречу поэзии в сфере музыкального творчества разворачивается аналогичное морфологическое движение — от «чистой музыки» через ряд переходных форм к музыке изобразительной. Это движение связано с той диалектикой процесса «освобождения» музыки от совместных с ней «временных искусств», о которой так хорошо говорил Асафьев, отмечая, что подобное «освобождение нельзя понимать как механический процесс обособления. Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но «переосмысливает» закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения» (174, 4).

С этой точки зрения можно было бы сказать, что «чистая» музыка дальше всего ушла от искусства слова — ее чуждость каким-либо изобразительным приемам оказалась столь последовательной, что она не включает в себе условий даже для отдаленной ассоциативной связи своих образов с явлениями внешнего мира. Однако в такой же мере, в какой литературно-прозаический способ творчества (мы вправе были бы назвать его по аналогии «чистой литературой»)

<sup>1</sup> Вывод этот, к сожалению, был повторен Дмитриевой (3, 17).





воображаемая линия перевала между двумя склонами, не успев дойти до которой, ты ее уже перешагиваешь...

Резюмируя все вышесказанное в виде таблицы, мы получаем нагляднейшее представление о том спектральном морфологическом ряде, который образуется диалектическим взаимоотношением сближения и отталкивания литературы и музыки, перехода количественных накоплений в качественные скачки, единства непрерывности и прерывности:

Табл. 31

Проза									
Ряд переходных форм									
Поэзия									
Словесно-музыкальный синтез (речитатив)									
Музыкально-словесный синтез (мелодическое пение)									
Изобразительная музыка									
Ряд переходных форм									
«Чистая» музыка									

**б) Динамика соотношения изобразительного и неизобразительного типов творчества в пространственных искусствах**

Как мы уже отмечали, архитектура, прикладные искусства, дизайн, в отличие от живописи, графики, скульптуры, художественной фотографии, не являются искусствами *изобразительными*, так как здание, сосуд, кресло и тем более машина или прибор ничего не изображают в материальном мире. В поисках терминологического обозначения этого основополагающего различия двух семейств пространственных искусств А. Салтыков однажды предложил называть прикладные искусства искусствами «преобразительными» (274, 97), поскольку в них предметный мир не изображается, а преобразается. Предложение это имеет веские основания, и его можно было бы принять, если бы слово «преобразительное» не звучало так неуклюже.<sup>1</sup> Поэтому мы предпочли бы другое наименование для данного семейства пространственных искусств — *архитектонические искусства*.

Преимущества этого термина состоят в том, что, во-первых, он выявляет *лежащий в их основе формообразующий принцип*, структурную доминанту их художественного языка — эстетически значимое соотношение пластических элементов,

<sup>1</sup> Совершенно неправомерно, однако, определять термином «преобразительное» киноискусство, как это предлагает сделать М. Мартен (264, 267), явно преувеличивая способность последнего преобразать жизненную данность.



изобразительных — абстракционизм и поп-арт. Эти явления произрастают как бы из единого корня, только в первом мы сталкиваемся со стремлением говорить в прикладном искусстве на языке искусств изобразительных (заставляя, напр., сосуд казаться чисто скульптурным произведением, статуэткой, или же превращая ковер в буквальное подобие сюжетной станковой картины), а в другом — с попыткой живописи и скульптуры говорить на неизобразительном («беспредметном» или грубо предметном) языке прикладных искусств. Конечно, сосуд, имитирующий статуэтку, может быть интересен в чисто пластическом отношении, поп-артная композиция может оказаться занятной по сочетанию совершенно различных вещей, а абстрактные картины бывают интересными с точки зрения декоративной; подчас они заключают в себе и элементарную образную выразительность, вызывая у зрителя ощущение тревоги или умиротворенности, драматической напряженности или радостного возбуждения, извлекая из сознания силой ассоциативности образы осени или весны, расцвета или увядания (напр., в здании ЮНЕСКО в Париже есть серия абстрактных стенных росписей на темы времен года). Беда, однако, в том, что во всех этих случаях *исчезают естественность и органичность эстетической коммуникации*. Настольная фарфоровая скульптура, изображающая человека или животное, у которой отвинчивается голова или снимается верхняя часть тела и которая неожиданно оказывается, таким образом, совсем не скульптурой, а... чернильницей или масленкой (такого рода изделия широко производились в конце XIX — начале XX столетия, знаменуя собой явный упадок прикладного искусства), есть не что иное, как чистый фокус, заведомый обман восприятия, т. е. действие, противоположное по своей сути природе и социальным функциям искусства. Таким же фокусом оборачивается произведение поп-арта, в котором реальная вещь должна как будто изображать саму себя.<sup>1</sup> И точно так же станковая картина, которая висит на стене, выделенная рамой, а воспринимается как кусок декоративной ткани (подобно ташистским холстам Джексона Поллака) или как обложка рекламного проспекта (подобно геометрическим росписям Пита Мондриана), есть, в сущности, очередной фокус, операция незаметного превращения одного вида искусства в другой.

---

<sup>1</sup> Проще всего объявлять поп-арт порождением социальной шизофрении буржуазного общества и высмеивать «философию консервной банки»; однако такого рода филиппики неспособны объяснить возможность подобного явления. А она состоит в том, что поп-арт был попыткой создать «чистое», «свободное», «станковое искусство», пользуясь языком экспозиционно-оформительского и рекламного творчества, который освобождался от своего утилитарного содержания и назначения. Оказалось, однако, что при этом вещи переставали быть образными знаками, ибо утрачивалось их социально-коммуникативное значение, и поп-арт становился, так сказать, «безъязычным искусством».

По утверждению Глазычева, «система средств, отработанных изобретателями поп-арта, до настоящего времени остается основным принципом организации музейной или выставочной экспозиции»... (197, 161). На самом деле все обстояло прямо противоположным образом; об этом свидетельствуют не только теоретические соображения, но и элементарные факты: экспозиционно-оформительское искусство намного старше поп-арта.



состоит в том, что та мера эмоциональной выразительности, духовной содержательности, эстетической ценности, которая тут достижима, достаточна для того, чтобы обеспечить полноценное применение его средств в архитектурных искусствах, но недостаточна для того, чтобы он стал самостоятельной, «станковой», т. е. чисто художественной формой творчества. Вот почему абстракционизм — сравнительно недолговечное художественное *течение*, вызванное к жизни определенными социально-психологическими, идеологическими и эстетическими причинами, но не новый *вид искусства*, способный занять в системе искусств прочное место рядом с литературой, музыкой, изобразительными искусствами, архитектурой. Совершенно несостоятельна поэтому позиция ряда современных теоретиков — мы видели ее выражение в морфологических таблицах, приведенных в первой части книги, — признающих абстракционизм новым видом искусства, противостоящим «фигуративному» изобразительному творчеству (живописи, графике, скульптуре, художественной фотографии) и аналогичным музыке в ряду временных искусств.

Противоположность изобразительного и неизобразительного языков в пространственных искусствах — как и в искусствах временных — является *не абсолютной, а относительной*; между ними нет непроходимой пропасти или глухой стены; напротив, принципы построения образных знаков, специфические для того и для другого, оказываются весьма гибкими, способными модифицироваться, идти друг другу навстречу и даже вступать в прямой контакт, сливая свои усилия для создания сложных, синтетических художественных структур. Так, в архитектуре и родственных ей искусствах архитектурный способ формообразования может выступать в *чистом виде*, без какой-либо помощи изобразительных приемов (что особенно ярко видно в геометрическом орнаменте, в современной архитектуре, в дизайне), но может использовать по тем или иным причинам *элементы изобразительности* — как это имело место в ордерной системе античной архитектуры, вызывающей прямые ассоциации с растительными формами, или в ампирной мебели, в которой локотникам и ножкам кресел придавалась форма лап животных, крыльев и голов птиц и т. п., в деревянных сосудах, которые часто наделялись в народном творчестве ладьевидной или птицевидной формой, наконец, в изобразительном орнаменте, оперирующем растительными или животными мотивами и показывающем весьма наглядно, как происходит в этой семье искусств «подключение» изобразительного принципа формообразования к принципу архитектурному.<sup>1</sup> Характеризуя движение архитектурных искусств навстречу искусствам

<sup>1</sup> Г. Борисовский назвал Парфенон «своего рода абстрактной скульптурой на архитектурную тему», которую создал «зодчий-ваятель» (180, 26). И еще раз: «По своей пластичности он приближается к скульптуре. Архитектурная скульптура» (там же, 120). В этой же связи хотелось бы привести тонкое наблюдение К. Зигеля, заметившего, что церковь Корбюзье в Роншане — это «скорее скульптурное произведение в масштабе архитектурного сооружения», нежели произведение архитектуры в точном смысле этого слова, так как ее форма не обусловлена конструкцией (221, 236–238). Так может осваивать архитектура скульптурный метод формообразования, оставаясь при этом все же — что само собою разумеется — архитектурой.



существующие предметы и явления, точно фиксируя их видимый облик. Само собою разумеется, что не эта достоверность изображения придает фотографии художественную ценность; в том случае, если смысл снимка исчерпывается этим качеством, он принадлежит к области документальной фотографии, а не художественной, к области фоторепортажа, а не фотоискусства. В мир искусств фотография входит тогда и постольку, когда и поскольку она создает образ, имеющий, как и в живописи, не только изобразительное, но одновременно выразительное значение. Дело, однако, в том, что если живопись и скульптура выражают отношение художника к миру через изображение этого мира таким, каким художник его себе *представляет* (даже в тех случаях, когда он рисует, пишет и лепит с натуры, он в той или иной степени натуру эту преобразует), то в фотоискусстве отношение фотохудожника к жизни может быть выражено только через изображение того, что и как *реально существует*, а не того, как преломляется данный объект в человеческом воображении.

Совершенно очевидно, что фотоискусство вообще неспособно воспроизводить сочиненное художником, воплощать воображаемое: «принцип этюдности» лежит в самой основе его художественно-образной природы, и его могущество как искусства состоит именно в том, что *«этюд с натуры» оно подымает до уровня полноценного, высокосодержательного художественного творения*; когда же фотохудожник пытается позаимствовать у живописи ее способность к «сочинению» и начинает предварительно «организовывать» изображаемое по свойственным ей законам сюжетосложения и композиции, заставляя людей разыгрывать некое действие, душевное состояние и т. д. и т. п., он терпит обычно тяжкое и неизбежное поражение, ибо сама психология восприятия фотографии отличается установкой на получение информации о том, что *есть* в жизни, а не о том, что *могло бы быть* (говоря формулами Аристотеля). В живописи же, в графике и скульптуре способность воплощения воображаемого, а не реально существующего, порождает широкий диапазон творческих устремлений — от повествования о возможном в реальном мире до создания невозможных в реальности декоративных пластически-цветовых конструкций. Например, в творчестве Репина или Курбе мы сталкиваемся с безусловным превалированием *информационно-повествовательных* устремлений, а в творчестве Ларионова или Матисса повествовательная задача играет в построении произведения незначительную роль, решающее же художественное значение приобретает *неизобразительный по своей природе и сути принцип декоративности*, самовластно диктующий композиционное решение произведения — *распределение масс, цветовых пятен и т. д.*

Разумеется, здесь, как и в архитектурных искусствах, мы имеем дело с постепенным, ступенчатым движением в данном направлении — достаточно вспомнить развитие западноевропейской живописи в конце XIX — начале XX столетия, чтобы увидеть различные фазы этого движения, представленные, например, последовательностью творческих систем барбизонцев — импрессионистов — постимпрессионистов, или в России — систем Репина — Сурикова — Врубеля — Головина... Эти примеры ни в коем случае не означают, будто декоративные устремления стали играть активную роль в изобразительном искусстве лишь в начале нашего столетия.





играет, напротив, архитектурная грань синтетической структуры художественного целого; в Ростральных колоннах или в Рижском некрополе соотношение обеих ее сторон приближается к известному равновесию, хотя практически достичь такого состояния никогда не может (по причинам, аналогичным тем, о которых мы говорили, характеризуя словесно-музыкальный синтез).

Во всех этих вариациях мы сталкиваемся, однако, с возникновением нового художественного феномена, в котором живописные или скульптурные компоненты являются уже не станковыми произведениями изобразительного искусства с более или менее развитыми декоративными качествами, а произведениями *декоративной* — монументально-декоративной или миниатюрно-декоративной — *отрасли изобразительного искусства*, которые существуют лишь в единстве с декорируемым ими сооружением или предметом; сам этот предмет и это сооружение являются, в свою очередь, уже не самодовлеющей архитектурной композицией, включающей какие-то изобразительные элементы, но такой архитектурной композицией, которая несет на своих плечах декоративную живопись или скульптуру и которая немыслима вне этой новой своей художественной функции.

Подобную двупланность видим мы и в искусстве книги; и тут, как убедительно показал Ляхов (259, 198–199), существует «два варианта построения композиционной целостности книжного ансамбля. Первый вариант строится на преобладании архитектурных качеств, второй — изобразительных». Наиболее ярко первый тип построения проявляется в книге для взрослых, а второй — в детской книге. К этому следует лишь добавить, что возможен — хотя и достаточно редок — случай относительного равновесия архитектурных и изобразительных качеств книги, характерный, например, для ряда работ В. Фаворского.

Мы приходим, таким образом, к важному теоретическому выводу: морфологическое строение пространственных искусств, как и искусств временных, — это не грубая, метафизическая антиномия творчества изобразительного и архитектурного, но такое их качественное различие и противостояние, которое допускает *встречное движение и прямое слияние*. Обозначив этот вывод графически, мы снова получим спектральный ряд художественных явлений:

Табл. 32

Изобразительное искусство повествовательной ориентации
Ряд переходных форм
Изобразительное искусство декоративной ориентации
Изобразительно-архитектонический синтез
Архитектонически-изобразительный синтез
Архитектоническое творчество изобразительной ориентации
Ряд переходных форм
Чисто архитектурное творчество

в) ДИНАМИКА СООТНОШЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО  
И НЕИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТИПОВ ТВОРЧЕСТВА  
В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ИСКУССТВАХ

Вряд ли стоит удивляться тому, что строение третьей группы искусств — пространственно-временных — подобно строению двух других областей художественного творчества: человеческое тело в его пластической динамике выступает и здесь как «строительный материал» *двух противоположных систем образных знаков — изобразительной и неизобразительной, а они имеют ряд сближающих их модификаций и работают не только самостоятельно, но и сливаясь воедино в двуликой художественной структуре пантомимы*. Неизобразительный характер имеет искусство танца, изобразительный — искусство актерское. Уточним лишь, что речь идет о той форме актерского творчества, которая ограничивается языком мимики, жеста, телодвижений, взглядов, т. е. является немой, бессловесной. В прошлом эстетика называла ее часто «мимикой», но мы предпочитаем употреблять слово «мимика» в его прямом значении и не нагружать его вторым, гораздо более широким смыслом. И «пантомимой» нельзя назвать данное искусство, так как этот термин обозначает не чисто изобразительную, а различные синкретические или синтетические, актерски-хореографические формы творчества.

Исторически первичной была именно такая синкретическая форма, зародившаяся в процессе воспроизведения первобытными охотниками самого процесса охоты<sup>1</sup> и сохранившаяся еще в древнегреческой культуре (она именовалась здесь орхестикой). В дальнейшем — как это понял уже Новерр — возник «разрыв, которому, казалось, суждено было утвердиться навеки, — разрыв между танцем в тесном смысле и пантомимой» (т. е. актерской компонентой древней пантомимы). Великий французский хореограф сумел положить предел этому процессу, «объединив игру и танец», как сам он писал, на балетной сцене (277, 51). Самостоятельное существование танца и актерской игры было ими, однако, сохранено за пределами балета: в одном случае в бытовых танцах и гимнастических на эстраде, в другом — в драматическом театре, словесно-драматургическая основа которого заставила безмолвное актерское искусство преобразоваться в синтетическое словесно-пластическое действие и тем самым увела его от исконной связи с танцем. Что же касается чисто актерской «пантомимы», лишенной какого-либо танцевального элемента, то в современном театре и на эстраде она могла сохранить лишь скромное значение приема, с помощью которого решаются отдельные эпизоды, мизансцены, интермедии (вспомним, как использует этот прием Райкин), а также приема педагогического, широко применяемого в процессе обучения актеров для развития изобразительной техники «физических действий».

Правда, совершенно неожиданно этот вид искусства получил в XX в. новый мощный стимул в «великом немом» — немом кинематографе, который потребовал

<sup>1</sup> Большой материал, характеризующий этот процесс, приводится в капитальной монографии А. Авдеева (170).



от актера именно такого, чисто пластического, выразительного действия. И хотя с преобразованием немого кино в звуковое краткая пора расцвета бессловесного актерского творчества закончилась, она ярко показала — назовем хотя бы одно только имя Чаплина — великие и незаменимые синтетическим (словесно-пластическим) актерским искусством художественные потенции этого способа изображения человеческой жизни. Вместе с тем оказалось, что и звуковой кинематограф мог предоставить актерской пантомиме более широкие возможности, чем театр. Об этом можно судить, с одной стороны, по создававшимся — не без влияния искусства Чаплина — киноновеллам (типа фильма М. Кобахидзе «Свадьба» или фильма М. Богина «Двое»), в которых роль звука ограничена музыкальным сопровождением, а почти все актерское действие имеет чисто пластический характер; с другой стороны — и в еще большей степени — по все чаще применяемому в наше время приему сочетания закадрового голоса (в форме внутреннего монолога героя, или его воспоминаний, или читаемого невидимым «лирическим героем» авторского текста) с беззвучным, чисто пластическим действием актеров в кадре.

Каков бы ни был, однако, удельный вес этого вида творчества в общем ряду форм актерского искусства, он подлежит анализу как его элементарная «клеточка», имеющая свою специфическую и для актерского искусства в целом *основополагающую* структуру. Она определяется тем, что художественный язык этого искусства основан на *воспроизведении реальных форм, жизненного поведения человека, его бытовых движений, жестов, мимики, т. е. имеет изобразительный характер*, тогда как язык танца построен на условных с точки зрения бытовой достоверности движениях человеческого тела, *приобретающих повышенную силу эмоциональной выразительности благодаря своему орнаментально-мелодическому, ритмико-интонационному строю*. Собственно говоря, именно «интонированность» движения делает его носителем эмоционально-поэтической информации — это особенно отчетливо видно при сопоставлении хореографической пластики с пластикой спортивной; весьма показательны здесь и такие переходные от спорта к танцу формы, как художественная гимнастика или фигурное катанье на льду, где преобразование спортивных движений в танцевальные осуществляется *именно в процессе их интонационной организации*. То же самое происходит и в балете, в котором граница между образным и чисто техническим движением танцора определяется наличием или отсутствием пластических интонаций,<sup>1</sup> выражающих, как и в музыке, эмоциональные процессы духовной жизни человека.

Воспроизведение жизни в формах самой жизни позволяет актерскому искусству, как и живописи и литературе, воссоздавать *индивидуальную конкретность* изображаемого, — именно к такой цели стремился в своей практической и теоретической деятельности Станиславский. Мы могли бы с полным основанием назвать этот принцип формообразования так же, как называли его в изобразительных искусствах, — принципом «портретности». Танец же, отказываясь от

---

<sup>1</sup> П. Карп называет их «пластическими мотивами» (234, 14 и сл.); оба термина кажутся нам правомерными, и оба — что весьма показательно — переносятся из теории музыки.



Таким образом, разные хореографические структуры можно выстроить в *последовательности нарастания изобразительных элементов, приближающего их к актерскому искусству*. Когда же они встречаются и объединяются в одно неделимое целое, рождается *пантомима* — удивительное искусство, о котором нельзя сказать лучше, чем А. Таиров: «Нет, пантомима — это не представление для глухонемых, где жесты заменяют слова, пантомима — это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда слова умирают и взамен их рождается подлинное сценическое действие» (312, 31).

Вполне естественно, что и в данном случае синкретически-синтетическая художественная структура может иметь либо одну, либо другую доминанту. Так, в пантомиме Чаплина перевес безусловно принадлежит актерскому началу, а танцевальное начало придает движению лишь специфический ритмо-пластический рисунок, тогда как пантомима знаменитых французских мимов — Барро, Марсо, Сегалья явно меняет соотношение актерского и хореографического элементов в пользу последнего.<sup>1</sup>

Обращаясь к анализу актерского творчества, мы сталкиваемся неожиданно с проблемой, давно уже и весьма остро дебатированной в театроведении, — с наличием двух типов этого творчества, называемых обычно «искусством переживания» и «искусством представления».

Уже двести пятьдесят лет дискутируется вопрос о том, какая же из этих техник актерского перевоплощения является «истинной» и дает наилучшие художественные результаты (см. 204). В XX в. этот спор сплелся с борьбой за господство реалистических принципов сценического искусства, так что нередко ставился вообще знак равенства между «искусством переживания» и реализмом, с одной стороны, и между «искусством представления» и формализмом — с другой. Между тем ни Станиславский, ни столь решительный его оппонент, как Таиров, в подобной примитивизации проблемы неповинны, хотя первый отдавал безусловное предпочтение «искусству переживания», а такие мастера сцены, как Евреинов, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов, безусловно предпочитали (по-разному, правда, трактовавшееся ими) «искусство представления». В последние годы стремление многих крупных наших режиссеров к более широкому пониманию сценического реализма, оплодотворенному опытом и Мейерхольда, и Вахтангова, и Брехта, привело к призывам органически и гармонически соединить «переживание» и «представление» как два метода актерского творчества — примерно так, как в конце 20-х — начале 30-х гг. многие писатели и литературоведы ставили вопрос о синтезе реализма и романтизма в методе социалистического реализма.

В этом смысле показательна дискуссия, развернувшаяся в 1956–1957 гг. на страницах журнала «Театр». Р. Симонов начал ее, выступив против крайностей одностороннего развития обеих концепций; он утверждал, что Вахтангов в последний период

---

<sup>1</sup> Правда, Румнев выделяет три разновидности пантомимы, называя одну «танцевальной», другую «драматической или естественной», а третью — «акробатической» (298, 11), но правомерность выделения этого третьего рода пантомимы вызывает у нас серьезные сомнения.



нического искусства (напр., музыкального театра, эстрады и цирка), и своеобразием драматургии некоторых писателей (напр., Брехта или Маяковского), и, наконец, индивидуальными качествами некоторых режиссеров и актеров (напр., Мейерхольда или Юрьева). Как бы ни были различны все эти случаи, они сближаются тем, что актерское «перевоплощение» происходит тут именно в форме «представления» актером персонажа.

Если «переживание» направляет искусство на максимальное сближение с жизнью, с формами существования эмпирического бытия, что и роднит этот тип актерского творчества с *прозаической* модификацией литературного и с *повествовательным* типом живописного творчества, — то «представление» актером изображаемого им характера вытекает из иной эстетической установки, утверждающей необходимость *перевода «языка» жизни на откровенно условный язык искусства*, необходимость художественного «возвышения» эмпирической данности, ее поэтизации или ее иронически-гротескного «остранения». Понятно, что и классицизм, и романтизм нуждались именно в таком типе актерского творчества. Это очень хорошо понимал Станиславский, подчеркивавший связь «искусства представления» с эстетическими позициями, например, Коклена: «Искусство не реальная жизнь и даже не ее отражение. Искусство — само творец. Оно создает свою собственную жизнь, вне времени и пространства, прекрасную своей отвлеченностью» (307, т. II, 33).<sup>1</sup>

Вот остропоказательный случай: в начале нашего века Таиров, неудовлетворенный господствовавшим тогда на русской сцене искусством переживания, решил совсем покинуть театр; но вскоре он вернулся на сцену — когда Марджанов пригласил его в труппу нового, организованного им Свободного театра и поручил ему там ставить пантомиму, о чем этот молодой, но глубоко убежденный сторонник театра «представления» «давно уже мечтал», ибо пантомима есть, действительно, логический предел этого типа актерского творчества (312, 176). Как и в пантомиме, но не в такой резко выраженной степени, «искусство представления» накладывает на изображение некую «сетку стиля», откровенно переводя изображение в план художественно организованного действия — примерно так, как это делает со всяким изображением поэзия, укладывающая реальность в неизвестные прозе условные рамки стихотворного метра, строфики и т. п. Когда Алиса Коонен играла Комиссара в «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского, это была именно *поэзия актерского искусства*, и образ оказывался

---

<sup>1</sup> В этой связи становится вполне понятным и суждение Фридриха Шлегеля о поэтических произведениях, «проникнутых духом иронии»: «В них живет дух подлинной трансцендентальной буффонады. Внутри них царит настроение, которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство... По своей форме, по исполнению — это мимическая манера хорошего обыкновенного итальянского буффо» (256, 177). Но именно потому, что хороший итальянский буффо, как и хороший современный клоун, «возвышаются над обусловленным», они творят в той же, в сущности, «мимической манере», что и носители высокого романтического стиля актерского искусства.



стилистически близким к другим созданиям актрисы (при всем различии между характерами Комиссара и, например, Эммы Бовари) именно потому, что стиль этот определялся свойственной поэзии *мерой соотношения изобразительного и выразительного начал*; когда же Комиссара играла Ольга Лебзак, образ рождался в ключе художественной *прозы*, а не поэзии.<sup>1</sup> Когда Яков Смоленский и Сергей Юрский читают «Евгения Онегина», они приходят к существенно различным художественным результатам, потому что первый интерпретирует пушкинский «роман в стихах» как роман в *стихах*, а другой — как *роман* в стихах. Когда Театр на Таганке строит свой репертуар, исходя из художественной программы театра «представления», унаследованной Ю. Любимовым от ряда крупных режиссеров 20-х гг., он далеко не случайно дополняет драматургию Брехта различными *поэтическими композициями* (из произведений Маяковского, Есенина, Вознесенского), ибо в «искусстве представления», как и в поэзии, резко повышается роль ритма, музыкальной и пластической выразительности движения, доходя подчас до прямой потребности в пантомиме и даже в танце — оттого эти элементы и вступают в синтез сценических средств Театра на Таганке, лишней раз подчеркивая принципиальное отличие этой формы сценического искусства от той, которая представлена, например, театром «Современник».

Далеко не случайно, что в цитированных выше статьях Симонова и Бебутова говорилось о некоем имманентном влечении «искусства представления» к драматургии революционно-романтической, героико-трагедийной, о его близости игре актера-певца в опере (!). «Зрелищность, пластическая выразительность, особые ритмы, безупречно звучащие голоса, скульптурные мизансцены, а главное — широкий внутренний диапазон трагического актера потребуют мастерства театра «представления», — утверждал первый (302, 61). В статье Бебутова, хотя он и полемизировал с Симоновым, приводились дополнительные наблюдения того же рода: рассказывая о постановке «Сида» в Комеди Франсез, с его «высокой вокальной и пластической культурой», характерной именно для театра «представления», Бебутов цитировал показательное суждение одного из зрителей по поводу этого спектакля: «Они почти поют, это искусство представления» (177, 68).

Вот почему нереализуемы те призывы к синтезу «искусства представления» и «искусства переживания», которые провозглашались и Симоновым, и Бебутовым, и, например, Захавой (его статья так и называлась: «За синтез театра «представления» и «переживания» (219)). Такого рода призывы можно понять как единственную в те годы возможность известной реабилитации «искусства представления», на котором до этого лежало клеймо «формалистического», «антимхатовского» и т. д.; но со строго теоретической точки зрения подобный синтез столь же немислим, как, скажем, в литературе органическое

---

<sup>1</sup> Оговорим, во избежание недоразумений, что речь идет не о мере таланта и не об уровне мастерства актрис, что мы не даем сравнительных оценок, а лишь выявляем различие типов актерского творчества, которые в равной мере нужны искусству, ибо взаимно дополняют друг друга.



слияние прозы и поэзии.<sup>1</sup> Конечно, в обоих случаях деление это схематично; и тут, и там мы встречаемся в реальной практике с целой серией градаций, с постепенностью подчас трудно уловимых переходов от максимального удельного веса «переживания» к максимальному удельному весу «представления». А этот последний случай чреват возможностью *прямого контакта* с искусством танца, который — контакт — ведет к образованию пантомимы, выступающей, как мы помним, в двух главных модификациях.

Схематическое обозначение нарисованной нами картины будет выглядеть следующим образом:

Табл. 33

Актерское искусство переживания									
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ряд переходных форм									
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Актерское искусство представления									
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Пантомима с преобладанием изобразительности									
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Пантомима с преобладанием танцевальности									
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Сюжетный танец									
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ряд переходных форм									
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
«Чистый» танец									

<sup>1</sup> Впрочем, в конце своей статьи Симонов говорит уже не об «абсолютно органическом соединении» этих двух способов актерского творчества, а лишь о том, что одни и те же актеры должны «одинаково блестяще уметь переживать и представлять» (302, 62). Это, конечно, другое дело, и тут только встает вопрос, могут ли часто сочетаться такие актерские данные у одного и того же человека? Скорее всего, подобная разносторонность дарования бывает исключением, а не правилом, — так же, как способность писателя к поэтическому и прозаическому творчеству или способность живописца к станковому и монументальному искусству. Поэтому попытка Л. Гуревич разрешить противоречие между «переживанием» и «представлением» ссылкой на особый характер художественных эмоций (204, 62) не могла никого удовлетворить, как, видимо, не удовлетворяют ни практику, ни теорию новейшие призывы синтезировать эти два типа актерского творчества. Запоздалым — и теоретически совсем уж неосновательным — отзвуком этой борьбы против абсолютизации школы «переживания» явилась концепция драматурга В. Розова, который предложил различать в сценическом искусстве не два, а три направления:

- «1. Искусство перевоплощения: Я — есть Он.
- 2. Искусство переживания: Я — есть Я.
- 3. Искусство представления: Я — изображаю Его».

При этом «высшим искусством» Розов признал искусство перевоплощения, хотя на последнем этапе истории театра «взяло верх искусство переживания» (297, 9).



обозначения различных модификаций используемых ими систем образных знаков, оказывается, что данные понятия характеризуют *единые по сути своей и лишь своеобразно преломляющиеся принципы художественно-творческой деятельности*. Эти принципы, взятые в их общеэстетическом масштабе, можно с равным правом называть «прозаичностью» и «поэтичностью», или «повествовательностью» и «декоративностью», а в другом художественном ряду (точнее, кольце) их можно называть «сюжетностью» и «орнаментальностью». Как бы ни именовать эти противоположно-соотносительные эстетические установки, они действительно заключают в себе *общий для всех искусств смысл*,<sup>1</sup> в одном случае он состоит в ориентации художественного творчества на посильное «воспроизведение жизни в формах самой жизни», на доступную ему адекватность изображения и изображаемого, на возможно более полное «перевоплощение» искусства в облик бытия; в другом случае — в откровенном стремлении искусства «перевести» «язык» реальной жизни на условный язык художественных форм, «представить» действительность непохожими на нее художественными средствами, подчинить логику бытия отличной от нее логике художественного мышления и формообразования; наконец, во всех трех сферах художественной деятельности в равной мере возможно объединение этих противоположных ориентации творчества — связывающей искусство с жизнью и противопоставляющей его жизни, «отражательной» и «конструктивной»; и при этом повсеместно оказываются возможными две структурные ситуации: а) полное подчинение «конструктивными» устремлениями искусства, его специфическим «синтаксисом», устремлений изобразительных, повествовательных, так что эти последние рожают уже *только намек на изображение*, дают *только программно-направляющий толчок ассоциативной способности* воспринимающего; б) полное подчинение «конструктивных» сил художественно-творческой деятельности силами изобразительными, программно-повествовательными, «миметическими». Относительное равновесие обоих видов энергии художественного творчества практически реализуется крайне редко.

2. Единство законов художественно-творческой деятельности человека проявляется, далее, в том, что по всем трем секторам мира искусств изменение соотношения указанных выше сил осуществляется *волнообразно, постепенно и симметрично* — от находящихся на «внешнем кольце» повествовательно-прозаических форм творчества через промежуточные зоны синкретических-синтетических форм к расположенным во «внутреннем кольце», в наибольшем удалении от жизненной реальности, «чистым» художественным конструкциям.

---

<sup>1</sup> К этой мысли с разных сторон подходили многие мастера искусства и его теоретики — от Г. Крэга, утверждавшего, что актерский жест есть проза, а танец — поэзия, до Г. Недошивина, успешно разрабатывавшего в последние годы мысль о «поэтическом» и «прозаическом» типах живописи.

В более общей форме об этом сказал английский эстетик С. Александер: дихотомия поэзии и прозы не специфична для литературы, а свойственна всем видам искусства, так как она является следствием противоречивого соединения в искусстве двух элементов — «формального и изобразительного» (105, 84).



### 3. ИСКУССТВА БИФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ И МОНОФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ

Яснее всего это можно показать на примере архитектуры. Ее «уход» от изобразительной связи с жизнью, почти полное «очищение» ее формы от начала жизнеподобия и использование языка абстрактных объемно-пространственных и цвето-фактурных отношений обусловлено тем, что архитектура находится в «плёну» у практической жизни и обязана соединять свою эстетическую функцию с функцией утилитарной — более того, в большинстве случаев должна подчинять первую последней. Это относится в такой же мере ко всем прикладным искусствам, которые потому так и называются, что художественная функция не является у них единственной, а как бы «прикладывается» к функции утилитарной. С этой точки зрения именно архитектура, прикладные и промышленные искусства оказываются находящимися на «внешней орбите» системы искусств, а живопись, графика, скульптура, художественная фотография, свободные от утилитарности и обладающие одной лишь художественной функцией, попадают во «внутренние», глубинные районы мира искусств, наиболее далекие от сферы практических отношений людей. Поскольку в нашей таблице расположение колец, на которых находятся изобразительные и архитектурно-прикладные искусства, является чисто условным,<sup>1</sup> мы имеем полное право поменять эти кольца местами, и тогда область архитектурного творчества станет в мире искусств внешней, пограничной с жизненной практикой и непосредственно с ней связанной, а область изобразительного творчества — внутренней, глубинной, чисто художественной.

Следует подчеркнуть, что в обоих семействах пространственных искусств принцип монофункциональности или бифункциональности имеет не абсолютную власть, а лишь преобладающее, господствующее значение. В архитектуре и в прикладных искусствах мы встречаемся подчас с произведениями, которые начисто лишены утилитарной функции и обладают одной только эстетической нагрузкой, а в искусствах изобразительных, как мы уже отмечали, создаются нередко произведения, имеющие не чисто художественное, а утилитарно-художественное назначение, только утилитарность их имеет иной конкретный смысл, чем в архитектуре и прикладном искусстве: если там она выражалась в обслуживании главным образом материально-практических нужд быта, производства и общения людей, то здесь она проявляется в обслуживании преимущественно духовно-практических (но внеэстетических!) потребностей социального общения людей и даже их производственной деятельности. Так, картина, скульптура, диорама и панорама, сделанные художниками для экспозиции исторического, этнографического, антропологического, военного музеев, или рисунки, иллюстрирующие всевозможные научные сочинения, или игрушки, имеющие в первую очередь педагогическое значение, представляют собой произведения в точном смысле этого слова *бифункциональные*,

<sup>1</sup> Этого не понял Э. Сурио: в результате, абсолютизовав первый и второй «уровни» (по его терминологии) художественного творчества, он пришел к превознесению искусств неизобразительных над искусствами изобразительными. Впрочем, в общей эстетической концепции французского теоретика такая постановка вопроса вполне естественна.



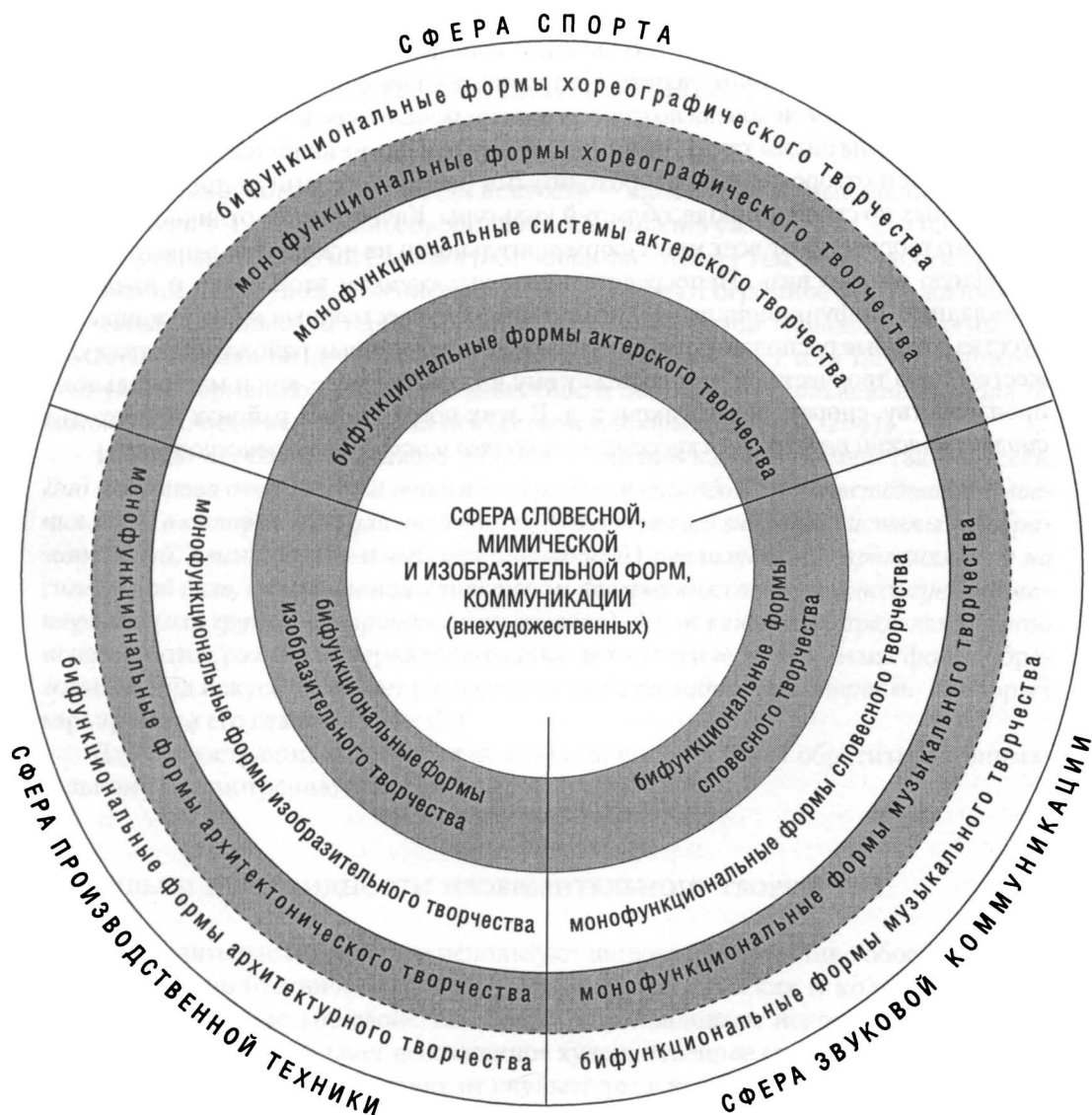
Несущественность различий между материальной и духовной формами утилитарности (повторяем, что речь идет лишь о несущественности этих различий для проблемы бифункциональности и монофункциональности искусства) сказывается также в том, что и в архитектурной, и в изобразительной сферах творчества соотношение утилитарной и художественной функций оказывается в равной мере *подвижным, динамическим, изменчивым*, приводя плавно, постепенно и как бы незаметно к полному исчезновению художественного начала на одном полюсе этого диапазона и к полному исчезновению утилитарности на другом его полюсе. Ибо живописные, графические, фотографические и скульптурные средства, так же как средства технические, широко применяются в чисто практических и лишенных какой-либо художественной значимости целях. Подобно тому, как художественно-конструкторская деятельность непосредственно граничит с царством чистой техники, так за рубежами изобразительного художественного творчества простирается широчайшая сфера нехудожественной изобразительной деятельности человека — сфера чертежей и диаграмм, технических рисунков и графиков, географических карт и топографических макетов, муляжей и манекенов, документальных фотографий и пластических слепков. Приходится поэтому разрушить широко распространенное заблуждение, будто все нарисованное, написанное красками, вылепленное или сфотографированное принадлежит к миру изобразительного искусства. Правда, не так просто определить с абсолютной точностью, где в графическом наследии Леонардо да Винчи пролегает рубеж между *чисто анатомическими и чисто техническими* иллюстрациями, рисунками *двойной, научно-художественной* ценности и *чисто художественными* эскизами. Столь же неуловимы порой и водоразделы в ряду скульптурных изображений человеческого лица, имеющих иногда *чисто анатомическое* значение, иногда *научно-художественное* (сошлемся, к примеру, на антропологические портреты М. Герасимова), а иногда *чисто художественное*. То же самое следует сказать и о границах между чисто техническими, технически-художественными и чисто художественными ценностями в современной архитектуре и дизайне — и тут пограничные линии весьма расплывчаты, границы скользящи, количественные накопления неприметно переходят в качественные. Понятие «спектрального ряда» способно и в данных случаях определить наиболее точно эту *динамику перехода от внехудожественных, чисто утилитарных форм практической деятельности в сферах труда, познания, идеологии, общения к формам комплексным, синтезирующим утилитарное содержание с художественным, и, наконец, к формам чисто художественной, очищенной от какой-либо утилитарности, творческой деятельности*.

Такой вывод не должен, однако, стереть принципиальное различие между областью изобразительного и областью архитектурного творчества, которое состоит в том, что удельный вес монофункциональности и бифункциональности в них *прямо противоположен*, и, видимо, не случайно попытка абстракционизма изменить такое положение вещей оказалась безрезультатной. Именно в той мере,





Табл. 36



художественная гимнастика и все формы спортивно-художественного танца, утилитарная сторона которых заключена в их практической ценности для физического развития человека и которые соединяют мир танца с миром спорта (сюда же можно с полным правом отнести военный танец, от богатого художественного прошлого которого в наше время сохранилась лишь ритмо-пластическая структура парадного марша, — вспомним так называемый «гусиный шаг» и иные истинно хореографические приемы организации движения воинских частей).



## Глава X

### ВИДЫ ИСКУССТВА И ИХ РАЗНОВИДНОСТИ

---

Выделив основные семейства искусств — словесных, музыкальных, изобразительных и т. д., мы должны продолжить наш анализ уже потому, что материальная основа каждого из них весьма разнообразна. Между тем особенности средств материализации художественного содержания имеют огромное морфологическое значение, поскольку материал служит сигнальной базой знаковой системы, существенно влияя на ее способность нести и передавать ту или иную художественную информацию (вспомним известное и бесспорное положение А. Моля об одноканальности передаваемой искусством информации (457, 204)).

Именно отсюда и возникает видовое членение каждого семейства искусств. *Вид искусства оказывается таким конкретным способом художественного освоения мира, в котором тот или иной тип художественной знаковой системы (изобразительный, неизобразительный или смешанный) реализуется и преломляется на сигнальной базе, определяемой характером физических свойств используемого материала (или группы однородных материалов).* А так как в этих пределах обычно используются разные материалы и разные технологические приемы формообразования, вид искусства может распадаться на *разновидности и отрасли*, в которых варьируются его главные качества.

Для иллюстрации этих общих положений нам надлежит обратиться к внимательному рассмотрению всех семейств искусств.

#### 1. Виды и разновидности изобразительного творчества

Изобразительные искусства используют широкий и постоянно обогащающийся в ходе научно-технического прогресса круг пластических и колористических материалов. Физические свойства каждого обуславливают некоторые его эстетические свойства, что придает несомненное художественное своеобразие, например, деревянной скульптуре в отличие от скульптуры в камне или в металле; мы говорим в данном случае о различных *отраслях* скульптуры. Однако своеобразие *видов* изобразительного искусства и их *разновидностей* покоится не на чисто технической, а на семиотической основе — на способности этих материалов модифицировать изобразительно-выразительные возможности искусства, а эти способности оказываются общими для целых групп материалов: так, выделяются, например, дерево, камень, металл, кость и т. п. как материалы скульптуры, в отличие от материалов, которыми оперируют живопись или графика. Критерием сближения или противопоставления материалов служит здесь, как это вполне очевидно, *объемность, трехмерность* или *плоскостность, двухмерность* создаваемых с их помощью образов.



239). Еще дальше заходит на этом пути книжно-журнальная графика, поскольку рисунок, создаваемый для того или иного издания, воспроизводится в нем уже не самим художником (как это обычно имеет место при создании эстампов), а полиграфическим производством, воспроизводится в десятках и сотнях тысяч экземпляров и воспринимается читателем-зрителем как органический компонент самого этого издания. Соответственно художник должен ориентироваться здесь, во-первых, на то, какой облик примет его рисунок в полиграфическом воспроизведении, а во-вторых — на то, как он будет связан со шрифтовым заполнением полосы, с другими рисунками, с общей композицией книги. Поэтому рисунок в собственном смысле слова непосредственно соседствует в спектре видов и разновидностей изобразительного творчества с живописью, а книжно-журнальная графика — с лежащим на стыке изобразительного искусства и письменной литературы своеобразным синтетическим (или синкретическим) искусством, хорошо известным по таким его проявлениям, как лубок, плакат, карикатура или ставший весьма популярным в наше время комикс.<sup>1</sup> Что же касается скульптуры, то она, находясь внутри спектрального ряда изобразительных искусств, соприкасается, с одной стороны, с живописью, а с другой, такой своей разновидностью, как перспективный рельеф, непосредственно примыкает к *искусству панорамы*.

Ее своеобразие состоит в том, что в ней совмещается двухмерное живописное изображение задника со всеми формами трехмерного изображения — начиная от барельефа и кончая круглой скульптурой, причем сочетание этих компонентов в панораме не механическое, а органическое: во-первых, именно их взаимосвязь определяет специфическую структуру панорамного изображения; во-вторых, скульптура входит здесь в синтез пространственно-изобразительных средств не в том качестве, какое свойственно ей как самостоятельному виду изобразительного искусства, а в совсем ином. Органичность совмещения живописной полихромии с трехмерностью объемно-пластических компонентов может возникнуть только при условии подчинения этих последних той мере иллюзорности, какая достижима живописью. Скульптура не была бы способна войти в этот синтез, если бы она сохраняла столь характерное для нее расхождение между изображаемым материалом и материалом самого изображения — скажем, телом, волосами, одеждой человека и мраморной или бронзовой плотью памятника; скульптура не могла бы слиться в одно образное целое с живописным фоном панорамного изображения даже при сохранении применяющихся в ней принципов раскраски с неизбежной для них мерой условности. Эта имманентная скульптуре мера условности должна быть здесь решительно преодолена, что и достигается благодаря использованию подлинных вещей или их натуральных макетов в том или ином масштабном сокращении.

---

<sup>1</sup> К этому последнему не нужно относиться со ставшим у нас привычным пренебрежением — ведь и знаменитые серии Буша или Эффеля тоже являются по своей структуре комиксами. Весь вопрос в том, каковы идейное и художественное качества вступающих здесь в синтез текста и изображения. История лубка, карикатуры и плаката достаточно убедительно показала, что здесь возможны полноценные решения.



соседом игрушки оказывается здесь искусство актера, работающего с помощью особой «игрушки» — *куклы*, причем игрушки подвижной (то ли марионетки, то ли надевающейся на руку перчатки — Петрушки). Эта близость игрушки и актерского творчества проявляется, однако, не только на стороне последнего, но и в пределах самого изобразительного искусства, потому что, оперируя с игрушкой, ребенок сам выступает как маленький актер: ему приходится перевоплощаться во взрослого человека и «перевоплощать» свои игрушки в подлинные вещи. Таким образом, игрушка оказывается не только самостоятельным художественным явлением, но и элементом детского синкретического творчества — искусства-игры.

На стыке этих двух смежных областей художественного творчества вырастает, однако, еще один своеобразный вид изобразительного искусства — *искусство грима*. Грим изображает на лице актера лицо совсем другого человека — персонажа пьесы или фильма, создавая тем самым своими специфическими средствами художественный образ, подобный тем, что создаются в других видах изобразительного творчества (см. 260; 291; 332). По отношению к актеру искусство грима и искусство кукольника оказываются, следовательно, альтернативными; в сущности, сама кукла есть своего рода актерский «грим», своего рода маска, которой актер прикрывает свое лицо.

Если искусство игрушки и искусство грима фланкируют ряд изобразительных искусств с одного его края, то с другого края в таком положении находится в наше время не только графика, но и новый вид искусства — *художественная фотография*. Ее близость к графике и живописи состоит в том, что и фотоискусство создает изображение мира на плоскости, в условном черно-белом либо многоцветном его воспроизведении. Фотоискусство как бы дублирует поэтому возможности графики и живописи, отличаясь, однако, от этих последних не только техническими средствами, но и порожденным ими иным — прямо противоположным — соотношением отражения и преобразования изображаемой реальности: художественная фотография является всегда документально-художественной, тогда как в графике и живописи даже прямое изображение натуры включает в себе неустранимый момент ее претворения в соответствии с тем, как художник ее видит, ощущает и понимает (см. об этом 231).

Спектральный ряд видов в разновидностей изобразительного искусства выглядит, следовательно, таким образом: см. таблицу 37.

Два момента в этой таблице нуждаются в комментарии. Во-первых, в ней не отмечены (и не будут отмечаться в следующих аналогичных таблицах) *отрасли* каждого вида и каждой разновидности искусства, определяемые своеобразием применяемого материала (т. е. деревянная скульптура, каменная, металлическая и т. д., или рисунок карандашный, перовой, пастельный и т. п.). Перечисление всех этих отраслей было бы трудным, да и ненужным, видимо, делом; во всяком случае, проблема эта принадлежит уже не к сфере компетенции эстетики, а к проблематике теории каждого данного вида искусства.

Во-вторых, существует известное расхождение между структурой нашей таблицы и реальной художественной практикой: оно состоит в том, что в таблице



Табл. 37

[illegible]

все виды и разновидности изобразительного творчества *равновелики*, они занимают в ней одинаковую площадь; между тем в реальной художественной жизни их удельный вес и общественное значение весьма и весьма различны, причем в разные эпохи и в разных пластах культуры они постоянно менялись. В этой связи остается лишь повторить, что в данном разделе нашего исследования, посвященном структурному анализу системы искусств, нам приходится отвлекаться от исторической динамики соотношений разных способов художественного творчества, ибо наша задача — выявить закономерности строения мира искусств, которые раскрыли бы соотношение различных его участков в самом общем и абстрактном плане, в плане принципиальных возможностей художественного освоения человеком действительности.

## 2. ВИДЫ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Вступая в область актерского творчества, мы сразу же сталкиваемся с тем, что тут нет того изобилия материальных средств и техник, которое свойственно искусствам изобразительным. Оно и неудивительно, так как объективные материальные возможности создания пространственно-временных образных структур значительно более ограничены, чем возможности овеществления творчества в статичных материалах. Динамизм изображения требует ведь обращения к таким средствам, которые *сами по себе динамичны*, а их предоставляет искусству прежде



всего сам человек. Однако ближайшее рассмотрение показывает, что возможны и иные способы создания пластико-динамического изображения, рождающие многообразие видов и разновидностей актерского искусства.

Нам пришлось только что, говоря о месте игрушки в спектральном ряду искусств, упомянуть о ее непосредственном соседе в классе пространственно-временных искусств — о *театре кукол*, в котором актер работает с помощью своего рода подвижной игрушки и раскрывается через нее. В силу этого художественный язык актерского искусства существенно модифицируется, вплоть до того, что работа в кукольном театре становится самостоятельной профессией, требующей владения совершенно специфическим и неизвестным обычному актеру мастерством (см. 330). Это служит достаточным основанием для квалификации творчества актера-кукольника как *особого рода актерского искусства*. Рассмотренные же в целом, театр Петрушки и театр марионеток оказываются *синтетическими* формами искусства, так как они объединяют художественные усилия скульптуры (не случайно на выставках советских художников систематически экспонируются куклы, созданные скульпторами для кукольных театров), актерского искусства, литературы и музыки.

В непосредственном соседстве с творчеством актера-кукольника находится *творчество актера в театре теней*. Здесь, как и в кукольном театре, сам актер невидим, образ же создается с помощью отбрасываемой на экран тени. О том, сколь интересен и выразителен такой способ изображения, можно судить не только по большому историческому прошлому этого вида искусства в восточном мире (см. 193, 133–154, 193–194 и др.), но и по великолепному спектаклю Ю. Любимова «Десять дней, которые потрясли мир», где целые мизансцены решены языком театра теней, и по ряду аналогичных экспериментов, произведенных в последние годы в нашей театральной жизни.

Но мало того. Художественная практика показывает, что возможен и такой способ актерского представления, где непосредственным носителем действия оказывается и не кукла, и не тень актера, а *обыкновенная вещь*. Сергей Образцов привел однажды любопытный пример, рассказав о виденной им в Париже пантомиме Ива Жоли: выступали здесь... зонтики. «Настоящие зонтики. Мужской и дамский. Зонтики гуляли. Потом целовались. Потом в самый пикантный момент их застиг отец героини, то есть второй мужской зонтик. Но было уже поздно. В конце номера появился зонтик детский».<sup>1</sup> Сам Образцов разыгрывает выразительнейшие сценки, пользуясь простыми деревянными шариками, которые укрепляются на пальцах и «играют» как полноценные актеры.

Но если инобытием живого актера может быть деревянный шарик, то почему им не может быть *другое живое существо*? Оказывается, и такая возможность реализуется художественным творчеством — с помощью дрессировки животных. Следует лишь четко различать те случаи, когда на цирковой арене дрессировка

---

<sup>1</sup> Эта же и некоторые другие пантомимы такого рода описаны в интересном сборнике «Что и как в театре кукол» (330, 19–20).



что пантомимой в собственном смысле слова является синтетическая, актерско-хореографическая форма творчества). Станиславский называл это «физическими действиями» актера, в отличие от его словесного действия. В современном театре и кино этот вид актерского творчества используется обычно лишь фрагментарно-эпизодически, что не отменяет, однако, его самостоятельного положения в системе искусств. Это явствует не только из чисто теоретических соображений, но и из наличия, с одной стороны, целого этапа истории творчества актера, связанного с немым кинематографом, а с другой — таких своеобразных, но замечательных в художественном отношении звуковых фильмов, как «Голый остров» К. Синдо или «Мольба» Т. Абуладзе. Что же касается того вида актерского творчества, который занимает в искусстве нашего времени господствующие позиции, то он имеет уже синтетический характер, соединяя язык «физических действий» с языком художественного слова. И тем самым творчество актера смыкается с соседней областью художественного творчества — с искусством слова.

Впрочем, для того, чтобы творчество актера соединилось воедино со словесным творчеством, необходимыми оказываются не только драматургия, дающая актеру текст его роли, но и еще один специфический участник сценического синтеза — *режиссер*.

Искусство режиссуры — истинный посредник между литературой и действием. Оно становится необходимым тогда, когда: а) творчество актеров перестает быть импровизационным, обретая прочную, фиксированную литературно-драматургическую основу; б) этот драматургический план действия рассчитан на взаимодействие нескольких актеров, а также на включение изобразительного, музыкального и иных компонентов спектакля. Соответственно режиссер становится *интерпретатором* драматургии и *координатором* творческих усилий всех участников создаваемого представления (или фильма) — актеров, художника, композитора и т. д. А эти функции требуют специфической одаренности и специфического мастерства: с одной стороны, режиссер, подобно писателю, творит в воображении, оказываясь прямым преемником и как бы соавтором драматурга; но с другой стороны, образы, складывающиеся в режиссерском воображении, подобны по своей форме образам, творимым актерами, и только поэтому могут быть сообщены актерам — отчасти рассказаны, а отчасти показаны — и адекватно ими разыграны. Таким образом, будучи «соавтором» драматурга, режиссер является вместе с тем «первым актером», который играет, хотя и в воображении, но за всю труппу. Это и позволяет рассматривать искусство режиссера как *особый вид актерского творчества, стоящий, однако, в непосредственной близости к творчеству словесному*.<sup>1</sup> Спектральный ряд видов актерского искусства выглядит, следовательно, таким образом:

---

<sup>1</sup> По определению В. Немировича-Данченко, «режиссер — существо трехликое:

1) режиссер — толкователь; он же — показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;

2) режиссер — зеркало, отражающее индивидуальные качества актера, и

3) режиссер — организатор всего спектакля» (276, 256).



приводит к появлению двух новых типов художников слова: один из них получил точное наименование *писателя*, другой — *чтеца*. Впрочем, искусство чтеца не является необходимым в этой новой историко-художественной ситуации, ибо писатель обрел возможность прямого — хотя и не непосредственного — общения с аудиторией (которая превратилась из слушателей его произведений в их читателей). Мы увидим вскоре, какие это имело художественные последствия, а пока определим, чем отличается творчество писателя от творчества его предшественника в области словесного искусства.

Дело в том, что творчество этого последнего неизбежно имело *импровизационный или полумимпровизационный* характер. Не закрепляемые вещественно, поэтические сочинения не отчуждались от творящей личности, не приобретали независимого от нее, самостоятельного объективного существования, подобного тому, какое изначально имели, например, произведения живописца, скульптора, архитектора. В этом отношении творчество древнего или фольклорного «литератора» было подобно творчеству актерскому в докинематографический период его истории, которое необходимо включает в себя импровизационную вариативность даже тогда, когда оно воплощает данные ему извне и не подлежащие изменениям драматургический текст и его режиссерскую интерпретацию. Но тем шире и свободнее должно было проявляться это импровизационное начало в устном литературном творчестве, в котором исполнитель и сочинитель оказывались *одним лицом* и которое было поэтому в гораздо меньшей степени связано внешними для него моделями, заранее заданными и не допускающими вольного с ними обращения. Что же касается творчества писателя, то, отделившись от творчества исполнительского, оно, во-первых, перестало быть многократно повторяющим один и тот же созидательный акт — этот акт стал *уникальным, единственным и неповторимым*; во-вторых, оно лишилось импровизационной свободы, но за этот счет обрело новое важное эстетическое качество — *высочайшую меру конструктивного мастерства*: благодаря тому, что рождающееся произведение живет уже не только в воображении сочинителя, но объективируется в виде знаковой записи, каждая ее часть может обрабатываться и перерабатываться сколь угодно долго и многократно, ради ее идеальной «выделки» и ее полнейшей согласованности с другими частями и с художественным целым. Таким образом, и элементы, и структура творческого процесса в письменной и в устной литературе оказываются *принципиально различными*; перед нами два разных типа творческой одаренности, два разных типа мастерства, два разных типа соотношения вдохновения и труда, две разные системы знаков, в которых закрепляется творческий процесс. Естественно, что все это не может не породить существеннейших различий и в самих его художественных результатах — в произведениях устной и письменной литературы.

2. Эти различия выражаются главным образом в том, что звучащее слово как материал устного литературного творчества есть, так сказать, «первичный знак» выражаемого им интеллектуально-эмоционального содержания, а слово написанное есть уже «вторичный знак» или «знак знака» («тень тени», как мог



слова получает прямую возможность решить главную свою художественную задачу — *создать образ рассказчика*, заговорить «от имени» лирического героя произведения (который, конечно же, не обязательно должен быть alter ego самого автора); поскольку же литературное повествование эпического рода в той или иной степени устраняет «рассказчика» из образной ткани произведения и стремится к чистой объективности изображения, постольку этот специфический для письменной литературы изобразительный принцип оказывается труднопреодолимым препятствием на пути к исполнению подобных произведений чтецами.

Все сказанное позволяет нам полностью согласиться с В. Гусевым: «...устность сама по себе является иной формой эстетического бытия слова» (205, 91). Добавим лишь, что это относится не только к фольклору.

3. Ярчайшим образом различие устной и письменной литературы сказывается в их воздействии на человека. Эта проблема была поставлена уже Гердером и рассмотрена со свойственной ему диалектической тонкостью. «...Книгопечатание, — писал он, — принесло много хорошего; но оно нанесло немалый ущерб поэтическому творчеству, его непосредственному воздействию. Некогда стихи звучали в кругу живых людей, под звуки арфы, оживляемые голосом, душой и сердцем певца или поэта; теперь они оказались красиво напечатанными черным по белому... Как много выиграла поэзия в качестве искусства и как много утратила она в своем непосредственном воздействии!» (56, 194–195).

И действительно, то обстоятельство, что произведения устной литературы обращены к *слуху*, а произведения письменной литературы — к *зрению* и через него к *воображению* читателя, затрагивает важные психологические механизмы человеческого сознания вообще и эстетического сознания в частности. Ибо зрительное и слуховое восприятия, при всей их близости, взаимосвязанности и в известных пределах взаимозаменяемости, отнюдь не адекватны по своим информационным возможностям и по связи с воображением человека, с его эмоциями и с его мышлением. Дело тут не только в том, что озвученный текст воспринимается более эмоционально, а читаемый — более рационально, но и в том, что в первом случае мы получаем *уже готовую интонационно-образную интерпретацию данного текста*, которую нам остается либо принять и пережить, эмоционально освоить, либо отвергнуть и возмутиться, а во втором случае *мы вырабатываем эту интерпретацию самостоятельно*, творчески преломляя текст в соответствии со всем богатством и неповторимостью своего духовного мира, своего жизненного опыта, своей художественной культуры.

И есть тут еще одно весьма существенное отличие. Оно состоит в том, что, как правило, восприятие устной литературы является *коллективным* — во всяком случае, оно *всегда может быть коллективным* (например, сказка, рассказываемая бабушкой внуку, может быть прослушана одновременно и его приятелями; стихи, транслируемые по радио, могут слушаться не одним человеком, а всей семьей или толпой на площади в праздничный день) и включает в себе даже известный *психологически-эстетический импульс к коллективности* (так, слушая





ности. Однако эта *сила* коммуникативных способностей устной литературы диалектически сопряжена с ее *слабостью* в другом отношении — в отношении радиуса действия ее коммуникативной энергии. Ибо очевидно, что звучащее слово может воздействовать лишь на ограниченный коллектив слушателей, способных собраться в данное время в данном месте. Исключительно велико значение радиотрансляционных средств, позволяющих собирать аудиторию независимо от реального пространственного местоположения каждого слушателя. Впрочем, и возможности радиослова нельзя тут признать безграничными, т. к. его восприятие связано с таким хотя бы неперенным условием, как понимание языка, на котором ведется передача.

Письменная литература, не способная отвлечь в людях общее от индивидуального и сплотить их этой духовной общностью с такой силой, как это делает литература устная, «искупает» это не только тем, что активизирует в человеке личностное начало, но прежде всего, пожалуй, тем, что преодолевает границы узкой сферы действия звучащего слова и выходит, так сказать, на оперативный простор, не знающий каких-либо границ, — ведь если разноязычие во времена национальной замкнутости литературно-художественного развития еще ставило перед ней известные границы, то в дальнейшем широкое применение перевода сделало *каждое произведение письменной литературы в точном смысле этого слова общечеловеческим достоянием*.

Думается, сказанного достаточно для того, чтобы доказать полное право выделения устной и письменной литературы как двух самостоятельных видов словесного искусства. Более того, мы вправе сейчас добавить к ним и третий его вид — *искусство чтеца*.

Его принято рассматривать как разновидность *актерского* искусства. Не подлежит сомнению, что в некоторых отношениях чтец близок актеру и должен владеть рядом приемов актерского мастерства. И все же связь этих двух форм художественной деятельности есть *именно и только* близость, родство, соседство — не случайно и в нашем спектральном ряду искусств искусство чтеца окажется *непосредственно примыкающим* к области актерского творчества. Однако это последнее, взятое в чистом виде, является, как мы уже подчеркивали, мимическим, а соединение физического и словесного действия, характерное для актера драматического театра или звукового кино, есть синтетическая форма творчества, как бы сливающая воедино пантомиму с искусством звучащего слова. Весьма условно поэтому определение искусства чтеца как «театра одного актера». Таковым оно становится лишь в одной из своих крайних форм, представленной в прошлом творчеством К. Горбунова, а в наше время возрождаемой В. Рецепторм; у самого же В. Яхонтова, хоть он и называл так свое искусство, элементы собственно театральные никогда не становились равноценными по сравнению со звучащим словом, оставаясь аксессуарами, приспособлениями частного — и в принципе необязательного — значения. Гораздо более справедливо именуют чтецкое искусство «искусством звучащего слова» — так называются периодически выходящие сборники посвященных ему статей (225), так назвал свою книгу Я. Смоленский



поддается переводу, нежели поэзия, хотя и в переводе прозаического художественного текста невозможна та адекватность, которая доступна перекодированию на другой язык научно-теоретического текста.

Эта *диалектика переводимости и непереводимости* художественной литературы с одного национального языка на другой и объясняет, почему, с одной стороны, поэтические и тем более прозаические произведения словесного искусства могут репродуцироваться в чужеродных оригиналу системах словесных знаков, и почему, с другой стороны, такое репродуцирование само становится особой разновидностью художественно-творческой деятельности — *искусством перевода*. Ибо если перевод нехудожественного текста требует от переводчика только совершенного знания обоих языков и специфической для данного текста терминологии, то перевод художественных произведений может оказаться близким к подлиннику лишь в том случае, если переводчик способен *создавать из материала одного языка образные конструкции, которые были бы предельно близки по своему художественному содержанию к совершенно иным по своей форме словесным конструкциям другого языка*. А такая способность есть не что иное, как *разновидность художественного дарования, творческого таланта* — об этом свидетельствуют не одни теоретические дедукции, но прежде всего реальный опыт истории поэзии, в которой подлинными мастерами перевода были именно и только настоящие поэты — в России, например, от Жуковского и Пушкина до Пастернака и Маршака. Вместе с тем дарование переводчика обладает, по-видимому, такими особенными чертами, что далеко не всякий большой поэт испытывает склонность и проявляет способность к этому виду творчества — назовем хотя бы имена Некрасова, Блока или Маяковского.

Таким образом, искусство перевода выступает как *самостоятельная разновидность письменной художественной литературы*. Именно — письменной, так как устная литература, в силу ее вещественной незакрепленности, делает невозможным полноценный художественный перевод.

Что касается деления устной литературы на разновидности, то оно связано с основными историческими формами ее бытия:

1) поэтическим компонентом древнего «мусического» искусства; 2) фольклорной поэзией; 3) широко распространенным в городской культуре и вплетенным в житейскую повседневность бытовым самодеятельным искусством рассказа, охватывающим широкий круг жанров (от анекдота до своего рода новеллы); 4) этим же искусством, только подымающимся на сценические подмостки (напомним хотя бы имена Ираклия Андроникова или Елизаветы Ауэрбах) и теряющим анонимно-вариационный характер. Таким образом, принципиальное значение для выделения самостоятельных разновидностей устного литературного творчества имеет его эмансипация от связи с другими компонентами первобытного «мусического» и фольклорного комплексов. *Чисто словесным* оно становится лишь в двух последних случаях, один из которых непосредственно примыкает к искусству чтеца, а другой — к литературному «сочинительству».

В искусстве чтеца трудно выделить сколько-нибудь определенные разновидности, если анализировать его в той же плоскости, что устную и письменную



заключается в том, что, в отличие от искусства чтеца, оно воспроизводит *нехудожественные тексты* и приобретает, таким образом, *бифункциональный* характер; от ораторского же искусства — тоже бифункционального — искусство диктора отличается тем, что воспроизводит текст, *пришедший извне*, а не создаваемый самим исполнителем; тем самым оно, подобно искусству чтеца, оказывается формой *исполнительского* творчества.

Таким образом, семейство словесных искусств, в отличие от своих соседей (искусств изобразительных и актерских), обладает внутренним *двухъярусным* строением — так велик в нем удельный вес «прикладных» форм творчества. Эта его особенность легко объяснима: слово играет бесконечно более важную роль в сфере коммуникаций, нежели пластическое изображение и жест; поэтому оно используется в утилитарных художественных целях так широко, что порождает определенные устойчивые структуры — *виды прикладного словесного искусства*. В целом спектр видов и разновидностей словесного искусства выглядит, следовательно, так:

Табл. 39

Мимически-словесное искусство актера	Искусство диктора	Ораторское искусство (красноречие)		Художественная публицистика		Объединение изображения и слова
	Искусство чтеца	Устная литература		Письменная литература		
		Самостоятельное бытовое искусство рассказа	Искусство сценического рассказа (полуимпровизационное)	Искусство сочинения	Искусство перевода	

4. ВИДЫ И РАЗНОВИДНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

В сфере музыкального творчества мы сталкиваемся с таким обилием средств материализации, которое намного превосходит возможности словесного искусства и которое сопоставимо лишь с картиной, обнаруженной нами в искусствах изобразительных. Оно и естественно — ведь музыка имеет дело не только с материалом, непосредственно данным самому человеку (со звучанием его голоса), но и с разнообразными тембрами, извлекаемыми искусственно при помощи определенных операций с природными веществами и техническими приспособлениями. Соответственно в музыкальном творчестве каждый инструмент (труба, валторна, скрипка, контрабас и т. п., в том числе и человеческий голос во всех его тембровых модификациях), каждая группа инструментов (духовые, струнные, ударные и т. п., в том числе и человеческие голоса), каждый способ звукоизвлечения (ручной,



ленным. Если нотная запись все же может быть прочитана эстетически, то лишь постольку, поскольку она озвучивается воображением, «мысленным слухом» музыкально образованного читателя, у которого сформировались четкие и прочные ассоциативные связи между нотным обозначением звуков и их реальным звучанием. Однако даже музыканту-профессионалу чтение клавира или партитуры не может заменить слушания музыки, и даже если в далеком будущем всех людей с детства будут обучать чтению нотописи столь же широко и последовательно, как сейчас их обучают чтению книг, и тогда «письменная музыка» не станет в один ряд с письменной литературой — именно потому, что слово есть *чисто условный носитель поэтической информации*, тогда как звуковая интонация является *ее прямым, непосредственным, безусловным выражением*. Эти особенности «письменной музыки» не опровергают, конечно, ее морфологического статуса в ряду музыкальных искусств, а лишь позволяют уточнить ее роль в художественной культуре, более скромную, чем роль письменной литературы. С другой стороны, значение импровизационного творчества в сфере музыкальной культуры неизмеримо более велико, чем значение устной литературы в сфере словесного творчества, — оно больше именно в той мере, в какой *эстетическая необходимость* озвучивания музыкального произведения превосходит *эстетическую допустимость* озвучивания произведения литературного.

Музыкально-импровизационное творчество как вид музыкального искусства охватывает ряд исторических форм: 1) музыкальный компонент синкретического «мусического» искусства древности; 2) народную музыку как относительно самостоятельную отрасль фольклора; 3) широко распространенную в городской культуре форму бытового и самодеятельного музицирования (скажем, творчество «современных бардов и менестрелей», как их часто называют с неоправданным ироническим высокомерием, или хоровое пение на вечеринках, в туристских походах и прочих ситуациях бытового общения); 4) один из типов концертной джазовой музыки, широко использующий импровизационное варьирование исполняемых произведений.

Музыкальное исполнительство, явившись «продуктом распада» исходного «мусического» фольклорного синкретизма сочинения и исполнения, развилось в самостоятельный вид искусства именно постольку, поскольку оно стало существенно отличаться от «материнского» творчества — отличаться, во-первых, специфической природой одаренности музыканта и особым типом глубоко специализированного мастерства (певца, или пианиста, или скрипача, или дирижера и т. д. и т. п.), во-вторых, двуслойной своей структурой, проистекающей из того, что исполнение сочиненного композитором произведения является той или иной его интерпретацией и тем самым обогащает творение композитора новым «слоем» содержания, рождающимся в акте исполнительского сотворчества; соответственно и восприятие исполнительского искусства ориентировано на мысленное «расслоение» произведения слушателем с целью сопоставления основных его «слоев» — принадлежащего композитору и принадлежащего исполнителю (или исполнителям).





звучанию человеческого голоса, который рассматривается здесь просто как один из инструментов, как природное средство звукоизвлечения. На концертной эстраде певец не имеет приоритета по сравнению с пианистом, виолончелистом или саксофонистом, и эти последние с таким же успехом вступают с ним в ансамблевую связь, как и друг с другом (один из самых ярких примеров — вокально-инструментальная сюита Шостаковича на слова Блока). Соответственно для внутреннего членения исполнительского искусства неправомерно противопоставление вокальной музыки и музыки инструментальной, взятой в целом; такое разделение может иметь смысл лишь применительно к «музыке устной традиции», в исполнительском же искусстве критерий дифференциации оказывается иным.

Исторически выработанные способы звукоизвлечения, которые охватываются музыкальным исполнительством, могут показаться на первый взгляд хаотической совокупностью технических приемов и соответствующих им тембровых красок. Более внимательный анализ показывает, однако, что и здесь существует некая *объективная, стихийно сложившаяся закономерность*, действие которой превращает исполнительское искусство во внутренне организованный *спектральный ряд способов музыкального творчества*.

На одном конце этого ряда стоит *пение*, точнее — *музыкальная просодия* (так как мы рассматриваем сейчас пение в чисто музыкальном аспекте, отвлекаясь от словесно-поэтической его стороны). Особенности этой разновидности музыкального исполнительства состоят, во-первых, в том, что *связь способа звукоизвлечения с выражаемым человеческим содержанием здесь прямая и непосредственная* — ведь пение представляет собой естественный язык наших чувств и тесно связано, с одной стороны, с речью (как столь же естественным для общественного человека языком его мыслей),<sup>1</sup> а с другой стороны, с порожденной физиологией человека (как и некоторых животных) способностью выражать эмоциональные движения звуком. Во-вторых, пение характеризуется *мелодичностью*, проистекающей из свойственной человеческому голосу способности обеспечивать непрерывное течение звука, фиксируя и свободно меняя его высоту и ритмическую структуру. Эта мелодическая распевность и позволила пению с предельной точностью моделировать эмоциональную жизнь человека, которая сама является *текущей непрерывностью*, переливом одних душевных состояний в другие.

Если голос человека — этот древнейший музыкальный инструмент — не остался единственным орудием музыкального творчества, то лишь потому, что его тембровые, силовые, высотные и темпоритмические возможности весьма ограничены. История музыкальной культуры показывает, как неустанно и целеустремленно искали способы преодоления этой ограниченности — от простого усиления звучания одинокого голоса с помощью ансамблево-хорового «сложения» многих

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс определяли в «Немецкой идеологии» язык как «действительное сознание», как непосредственное бытие человеческой мысли (455, т. III, 29), а Н. Чернышевский разделял пение на «естественное» и «искусственное», первое же вместе с речью определял именно как прямое и непосредственное выражение душевных состояний человека (99, т. II, 61–63).

голосов до микрофонного усиления голоса певца; от унисонной организации коллективного пения к многоголосию и активному сочетанию разных голосовых тембров, мужских и женских; от разработки специальной техники дыхания и специальных приемов владения голосом с целью расширения его высотного диапазона и его темпоритмических возможностей до «чудес», которые позволила творить в этом направлении техника магнитофонной записи. Однако все эти усилия не приводили к радикальному решению задачи. Такое решение могло быть найдено лишь на пути изобретения, усовершенствования и умножения *искусственных средств звукоизвлечения*, которые должны были не столько расширить, сколько сломать границы, положенные выразительности пения физической природой человеческого голоса. Музыкальные инструменты и позволяли оперировать новыми, неизвестными голосу, тембрами, бесконечно более широким высотным и силовым диапазоном, неизмеримо более богатым ритмическим арсеналом.

Продолжая под этим углом зрения классификацию способов звукоизвлечения, определяющую спектральный ряд разновидностей исполнительского искусства, мы должны выделить после вокальной музыки музыку духовую. Их непосредственное соседство (фиксируемое не только теоретически, но и исторически!) определяется тем, что духовые инструменты являются как бы прямым продолжением человеческого голоса: они приводятся в действие, в сущности, тем же анатомическим аппаратом и сохраняют свойственную поющему голосу структуру распевного и мелодически организуемого звукового потока. Вместе с тем духовые инструменты преобразовывают энергию человеческого выдоха в многообразные и существенно отличные от пения тембры, одновременно значительно увеличивая силу звука и расширяя высотные и ритмические возможности поющего голоса. Все это становится доступным благодаря тому, что уже в данной группе музыкальных инструментов на помощь дыхательному аппарату приходит рука, принимающая все более активное участие в процессе управления звукоизвлечением — от простейших движений пальцев, закрывающих и открывающих отверстия в древней пастушеской дудке, и до сложнейшей техники игры на органе.

Орган, а с ним гармонь, баян, аккордеон представляют особый интерес для нашей спектральной теории, потому что они как бы стоят на границе губного и ручного способов звукоизвлечения, обозначая переходы от одного к другому. Ибо, принадлежа еще к группе духовых инструментов, все они уже совершенно оторвались от присущей первым прямой связи с дыхательным аппаратом и стали ручными — подобно всем струнным и ударным инструментам (игра на органе и на аккордеоне наиболее близка по технике к игре на рояле). Так вступаем мы в новый морфологический раздел музыкально-исполнительского искусства, связанный с *чисто ручной техникой звукоизвлечения* (участие ног, имеющее тут место в ряде случаев, всегда является лишь подсобным).

Понятно, что извлечение звука при помощи движения пальцев еще дальше отстоит от пения, чем губной способ звукоизвлечения. Поэтому выражение эмоциональных движений происходит здесь *еще более опосредованно и отчужденно*.



Особенно отчетливо это сказалось на первом этапе истории музыкальной культуры, когда рука была способна добывать звучания только ударного типа, полностью лишенные той способности образовывать мелодические структуры, которая имманентна пению и была перенята от него духовыми инструментами. Игра на барабанах, тамтамах, бубнах и прочих ударных инструментах приводила к созданию чисто ритмических музыкальных структур, которые имели исключительно большой удельный вес в первобытной музыкальной культуре и поныне сохраняют его у многих народов Востока и Африки, достигая предельной изощренности в плетении ритмических узоров.<sup>1</sup> Однако самая высокая виртуозность и ансамблевое сочетание ряда разнотембровых ударных инструментов не могли все же обеспечить устойчивое и сколько-нибудь широкое самостоятельное существование ударной музыки. Односторонность чисто ритмической организации музыкальной ткани неизбежно вела к тому, что содержательная емкость ударной музыки оказывалась весьма узкой и ее роль сводилась в силу этого к созданию определенного эмоционального фона и ритмической «структурной сетки» для пения и танца, а позднее и для звучания других музыкальных инструментов (в разного рода ансамблях и оркестрах).

Хотя в наше время джаз значительно активизировал роль ударных инструментов, предоставив им подчас даже право эпизодического солирования, их место в музыкальной культуре принципиально не изменилось и измениться не может. Самостоятельное бытие инструментальной музыки требует связи ритмического начала с началом мелодическим и, более того, подчинения первого второму (ср. 261, 35–37). Ибо соотношение этих двух главных компонентов музыкальной образности определяется их связью с двумя планами выражаемой ими эмоциональной жизни человека. Один ее план — *духовный*, обусловленный деятельностью сознания и концентрирующий специфические для человека душевные состояния и процессы; другой план — *физиологический*, обусловленный биологической жизнедеятельностью организма и сближающий поэтому человека и животных. Ритмическая расчлененность, «пунктирность» и периодичность, свойственные всякому материальному движению и, в частности, биологической жизни (ритм ходьбы, биения сердца, дыхания и т. д.), непосредственно затрагивают и этот «нижний ярус» эмоциональной жизни человека, требуя адекватных средств художественного воплощения — и в музыке, и в танце. Потому-то в обоих этих искусствах именно ритмическая сторона оказывается основным средством выражения физиологической «базы» душевных движений, тогда как мелодическая сторона

<sup>1</sup> «В отличие от современной, в примитивной музыке наибольшее значение придается ритму, и ритм этот значительно сложнее, разнообразнее и богаче, чем даже в наших симфониях» (394, 298). Об этом говорят и многие другие этнографы и музыковеды.

Весьма любопытно предположение Б. Асафьева: преобладание ударного инструментализма в первобытных музыкальных культурах было связано с тем, что «человеческое сознание долгое время прибегало к различным формам намеренного сокрытия тембра человеческого голоса посредством его маскировки инструментальными тембрами, чуждыми живой интонации, оказывающейся под запретом (интонационное «табу»)). Однако определяющая причина была все-таки иной — «первобытное искусство оставалось так долго замкнутым в пределах темброво-ударных интонаций» потому, что они диктовались «немыми» стимулами — шагом, жестом, мимикой, танцем (174, 13).



клавишно-струнной (фортепьянной) группы инструментов. Иным способом, чем в инструментах струнно-смычковых, здесь был достигнут тот же эффект, а отчасти и более высокий — ведь освобождение руки от смычка и превращение всех десяти пальцев в орудия одновременного и последовательного звукоизвлечения позволило значительно увеличить количество струн и тем самым добиться той «оркестровости» звучания, которая делает фортепьяно столь богатым по акустическому диапазону музыкальным инструментом (174, 160–161). При этом особенно показательно, что вскоре после своего изобретения и усовершенствования фортепьяно вытеснило клавесин — своего прямого предшественника, поскольку щипковый — а не ударный, как в фортепьяно — способ звукоизвлечения существенно ограничивал выразительные возможности клавесина, придавая движению звука пунктирно-расчлененный характер.

В XX в. на судьбах музыкального творчества начало сказываться развитие техники. Ее влияние имело тут двоякий характер: с одной стороны, изобретение всевозможных электромузыкальных инструментов расширяло тембровые, высотные и силовые возможности музыки, отражаясь одновременно на исполнительской технике; с другой стороны, технический прогресс оказывал существенное воздействие на композиторское творчество, позволяя тем или иным техническим способом фиксировать сочиняемую музыку так, что последующее озвучивание этого сочинения не нуждается в посредстве исполнителей, — электронная музыка, магнитофонная музыка или музыка на АНС (аппарате, названном его изобретателем по инициалам А. Н. Скрябина) звучит именно такой, какой она была закодирована композитором. Таким образом, если электромузыкальные инструменты существенных изменений в практику музыкального исполнительства не вносят, то появление электромузыки таит в себе весьма важные возможности *преодоления многовекового разрыва между сочинением и исполнением*. Как будут использованы эти возможности — покажет будущее.

Спектральный ряд видов и разновидностей музыкального творчества приобретает, таким образом, следующее строение:

Табл. 40

Слияние музыки и танца	Музыкальное исполнительство							Музыкально-импровизационное творчество		Композиторское творчество		Объединение музыки с движущимися светом (цветом)
	На ударных инструментах	На струнно-щипковых инструментах	На струнно-смычковых инструментах	На клавишно-струнных инструментах	На клавишно-духовых инструментах	На духовых инструментах	Музыкальная просодия	Пение с инструментальным сопровождением	Инструментальная импровизация	Письменная музыка	Электромusика	
	Искусство режиссера											



невозможен. Нотная запись музыкального произведения есть *лишь промежуточный* этап в его художественном существовании, и потому ее внешняя близость к орнаментированной поверхности не преодолевает существенных различий между нотописью и орнаментом, не позволяя им объединяться, — в отличие от шрифта написание нотных знаков не рассчитано на зрительное эстетическое восприятие, и потому изданиям клавиров и партитур присущ тот же чисто деловой характер, что и изданиям научных и технических сочинений.

Но если нотная запись, как плод композиторского творчества, не способна вступать в прямой контакт с плодами творчества архитектурного, то музыка живая, звучащая, такими возможностями располагает. Мы имеем в виду не современные эксперименты по созданию цветомузыки, в которых синтез искусств имеет более сложный характер, — он опосредован здесь кинематографической техникой и включает элементы изобразительности, «рисованности» (см., например, описание ряда подобных работ в книге Ф. Юрьева — 339). В данном случае речь идет о простом скрещении музыки и свето-цвета, подобном тому, которое нащупывалось Кацелем в его «цветовом клавесине» и которое было реализовано Скрябиным в «Прометее». Не касаясь — подчеркнем это снова — вопроса о том, сколь широко использовалось — и даже может использоваться в будущем — подобное сочетание звуковой ткани с игрой света, мы хотим лишь отметить *принципиальную возможность подобного синтеза*.

Что же касается связи музыки с танцем, которая завязывается на другом краю спектра музыкальных искусств, то далеко не случайно, что она представлена здесь прежде всего ударной музыкой. Ибо сколь бы ни было тесным сплетение музыкальной формы с хореографической, их контакт имеет до известных пределов внешний характер: один и тот же рисунок танца может сочетаться с весьма различными музыкальными рисунками, а танцевальная музыка свободно исполняется без всякого сочетания с танцем. В конечном счете *внутренне необходимым для него* является не соединение с мелодическими образами — эти последние способны широко варьироваться или вовсе отсутствовать, а акцентуация его темпоритмического «костяка», которая может быть осуществлена простейшим способом отбивания такта ударами в ладоши (напр., в ряде грузинских народных танцев) или перестуком кастаньет (во многих испанских танцах). В этих случаях участники танца или зрители сами создают необходимую ему ритмическую «сетку», звучание которой становится компонентом данного танца, от него неотъемлемым. Потому-то глубоко оправдано зафиксированное в нашей таблице морфологическое родство танца именно с ударной музыкой.

То, что диапазон инструментальных форм музицирования «утыкается» одним концом в пение, а другим в танец, выражает глубокую закономерность дислокации музыкального инструментализма в двух направлениях, каждое из которых оказывается *своеобразным способом моделирования одной из двух систем выразительных средств, присущих самому человеку, — голосовой и моторной, звуковой и пластической, вокальной и жестикуляционной*.



Третий вид танца — «танец» животных. Подобно «пантомиме» животных, он создается с помощью техники дрессировки, но в отличие от нее работает не повествовательно-изобразительным, а чисто хореографическим языком.



В цирке он занимает прочное место, представая в двух основных формах — лирической (ее наиболее характерным выражением является танец лошадей, коему доступны эстетические качества грациозности, пластического благородства и даже известной одухотворенности)<sup>1</sup> и комической, пародийной (например, в медвежьем или собачьем танце). И здесь же, на цирковой арене и эстраде, мы встречаемся еще с одним видом танца — с «танцем вещей», проще говоря — с *искусством жонглирования*.

Совершенно очевидно, что оно принадлежит к области хореографического творчества, ибо сближается со всеми видами танца двумя решающими в морфологическом отношении признаками: во-первых, пространственно-временной структурой и, во-вторых, неизобразительным, абстрактным способом формообразования. Особенность жонглирования состоит лишь в том, что здесь динамический ритмопластический узор образуется движением предметов, которыми манипулирует человек, а не движением его собственного тела (движение рук жонглера само по себе нами ведь не воспринимается — оно есть лишь механизм, приводящий в действие взлетающие кверху тарелки, бутылки, шары или факелы). Но тем самым, опредмечиваясь в вещах, которым человек только передает свою энергию, искусство жонглирования делает серьезный шаг навстречу архитектурным искусствам. Если даже танец мы вправе рассматривать как «оживший орнамент», как динамический узор, то к «танцу вещей» такое определение подходит в еще большей степени.<sup>2</sup>

Конечно, художественные возможности «танца вещей» явственно ограничены — они немногим шире, чем возможности «пантомимы вещей», и это вполне естественно. Хореографическое творчество подступает здесь к тому рубежу, который оно пытается преодолеть, но оказывается бессильным это сделать достаточно эффективно. Однако оно имеет другую возможность установления контакта с миром вещей — это возможность, предоставляемая танцу специально конструируемой для него одеждой. Наиболее отчетливо эстетический смысл такого синтеза можно увидеть в эстрадно-хореографических представлениях коллективов, подобных ансамблю Моисеева, «Березке», австрийскому Айс-ревю и т. п., где для каждого танца художники создают специальные костюмы, связанные своим пластическим и цветовым строем с эмоциональным содержанием и рисунком данного танца. Мы имеем здесь, следовательно, дело с художественным *синтезом хореографического и архитектурного творчества*.

А на другом краю спектра видов хореографического творчества, в непосредственном соседстве с музыкой, стоит *искусство балетмейстера*. Оно подобно едва ли не во всех отношениях искусству режиссера, и место, занимаемое им в

---

<sup>1</sup> Любопытно, что Новерр, сопоставляя в своих «Письмах о танце» этот вид искусства с другими (в самых различных отношениях), обращается наряду с живописью, музыкой и к дрессировке лошадей (277, 89). Много крайне интересных материалов по истории конного цирка приводит в своей монографии Е. Кузнецов (250).

<sup>2</sup> И этот вид искусства интересно описан Кузнецовым — 250, 205 и сл.



спонаты, а как предметы, удовлетворяющие разнообразные практические потребности, и потому тесная взаимосвязь, сплетенность этих потребностей обуславливает соответствующую связь, ансамблевое существование служащих им вещей. Поскольку же все потребности в вещах, помогающих организовать быт, труд и общение людей, в принципе однородны, постольку сами вещи оказываются по своей структуре весьма близкими друг другу: все они — начиная от грандиозного архитектурного сооружения и кончая миниатюрной брошью, начиная от царского трона и кончая современным фрезерным станком, — все они являются *вещами*, т.е. существующими в пространстве материальными конструкциями, построенными человеком для одновременного удовлетворения его практических и духовных, утилитарных и эстетических нужд. Поэтому различия между вещами со всех точек зрения являются относительными: один и тот же предмет способен служить самым разным потребностям (за столом можно принимать пищу, играть в карты, читать журналы, писать книги, делать чертежи, ставить физические опыты, пеленать младенца и т.д. и т.п.); он может быть изготовлен из весьма различных материалов (напр., из дерева, камня, металла, пластмасс, наконец, из сочетания всех этих материалов); он может быть очень простым в техническом отношении и очень сложным (напр., обычный шкаф для хранения продуктов и холодильный шкаф, или коляска и автомобиль, или простые счеты и арифмометр и т.д. и т.п.); он может быть, наконец, сделан вручную или с помощью машин, выступая соответственно как представитель художественного ремесла или промышленности. Все эти обстоятельства и делают крайне сложной классификацию различных видов и разновидностей искусства в рассматриваемой нами сейчас области.

Другая трудность состоит здесь в том, что в семействе архитектурных искусств можно зафиксировать, пожалуй, большее, чем в какой-либо другой сфере художественной деятельности, многообразие и разнообразие материалов. Не будет преувеличением сказать, что *все* вещественные материалы, которые человек находит в природе и которые дает ему производство, становятся объектами эстетической обработки в архитектуре, прикладных искусствах и дизайне. Это привело к тому, что теоретики обычно классифицируют прикладные искусства, основываясь на различиях используемых последними материалов. Так, например, Земпер, исходя из деления всех материалов архитектурно-прикладных искусств на четыре группы (гибкие, хорошо противостоящие разрыву; мягкие и пластичные, хорошо сохраняющие приданную им форму; эластичные; твердые, сопротивляющиеся обработке), разделил сами прикладные искусства на текстильное, керамическое, тектоническое (связанное с обработкой дерева) и стереотомическое (связанное с обработкой камня) (220, 225 и сл.). Не подлежит сомнению, что такая классификация выявляет некоторые существенные художественные особенности искусств, воплощающих свои произведения в данных группах материалов, но несомненно и то, что *критерия видовой определенности* она морфологии искусства все-таки не принесла. Ошибка Земпера заключалась, прежде всего, в том, что он абсолютизировал роль материала и его физических свойств, тогда как



Характеризуя кратко описанные нами виды архитектурного творчества, следует сразу же заметить, что каждый из них «удваивается» благодаря техническому прогрессу — примерно так же, как в сфере изобразительных искусств графика и живопись были «удвоены» художественной фотографией. В данном случае мы можем засвидетельствовать, что прикладное искусство превратилось исторически в *искусство промышленное (дизайн)*, что искусство орнаментации, основанное некогда на ручном способе нанесения узора самим художником, сменилось *проектированием орнамента для его машинного исполнения* в любом количестве абсолютно идентичных повторений, что искусство рукописной книги, имевшее центральным своим звеном каллиграфию, было заменено искусством *художественного проектирования печатной книги*.

Крайне существенно отметить, что подобное «удвоение» распространилось в полной мере и на архитектуру, которая претерпела благодаря развитию строительной индустрии столь грандиозные изменения, что современное зодчество оказывается родственным дизайну в такой же степени, в какой классическая архитектура была родственна прикладным искусствам.

Весьма показательны в этом смысле рассуждения Корбюзье. Еще в начале 20-х гг. нашего века, когда новая архитектура и дизайн только зарождались, он проницательно определял их глубинное родство и их качественное («революционное») отличие от архитектурного творчества прошлых эпох. «Во всех отраслях промышленности, — писал он в работе «К архитектуре», — поставлены новые проблемы, создано оборудование для их разрешения. Перед лицом прошлого этот факт представляет собой революцию.

Начинается серийное изготовление отдельных частей здания; в соответствии с новыми экономическими потребностями созданы элементы деталей и элементы целого. Сопоставив это с прошлым, мы обнаружим революцию в методах и в размахе предприятий». На этой основе происходит «полный пересмотр прежнего архитектурного кодекса», ибо современное творчество стремится «повсеместно внедрить дух серийности, серийного домостроения, утвердить понятие дома как промышленного изделия массового производства... Мы придем к дому — машине, промышленному изделию, здоровому (и в моральном отношении) и прекрасному, как прекрасны рабочие инструменты...» (243, 12–13). «Дом — это машина для жилья» (там же, 10).

В середине 50-х гг. Вальтер Гропиус имел уже основания заключить: «Я думаю, нынешнюю ситуацию можно обобщенно выразить так: произошел разрыв с прошлым, сделавший нас свидетелями нового типа архитектуры, соответственно технической цивилизации того века, в котором мы живем» (203, 120). Прежде архитектор был «мастером ремесел», сегодня он должен стать «художником-конструктором», своего рода дизайнером (там же, 133–141 и др.), ибо «понятие «дизайн» совокупно охватывает всю область искусственно создаваемых и зрительно воспринимаемых нами сооружений — от простых предметов повседневного пользования до сложного образования целого города...» Суть дела состоит именно в том, что «процесс проектирования большого



надлежит к одной разновидности прикладного и промышленного искусства, когда речь идет о настольной лампе, торшере, фонаре, и к другой, когда люстра, подвешенный светильник или бра прочно связываются с архитектурой интерьера, становясь частью его обстановки. Но наличие переходных форм здесь, как и во всех других случаях, не опровергает, а лишь подчеркивает качественное различие связуемых ими сфер.

Четвертой разновидностью прикладного и промышленного искусств является, следовательно, *художественно-конструируемая обстановка интерьера*, включающая в себя мебель и промышленное оборудование. Объединение этих двух типов обстановки не должно показаться неожиданным: мебель — это ведь не что иное, как совокупность предметов определенного масштаба, предназначенных для организации известных форм человеческой деятельности, а промышленное оборудование — это совокупность предметов, находящихся в производственном интерьере и призванных организовывать другие, но в принципе однотипные формы практической деятельности. Поэтому с точки зрения художественно-конструкторской нет принципиальной разницы между обеденным столом, письменным столом, хирургическим столом, чертежным столом, верстаком, станком или каким-то иным типом рабочего стола, т. е. ограниченной поверхностью, приподнятой над полом и предназначенной для исполнения ней разнообразных практических действий; точно так же нет принципиальной разницы между креслом, в котором мы отдыхаем, креслом в театральном зале, библиотеке или кабинете учреждения, зубоучастным креслом и креслом в парикмахерской, рабочим креслом пилота, диспетчера, лаборанта, телефонистки; или между шкафом для одежды в нашем жилище и на заводе, между книжным стеллажом и стеллажом для инструментов и т. д. и т. п. Вместе с тем группы такого рода предметов сближаются между собой: во-первых, сходным масштабным отношением как к архитектурному интерьеру (комнате, залу, цеху, лаборатории), так и к человеку, ими оперирующему; во-вторых, непосредственной связью с архитектурой интерьера, ибо эти предметы являются как бы ее продолжением и посредником между ней и человеком (это выражается, в частности, в том, что данные предметы имеют помимо своих прямых функций еще одну, чисто архитектурную — функцию внутренней организации пространства в интерьере, его утилитарно-эстетической планировки); в-третьих, объемно-пластической своей структурой, обуславливающей чисто архитектурный к ним подход в процессе художественного формообразования (показательно, что очень часто конструированием вещей этого рода занимаются сами архитекторы); в-четвертых, кругом материалов, с помощью которых эти предметы изготавливаются (круг этих материалов в основном ограничен деревом, металлами и пластмассами, крайне редко допускает использование керамических материалов и бумаги, текстильные же материалы включает лишь для решения подсобных задач покрытия некоторых участков поверхности предмета).

Эта разновидность прикладных и промышленных искусств вплотную подводит нас к центральному виду архитектурного творчества — к *архитектуре*, которая, в





надземные дороги, обелиски, триумфальные арки, радио- и телевизионные мачты и т. п. Эти объекты не являются зданиями, поскольку не создают замкнутых объемов со столь характерной для них двухмерностью художественной структуры, а от произведений «архитектуры малых форм» их отличает масштаб, сложность технической конструкции и неизмеримо большая градостроительная роль.

Пятый вид архитектурного творчества, стоящий рядом с архитектурой, — *архитектура средств передвижения*. Музейные коллекции дают нам яркое представление о том, какой высокой художественной ценностью обладают создававшиеся в далекие времена лодки, сани, колесницы, кареты, — неудивительно, что «во французском языке, — как заметил А. Буров, — экипажи назывались мебелью и проектировались архитектором» (185, 28), а «корабельная архитектура» в XVIII в. выделялась, по свидетельству П. Чекалевского, в особую разновидность архитектуры, наряду с гражданской и военной (328, 156). И в наше время автомобиль и трамвай, самолет и теплоход создаются с неперенным участием архитекторов и дизайнеров. По самой своей природе — масштабу, наличию интерьера, характеру используемых материалов и т. п. — средства передвижения находятся как бы на стыке дизайна и архитектуры,<sup>1</sup> а в прошлом — прикладного искусства и архитектуры.

Шестой вид архитектурного творчества определяется тем, что создаваемые в городе и в деревне предметные ансамбли в той или иной мере всегда включают фрагменты ландшафта, причем эти последние должны входить в данный ансамбль не механически, а органически — т. е. будучи художественно осмысленными и архитектурно преобразованными. Так исторически вычленилось *садово-парковое искусство* или, как его часто образно именуют, «зеленая архитектура». Ее своеобразие определяется не только живым растительным материалом, но, опять-таки, в первую очередь, ее жизненно-практическим назначением, которое состоит в том, чтобы связывать людей с природой, а не отделять их от нее. В отличие от зодчества «зеленая архитектура» создает образ открытого, а не замкнутого пространства, и ее произведения не растут ввысь, а распластываются по земле; в отличие же от «архитектуры средств передвижения», она завоевывает пространство не самодвижением, а устремлением к движению человека (см. 309; 252; 218).<sup>2</sup>

Особым и весьма своеобразным видом архитектурного творчества является *градостроительство*. Место, занимаемое им в этом семействе искусств, в ряде отношений подобно месту искусства режиссера в сфере актерского и искусству дирижера в сфере музыкального творчества. Градостроительство есть «архитектурная режиссура», создающая художественный образ архитектурного

---

<sup>1</sup> Этой проблеме была посвящена интересная диссертация И. Л. Славова «Влияние градостроительных факторов на развитие и формообразование средств городского массового пассажирского транспорта» (см. 303).

<sup>2</sup> Японское искусство икебана можно рассматривать как своеобразный миниатюрный жанр «зеленой архитектуры», предназначенный для существования в интерьере.



Табл. 42

Объединение музыки с движущимся светом (цветом)			
	Искусство рукописной книги	Искусство печатной книги	Искусство печатной книги
	Искусство ручной орнаментации	Искусство ручной орнаментации	Орнаментальный дизайн
Искусство одежды	Художественно-конструируемая «утварь»	Прикладное искусство	Промышленное искусство (дизайн)
Ювелирное искусство			
Художественно-конструируемая обстановка интерьера			
Градостроительное искусство		Доиндустриальная архитектура	Дизайн-архитектура
Зодчество			
Архитектура малых форм			
Архитектура крупных форм		Архитектура средств передвижения	Транспортный дизайн
		Садово-парковое искусство	
Динамические формы архитектурно-художественного творчества			



## 7. ВИДЫ ИСКУССТВА СИНКРЕТИЧЕСКИ-СИНТЕТИЧЕСКОГО ТИПА И ИХ РАЗНОВИДНОСТИ

Рассматривая закономерности строения системы искусств, мы уже неоднократно сталкивались с тем обстоятельством, что искусства «простые», одноэлементные, однородные по структуре обладают способностью к взаимодействию, рождающему художественные явления с *двухэлементной* образной структурой. Такие художественные «двучлены» закономерно возникают, как мы видели, на стыках смежных семейств искусств. Однако бинарный уровень художественной «гибридизации» лишь открывает двери в класс синтетических искусств. Подобно тому, как химические элементы способны соединяться не только попарно (напр., водород с кислородом или медь с серой), но и в более сложных комбинациях — по три, четыре и т.д. элемента, так и одноэлементные искусства оказываются способными к образованию весьма сложных, *многочленных* комбинаций. В историческом аспекте проблема возникновения синтетических искусств уже была нами освещена, и сейчас остается рассмотреть ее в другой плоскости — чисто теоретической, структурно-системной.

Задача заключается в том, чтобы выяснить, существуют ли какие-либо объективные закономерности — и если существуют, то какие именно — в протекании тех «реакций» взаимодействия различных простых искусств, которые приводят к возникновению многочленных художественных образований.

Вполне естественно, что чем большее количество компонентов соединяется в одно целое, тем сложнее осуществляется их органическая связь. В бинарных художественных образованиях — словесно-музыкальном, архитектурно-скульптурном и т.п. — связь обоих компонентов в одно органическое целое зависела лишь от способности одного из них подчинить себе, «приладить» к себе другой (или, напротив, приспособиться к другому). Для возникновения многоэлементных художественных структур этого условия становится уже недостаточно. Здесь оказывается необходимым *еще одно условие синтеза* — появление некоего специфического объединяющего начала, некоей особой художественной энергии, которая была бы способна организовать возникающую сложную систему, связать все ее грани воедино, в одно живое целое. В большинстве многоэлементных синтетических искусств — сценическом, киноискусстве, телеискусстве, радиоискусстве — эту роль выполняет *творчество режиссера*.

Правда, нередко полагают, будто театр намного старше искусства режиссуры — рождение первого относится к античной культуре, а появление второго датируется обычно чуть ли не рубежом XIX и XX столетий. Нетрудно, однако, увидеть, что подобные представления базируются на неправомерном отождествлении *искусства режиссуры* и *профессии режиссера*. Последняя, действительно, вычленилась в процессе «разделения сценического труда» совсем недавно, само же искусство режиссуры в принципе столь же древнее, как театр, только на первых фазах его развития роль режиссера выполнялась либо драматургом, либо ведущим актером труппы, а позднее антрепренером; во всяком случае, не только



и актерами, декоратором, осветителем, композитором, таким посредником, который должен сделать пьесу видимой и слышимой, т. е. пластически воплощенной и звучащей, а для этого должен выбрать из множества возможных ее интерпретаций одну, кажущуюся ему наиболее верной, наиболее глубокой, наиболее современной. Вместе с тем режиссер выступает как координатор художественных устремлений всех членов творческого коллектива, создающего спектакль, и роль его тем большая, чем большее число компонентов ему приходится объединять в единое целое (потому-то в работе чтеца привлечение режиссера имеет место далеко не всегда и в принципе совсем необязательно).

Так режиссерское творчество, цементируя театр как синтетический вид искусства, обеспечивает ему возможность самостоятельного художественного существования.

С этой точки зрения становится очевидной полная несостоятельность двух противоположных и крайних позиций: первая заставляла расценивать режиссуру как «необходимое зло» (А. Кугель — 249, 37), тогда как вторая позволяла считать, что «подлинными драматургами последних тридцати лет являются не авторы, а режиссеры» (Ж. Вилар — 189, 71). В действительности же режиссерское искусство характеризуется своеобразной и очень яркой диалектикой: с одной стороны, оно представляет собой *самостоятельный вид творчества*, отличный ото всех, уже нам известных — и от искусства драматурга, и от искусства актера, и от искусства живописца и т. д., хотя оно и включает в себя драматургический, актерский, живописный и т. д. моменты — потому и возможны случаи совмещения профессии режиссера с профессией драматурга (напр., Брехт), актера (напр., Станиславский), художника (напр., Акимов); с другой стороны, искусство режиссера не существует вне творчества актера, а в кино и оператора. Режиссура — *наименее самостоятельное искусство*, ибо она надстраивается над всеми другими, и она же властвует над этими другими, «подгоняет» их друг к другу и, в конце концов, *создает новое искусство*, основанное на их синтезе.

Такое противоречие возникает оттого, что режиссерское искусство не располагает собственными средствами воплощения — оно может реализовывать свои художественные замыслы только в «теле» других искусств — литературы, актерского искусства, операторского, живописи, танца, музыки. А это значит, что искусство режиссера, будучи само по себе чисто духовным, нуждается для претворения своих интеграционных устремлений в некоей «материальной базе», которая позволила бы слить воедино словесную драматургию, актерский мимесис или танец, живопись, музыку... Такой материально-технической базой стала для театрального синтеза *техника сцены*, для кинематографического синтеза — *техника съемки и демонстрации* фильма, для радиосинтеза — *техника записи и трансляции* радиоспектакля. Эта база и определила своеобразие каждого синтетического вида искусства, ибо от нее зависит, как сложится соотношение синтезирующихся художественных компонентов.

Так техника сцены, выделяющая площадку для разыгрывания некоего действия перед публикой, *тем самым придает актерскому творчеству такой удельный*





актерским, а не без него или вопреки ему.<sup>1</sup> Таким образом, выясняется, что видов сценического искусства столько, сколько художественных элементов, вступающих в театральный синтез. Однако в ряду этих элементов мы не находим представителя шестого семейства искусств — архитектурного творчества. Чем это объясняется?

На первый взгляд кажется, что это последнее и сценические искусства так далеки друг от друга, что прямой контакт между ними попросту немыслим. Но такой вывод был бы преждевременным. В действительности подобный контакт имеет место, только проявляется он весьма своеобразно: речь идет об *оформительском искусстве*, взятом в обеих его разновидностях — *экспозиционно-оформительской* и *витринно-оформительской*.

Не повторяя сказанного выше об этом виде художественного синтеза, отметим сейчас лишь его неожиданную морфологическую близость к формам *сценического синтеза*. В самом деле, художественно оформленная витрина является ведь своего рода сценой, на которой представлено некое действие, разыгрываемое, правда, не актерами, а вещами, но *именно разыгрываемое* ими, поскольку каждая выставленная в витрине вещь играет определенную роль и соотносится с другими по законам смысла и эмоциональной выразительности, а не по своему практическому назначению (см. 183, 54–58). Соответственно и человек, останавливающийся у витрины, становится на какое-то время зрителем, подобным зрителю театральному, и он не отойдет от витрины и не прекратит акта созерцания, пока не постигнет происходящего на ее сцене предметного «действия». Если же мы обратимся к художественному оформлению больших выставок, то тут сходство со сценическим искусством становится еще большим.

Во-первых, интеграционная емкость экспозиционного синтеза искусств гораздо более широкая, чем в оформлении витрин. Здесь не только сочетаются архитектурное решение и средства прикладных и изобразительных искусств, но в этот контекст включается и поэтический лозунг, и музыкальное сопровождение, и кинематографический полиэкран, и даже — мы приводили уже этот пример — пантомима.

Во-вторых, крупные промышленные или общекультурного охвата выставки — отраслевые, общенациональные, международные — лишены той прямой

---

<sup>1</sup> Это положение вступает, как будто, в противоречие лишь со структурой китайского театра. Исследовательница пишет, что, «познакомившись с классическим китайским театром, ответить на вопрос, что же в нем главное, очень трудно. Синтетический характер китайского традиционного театра, то есть слияние в нем в единое целое музыки, танца, пения, диалога составляет... его замечательную особенность» (194 а, 5). Мы должны, однако, уточнить, что здесь следует говорить не о *синтетической*, а о *синкретической* структуре, которая удержала в китайском театре исконное единство «мусических» элементов, да еще и изобразительного искусства и циркового, и именно в силу этого не имеет ярко выраженной доминанты. Впрочем, мы вправе сказать, что у него все же есть такая доминанта — ею является именно *актерское искусство, выступающее в синкретическом единстве своих выразительных средств*, — не даром тот же автор заключает, что в этом театре «все внимание сосредоточивается на актере» (там же).



ле, что оно работает системой изобразительных знаков (ею работает и театр), а в том более узком и конкретном смысле, в каком мы называем «изобразительными искусствами» живопись, графику, скульптуру, художественную фотографию, — не случайно синонимом термина «фильм» стала «кинокартина». Потому А. Леметр имел все основания назвать кинематограф «фигуративным искусством», показывая его глубинную, историческую и структурную связь с живописью и другими пластическими искусствами (32, 11–14).<sup>1</sup>

До тех пор, пока киноискусство было немым, его изобразительная природа не вызывала никаких сомнений — ее многократно фиксировали С. Эйзенштейн, А. Довженко, В. Пудовкин, Б. Балаш и другие теоретики немого кино. Когда же это искусство заговорило, отчего существенно повысилась роль литературной его основы — сценария, стало возникать впечатление, будто именно она является художественной доминантой киносинтеза (такую точку зрения наиболее резко сформулировал И. Маневич, назвав киноискусство «конденсированной литературой» (см. 263, 21–22, 39 и др.) Подобная концепция столь же, разумеется, несостоятельна, как, например, проклятья словесной стороне фильма, которые в свое время посылал Р. Арнхейм (см. 173). Словесная подсистема органически вошла в структуру киносинтеза, но он от этого не утратил своей изобразительной доминанты, а лишь расширил свое изобразительное поле, введя в него говорящего человека на равных правах с человеком, действующим молча (или подающим минимум необходимых для понимания действия реплик, запечатленных в титрах).

Вряд ли основательна попытка примирить противоположные позиции, подобная той, которую предпринял В. Ждан. «С появлением в кино звука, — отметил он, — не раз возникали споры о том, что является главным в структуре кинообраза: слово или изображение?» Критик считает, однако, саму эту постановку вопроса «откровенно схоластической», поскольку она игнорирует все конкретные обстоятельства создания фильма, способные выдвинуть на первый план то одну его грань, то другую (215, 77. Ср. 248). Между тем спор этот имеет под собой глубокие основания, ибо, как бы ни были неразрывны в киноискусстве данные стороны кинематографической художественной структуры и как бы ни варьировалось их взаимоотношение в зависимости от массы конкретных факторов, действующих при создании того или иного фильма, некий структурный инвариант должен сохраняться — иначе разрушится качественное своеобразие данного вида искусства.

Это последнее соображение перестало быть чисто методологическим и обрело реальный практический смысл, когда возникло телевизионное искусство и начало отличать себя от кинематографа; тут-то и выяснилось, что при всей близости кинофильма и телефильма структурные доминанты у них разные: ведь если кинофильм представляет нашему взору изображение того, что некогда произошло (в действительности или было разыграно, в данном случае не имеет значения), то

---

<sup>1</sup> Аналогична позиция таких советских теоретиков киноискусства, как, например, М. Андроникова (177), Э. Фрид (322, 14) и ряда других.



обнажает это сама терминология, о большей близости телеискусства то к сценическому искусству, то к кинематографическому, — но в принципе, по глубинной своей специфической сути, телеискусство тяготеет к театральному зрелищу, а не к кинофильму, так как оно не является изобразительным искусством.<sup>1</sup> Потому-то в телеискусстве мельчайшей единицей художественного текста нужно считать мизансцену — как в театре, а не кадр — как в кинематографе; неудивительно, что проблема композиции кадра как выразительного средства не имеет в телеискусстве такого значения, как в киноискусстве, — вспомним, например, какой художественной и эстетической нагрузкой обладает буквально каждый кадр в «Ивановом детстве» Тарковского, в «Джульетте и духах» Феллини или в «Мольбе» Абуладзе. Понятно, что и художественная роль оператора неизмеримо скромнее на телевидении, чем в кинематографе.

Если, таким образом, основа кинематографического синтеза изобразительная, а телевизионного синтеза — актерская, то в комплексе искусств, рожденном техническим прогрессом XX в., существует еще один синтетический вид художественного творчества, основа которого литературная, словесная. Это — радиоискусство.

Мы не будем углубляться в специфику данного искусства — как потому, что это выходит за пределы проблематики нашей книги, так и потому, что вопрос этот прекрасно рассмотрен в книге Т. Марченко (265), и отметим лишь существенное с морфологической точки зрения: в синтезе литературы, музыки и актерского искусства, т. е. всех звучащих и слышимых искусств, который осуществляется на радио, роль структурной доминанты играет именно искусство слова. Актер не может принять на себя эту миссию, так как он работает тут лишь частично, односторонне, только голосом, вынужденный полностью отказаться от могущества своих мимико-пластических средств; музыка также не может играть в художественных радиокомпозициях главенствующей роли, ибо и она предстает здесь неполноценно, даже ущербно, «снятая» и «уплощенная» техническим преобразованием своего реального, живого и «объемного» звучания. И только слово меньше всего теряет при радиотрансляции и доносится ею в единстве понятийно-смыслового и эмоционально-интонационного аспектов своей выразительности. Потому-то в художественном радиосинтезе именно слово занимает господствующие позиции.

Ограничивается ли круг синтетических искусств «технического комплекса» рассмотренными нами тремя видами? Пока что на этот вопрос приходится ответить утвердительно, хотя возможности дальнейшего видообразования нельзя здесь все же считать исчерпанными. Во всяком случае, в наше время ведутся интенсивные поиски такой синтетической художественной структуры, которая на

---

<sup>1</sup> Вопрос об отношении телеискусства к театру, с одной стороны, и кинематографу, с другой, дебатировался уже более десяти лет, начиная с книги А. Юровского «Специфика телевидения» (338) и замечательной работы Вл. Саппака «Телевидение и мы» (299), но и в последних теоретических исследованиях (175; 224) ясность и единство взглядов тут еще не достигнуты.



хореографический компонент синтеза, причем использование полиэкрана, на котором воспроизводятся фрагменты танца, в сочетании с танцем живого актера и с различными иллюзионистическими эффектами действительно выводит танец за пределы его естественных возможностей.

Закономерный характер образования сложных синтетических художественных структур станет особенно отчетливым, если мы представим все сказанное в новых вариациях нашей схемы, одной для синтетических искусств сценического комплекса, другой — для синтетических искусств технического комплекса (табл. 44 и 45).

Табл. 44

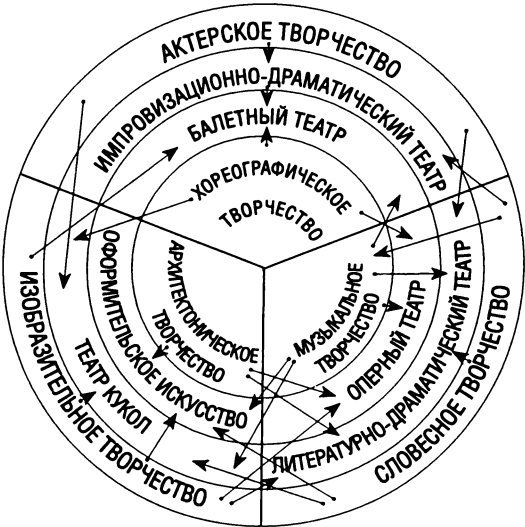
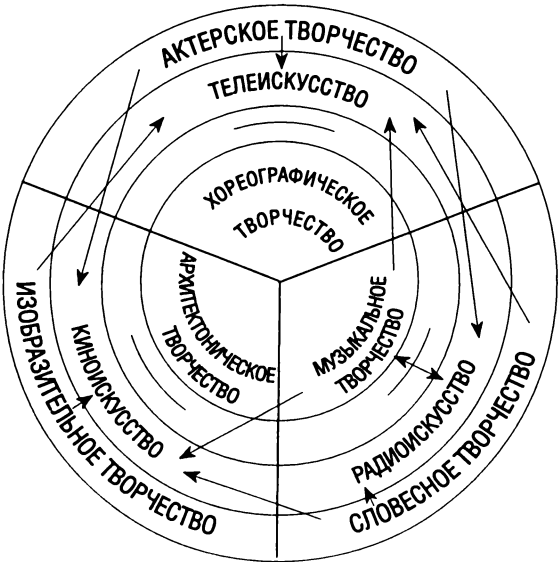


Табл. 45







Синкретические и синтетические искусства	Пространственно-временные искусства					Синкретические и синтетические искусства	Временные искусства			Синкретические и синтетические искусства
Актер с куклой и актер в гриме	Искусство актера в театре теней	Искусство дрессировщика пантомимиста	Искусство иллюзиониста	Драматическая актерская пантомима	Искусство режиссера	Мимическо-словесное искусство актера	Искусство диктора	Ораторское искусство (красноречие)	Художественная публицистика	Объединение изображения и слова
							Искусство чтеца	Устная литература	Письменная литература	
Связь мусического и технического комплексов в первобытном искусстве и в фольклоре	Актерски-танцевальные образования					Мусический комплекс в первобытном искусстве и в фольклоре	Словесно-музыкальные образования			Связь мусического и технического комплексов в первобытном искусстве и в фольклоре
	Импровизационно-драматический театр						Литературно-драматический театр			
—	Телеискусство					—	Радиоискусство			—
—	—					—	—			—
Связь мусического и технического комплексов в первобытном искусстве и в фольклоре	Балетный театр					Мусический комплекс в первобытном искусстве и в фольклоре	Оперный театр и оперетта			Связь мусического и технического комплексов в первобытном искусстве и в фольклоре
	Танцевально-актерские образования						Музыкально-словесные образования			
Динамические формы архитектурно-художественного творчества	Искусство жонглирования					Слияние танца и музыки	Музыкальное исполнительство			Объединения музыки с движущимся светом (цветом)
	Искусство дрессировщика хореографа									
	Спортивный танец									
	Танец в обычном смысле слова									
	Искусство балетмейстера									
						Музыкально-импровизационное творчество				
						Композиторское творчество				



## Глава XI

### РОД КАК МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

---

Как показал наш историографический обзор, категории *рода* в эстетике до сих пор не существует. Этой категорией оперирует поэтика, характеризуя главное внутреннее членение литературы, в морфологический же анализ всей сферы художественной деятельности понятие «род» входило лишь в тех случаях, когда — как, например, у Шеллинга, у Вейссе или Лотце — деление поэзии на *эпическую, лирическую и драматическую* становилось мерилom для внутреннего членения всех остальных искусств. Впрочем, мы могли убедиться, что даже в пределах поэтики наука не смогла выработать за двадцать пять столетий общепризнанного критерия различения литературных родов; между тем множественность этих критериев приводила к совершенно разным решениям вопроса, каковы же они сами, поэтические роды: наряду с названной только что триадой (хотя ее обоснование тоже было далеко не одинаковым у теоретиков литературы — от Аристотеля до Штайгера) мы встречаемся в истории эстетики и с выделением всего двух родов — эпического и драматического — и, напротив, с введением четвертого рода, которым оказывался в одном случае роман (Тиандер, Днепров), в другом — сатира (Борев)...

Уже в «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике» мы имели возможность обосновать иной подход к данной проблеме (67, 396–407). Род, доказывали мы, должен рассматриваться как категория *общеэстетического масштаба*, т. е. обозначающая определенный аспект модифицирования структуры каждого вида искусства; в разных искусствах эти родовые вариации обозначаются разными терминами — потому-то теоретики и не усматривали между ними никакой внутренней связи, однако исследование показывает, что эти разные системы обозначений проистекают все же из *единого принципа членения* и что поэтому мы имеем тут дело с *определенным морфологическим уровнем дифференциации, «прорезающим» весь мир искусств*. Сейчас следует изложить данную концепцию более развернуто.

Исходным при этом является утверждение, что в реальном процессе формирования и развития всех видов искусства сталкивались и взаимодействовали две противоположные силы — *сила взаимного притяжения и сила взаимного отталкивания*. С одной стороны, условием самоопределения каждого вида искусства была выработка неповторимого и только ему свойственного способа художественного освоения действительности, что и требовало его «отталкивания» от всех других искусств; с другой стороны, постоянное соприкосновение с другими искусствами заставляло осваивать их опыт, испытывать выработанные ими средства (Нельсон остроумно назвал это «перекрестным опылением» искусств — см. 275, 124), а прежде всего и главным образом — искать пути к прямому с ними соединению, к образованию синтетических художественных структур.



всегда ритмична, даже если она и не имеет формы стиха. Поэтическая (или лирическая) проза — это ритмическая проза, где эмоциональная интонация соединяется с какой-то гармонией и соразмерностью. Эта соразмерность, став правилом построения речи, превращается в стихотворный размер, или метр, а сама речь становится метрической, или стихами. Подчинение такому правилу, в первую очередь, диктуется, конечно, «идеалом прекрасной соразмерности»; но, с другой стороны, метрические правила выявляют «основную силу стиха», подчеркивают интонационно-ритмическое начало речи и тем самым способствуют выявлению «пламени поэзии» (там же, с. 143, 144).

Анализ самых древних форм поэзии (а в этом отношении филогенез повторяется в онтогенезе) показывает: ритм играл такую огромную роль в поэтическом высказывании, что он обеспечивался даже ценой жертвы смысла, ценой ничего логически не значащих повторений одного и того же слова, одной и той же комбинации звуков. Но в синкретическое творчество ритм приходил из музыкальной и хореографической его сторон и подчинял своей власти строение речевой стороны «мусического» комплекса. Можно ли, однако, полагать, что это приспособление речи к слиянию с музыкальной стихией коснулось только формальной стороны словесного высказывания и никак не затронуло его содержательных качеств? Не основательнее ли предположить, что единство словесной и музыкальной выразительности должно было наложить печать и на выражаемое словом содержание?

Именно так оно, конечно, и происходило. Стиховая форма поэзии сама была не чем иным, как внешним, материально-конструктивным выражением ее специфического — *лирического* — содержания, орудием «лирики», по выражению Н. Берковского (372, 10). А это означает, что лирика как род литературы возникла исторически в процессе «омузыкаливания» словесного выражения. Лирика стала «музыкой в литературе», или литературой, принявшей на себя законы музыки, стиховая же форма нужна была в данном случае именно для того, чтобы адекватно воплотить подобное содержание.

Белинский имел все основания соглашаться с утверждением Жан-Поля Рихтера, что лирика есть «основная стихия» поэзии. При этом Белинский добавлял: «Лирика есть жизнь и душа всякой поэзии: лирика есть поэзия по преимуществу, есть поэзия поэзии» (48, т. V, 14). Поэтическая форма родилась как непосредственное и адекватное воплощение лирического содержания и осталась навсегда наиболее соответствующей ему формой, тогда как эпическое содержание, вынужденное первоначально разворачиваться тоже в поэтически-музыкальной форме — ибо никакой другой синкретическое творчество, бытовавшее изустно, не знало и знать еще не могло, — в дальнейшем решительно с ней рассталось и прочно срослось с формой прозаической: роман и повесть стали наследниками эпоса и гораздо более последовательными, чем он, формами реализации эпических установок художественного освоения мира.

Т. Манн назвал однажды эпос «примитивным прообразом романа», и это очень точное определение. Во всяком случае нельзя отождествлять «эпический род» литературного творчества и «эпос» как исторически своеобразный жанр,



месис нуждался, во-первых, в связи со словом, так как в самом изображаемом предмете — в реальной жизнедеятельности человека — физическое действие неотделимо от словесного (эта нужда существенно отличала актерский мимесис от танца, которому его неизобразительная природа позволяла в полной мере отвлекаться от жизненно-реальных форм человеческого поведения); поэтому, хотя чистая актерская пантомима существовала на протяжении всей мировой истории искусства, занимая в художественной культуре то более, то менее видное положение, она никогда не могла быть *главным руслом* развития актерского творчества. Главной формой его бытия во все времена было синтетическое мимически-словесное творчество — его-то обычно и имеют в виду, говоря об искусстве актера.

Во-вторых, развитие актерского творчества по пути целостного мимически-словесного изображения человеческого поведения не могло быть успешным без прочной литературной основы. Далеко не случайно, что в фольклорном «мусическом» комплексе драматическая ветвь сохраняла в большинстве случаев подчиненное значение по сравнению с музыкально-поэтической и даже хореографической ветвями — в дописменной словесности драматургия не имела условий для широкого развития, а без такой опоры не могло эффективно развиваться и актерское искусство. Не случайно и то, что комедия дель арте была вытеснена литературным театром; если же будущее принесет с собой новый расцвет импровизационного театра, то это станет возможным только благодаря нескольким тысячелетиям развития сценического искусства на прочной литературно-драматургической основе.

Таким образом, в своем развитии искусство слова встало перед необходимостью удовлетворять нужды актерского искусства, давая ему такую художественную базу, на которой оно могло бы развернуть все заключенные в нем возможности. Для этого литературе нужно было выработать соответствующую структуру художественной ткани, которая существенно отличалась бы и от лирической, и от эпической структур. Известно, как сложно протекал этот процесс в античной культуре: с одной стороны, долгое время драматургия не могла избавиться от «лирического героя», выступавшего в форме хора, а с другой — она медленно и постепенно «расщепляла» начального сказителя на несколько самостоятельных персонажей, превращая литературное произведение из монологического в диалогическое.

*Диалог*, т. е. словесное действие, развертывающееся между персонажами, и есть существо этого «изобретения» поэтического гения человечества.<sup>1</sup> Диалогическая форма включает в себе, конечно, тот синтез эпического (объективного) и лирического (субъективного), о котором говорил, характеризуя ее, Гегель (55, т. XIV, 329); она включает в себе, несомненно, и те качества, которые выделил в ней Гачев, — самодвижение художественной мысли через цепь вопросов и ответов,

---

<sup>1</sup> «Драма есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора», — кратко определил самую суть драмы В. Волькенштейн (192, 9). Попытка В. Сахновского-Панкеева опровергнуть это положение кажется нам лишенной достаточных оснований (300, 6–9).





которой «диалог». Потому-то все перечисленные моменты оказываются отнюдь не необходимыми в данной форме искусства, — когда мы слушаем, например, радиотрансляцию спектакля «Моцарт и Сальери», мы получаем даже в более чистом виде, чем при зрительском восприятии спектакля, то *необходимое и достаточное* впечатление, которое должно давать произведение драматического искусства и которое определяется его специфической художественной структурой — *словесным поединком двух характеров, столкнувшихся друг с другом в некоей событийной ситуации*. Представить такую сшибку характеров могут в искусстве только актеры, т. е. живые люди, обладающие даром перевоплощения, растворяющие в себе писателя и как повествователя — эпика, и как самовыразителя — лирика, и берущие на себя всю полноту ответственности за развитие и выражение идеи драматурга.<sup>1</sup>

*Эпический род* есть третий тип словесного творчества, в котором литература, «отдав должное» музыке и актерскому искусству, остается, наконец, наедине сама с собою, вернее — наедине с подлежащим изображению реальным миром. В эпическом повествовании литература обретает некую внутреннюю чистоту, утверждает свой полную независимость от влияний других искусств, раскрывает свои специфические, собственные, одной ей присущие художественные возможности. Эпический род литературы становится в ней тем же, чем станковая картина станет в живописи, а инструментальное творчество — в музыке: *самоутверждением данного искусства*, выявлением его единственности, неповторимости и незаменимости другими, обнаружением его художественной «личности» с живым единством всех его сильных и слабых сторон.

Понятно, что в ходе своего развития и укрепления эпическая литература должна была сбросить с себя форму своего детства — поэтический «костюм», должна была отказаться от соблазнов драматически-диалогической формы и, удерживая элементы обеих в тех пределах, в каких это ей могло быть нужно, стала вырабатывать собственный художественный язык — язык *прозаически-повествовательный*, в отличие от языков лирики и драмы. Стремление к созданию словесной модели объективного мира делало здесь в принципе безразличной звуковую форму слова и его живую интонационно-речевую конкретность; поэтому эпический род не только легко примирился с переходом литературы от устной формы бытия к письменной — с чем никогда не могла смириться лирика, — но именно на этой новой почве и достиг подлинного расцвета. Точно так же, как лирика по своему существу нуждается в произнесении, и так же как драма по своей природе требует актерского воплощения (хотя и ту и другую можно, разумеется, и читать глазами — только создаются они не для этого),<sup>2</sup> так эпические произведения обращены

<sup>1</sup> Эту ответственность делит с ними обычно режиссер, но реализация режиссерской интерпретации все равно остается делом актера.

<sup>2</sup> В этой связи проясняется давний спор о том, для постановки или для чтения пишется драма. Волькенштейн, например, называет обе точки зрения «односторонними», т. к., с одной стороны, драма создается, конечно, для сценического воплощения, но с другой — «зачем лишать людей удовольствия прочесть хорошую драму?» (192, 12).



и драмы, который Днепров приписал роману, в действительности оказался характернейшей особенностью киносценарного рода литературного творчества. В свое время Е. Габрилович, исходя из того, что «кинодраматургия — литература особого вида», обнаруживал своеобразие этого вида в особой «взаимосвязи диалога и прозы» (194, 20–37). Интересно, что далее, обращаясь к анализу нового компонента киноискусства — закадрового голоса, который «уничтожил немоту автора» так же, как раньше звуковое кино «уничтожило немоту персонажей фильма», Габрилович натолкнулся здесь, в сущности, на участие лирического элемента в кинодраматургическом синтезе, хотя не сумел это достаточно четко сформулировать (там же, 39 и сл.).

Разумеется, сценарий может по-разному сочетать родовые черты классических структур словесного искусства, — показательно в этом смысле прочно утвердившееся в теории различение поэтического и прозаического кинематографа (см. специально посвященное этому интересное исследование Е. Добиная — 209). В поэтическом фильме художественной доминантой является *лирическое* начало (вспомним, напр., фильм «Иваново детство»), в прозаическом такую роль играет начало *эпическое* (таков, напр., «Председатель»). Несомненно, однако, что существует и третий род фильмов — типа «Мари-Октябрь» или «Двенадцать разгневанных мужчин», структурной доминантой которых является *драматическое* начало и строение которых близко поэтому строению пьесы. Соответственно следует выделить не два, а *три жанровых типа* киносценарной литературы — кинопоэму, киноповесть или киноман и кинопьесу (названия эти, конечно, условны, так как во всех трех случаях мы имеем дело всего лишь с преобладанием лирического, эпического или драматического способов изображения жизни, при единстве всех трех в синтетической структуре киносценария).

Впрочем, небезынтересен и тот факт, что последние названные нами фильмы снимались по заказу телестудий. Уже отсюда можно сделать предположение, что жанр «кинопьесы» стоит на грани *телевизионного сценария* и в него непосредственно перетекает.

Это предположение оправдывается при изучении реального положения вещей. Потому что процесс становления телевизионного искусства имел для родовой дифференциации литературного творчества последствия, аналогичные тем, какие имело развитие киноискусства. Быть может, еще рано говорить о существовании телесценария как самостоятельного и художественно полноценного в своей самостоятельности явления, но не подлежит сомнению, что здесь уже нащупываются контуры специфической художественной структуры, отличной от структуры киносценария и являющейся ростком будущего полноценного рода литературного творчества. Во всяком случае, такой крупный практик и теоретик, как Роберте, утверждает, что на телевидении складывается «новый вид драматургии» (295).

Еще один новый род литературы сформировался в результате влияния на нее *радиоискусства*. Тут есть уже значительные художественные достижения — сошлемся хотя бы на замечательные радиопьесы Бея, — которые позволяют считать



словесно детерминирована, либо, по крайней мере, может быть словесно сформулирована. Программность исключает, следовательно, то свободное самодвижение музыкальной идеи, которое характерно для так называемой «чистой» или «абсолютной» музыки. Естественно поэтому, что последняя как особый род музыкального творчества есть явление значительно более позднее, чем музыка программная. Поскольку в «мусическом» искусстве древности и в фольклоре музыка неотделима от поэзии (как и от танца, но об этом разговор несколько позже), постольку вся она имела программный характер. Это качество навсегда сохранится за вокальной музыкой, программа которой заключена в самом поэтическом тексте. Что же касается музыки инструментальной, то она, отделившись от слова и став самостоятельной, могла так или иначе сохранять установку на программность (для этого были выработаны разные пути — от создания симфонических произведений на темы произведений литературных — скажем, «Ромео и Джульетта» или «Эгмонт», — и до использования одного только названия инструментальной пьесы, играющего роль максимально сокращенной программы, — скажем, «Ярость по поводу потерянного гроша» или «Послеполуденный отдых фавна»); возможен стал, однако, и отказ от какой-либо программности, приводивший к сосредоточению музыкального творчества на тех возможностях развития содержания, которые таились в музыке как таковой и не нуждались в помощи со стороны.

Таким образом, ситуация, сложившаяся в музыке, оказалась как бы зеркальным отражением той, какую мы видели в литературе (эта «перевернутость» объясняется тем, что литература есть искусство изобразительное, а музыка — неизобразительное): «абсолютной» формой литературы стал эпос — род, наиболее полно связывающий литературу с внешним миром, тогда как «абсолютная» музыка добивается полнейшей сосредоточенности на самой себе; с другой стороны, под влиянием поэзии музыка открывает двери внешним для нее источникам содержания, а под влиянием музыки литература, напротив, устремляет свой взор в недра внутреннего мира художника. Эта симметричность убедительнейшим образом подтверждает правильность обосновываемого нами принципа толкования рода в искусстве: оказывается, что в музыке родовые различия возникают совсем не тогда, когда к ее явлениям просто применяются литературные категории «лирическая», «эпическая», «драматическая» — эти понятия в применении к музыке (как и к живописи или хореографии) имеют чисто метафорический смысл, — а тогда, когда музыкальное творчество дифференцируется *по собственным основаниям, но по тем же законам*, по которым в литературе сложились лирический, эпический и драматический роды.

Эта диалектика общего и особенного в музыкальном родообразовании объясняет, почему третьим родом является здесь *танцевальная музыка*. Связь с танцем, завязавшаяся в древности, оказалась в высшей степени прочной, но прочной односторонне: если для него эта связь осталась обязательной во всех случаях, то для музыки она приобрела факультативный характер. Поэтому в тех случаях, когда музыка сохраняла данную связь, ей нужно было согласовывать свою структуру со строением танца; это приводило к тому, что соотношение мелодического и



Ограничимся сказанным, так как исчерпывающая характеристика данных родов музыки, как и всех других, есть дело теории музыки, а не эстетики; наш разговор о киномузыке должен был лишь послужить достаточно яркой иллюстрацией *общего закона родообразования — модификации структуры вида искусства под воздействием смежного вида*. Напомним превосходную формулировку Б. Асафьева, приведенную нами выше и относящуюся, по сути дела, не к одной музыке, но ко всем искусствам без исключения: «Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но «переосмысливает» закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения». Подобно всем другим аналогичным художественным явлениям, киномузыка — по удачному определению теоретиков — есть «принадлежность одновременно двух искусств» (244, 5). Отсюда все ее художественные особенности, позволяющие опытному слушателю определять характер исполняемого произведения даже тогда, когда он не знает заранее, к какому роду это произведение принадлежит. Неудивительно, что далеко не каждый композитор одинаково успешно владеет всеми родами музыкального творчества, как далеко не каждый писатель владеет повествовательной, драматической и киносценарной формами, не говоря уже о форме поэтической.

В искусстве танца родовые различия проистекают из того же источника, хотя своеобразие этого искусства сказалось на его родовой дифференциации еще острее, чем в музыке. Неотрывный изначально от актерского искусства, танец под его влиянием приобретает качества, подобные тем, которые приобретала музыка под воздействием искусства слова, — он становится «программным», «повествовательным», *сюжетно-изобразительным*, подходя вплотную к пантомиме. В фольклорных танцах отлично сохранился этот род хореографического творчества. Однако рядом с ним уже в древности развивался *танец неизобразительный, «чистый»* — другой род этого искусства, в котором он, подобно «чистой» музыке, уходил от всякой изобразительной программности и становился динамическим орнаментальным узором. В современных бытовых танцах мы имеем дело с наследником этого рода хореографического искусства.

Еще одним его родом стал так называемый *классический танец*, на языке которого уже триста лет говорит балет. Образная структура классического танца сформировалась под перекрестным влиянием музыки, литературы и актерского искусства. Во всяком случае, и поныне, несмотря на многолетние настойчивые поиски нового хореографического языка, язык классического танца остается наиболее органическим соединением возможностей «орнаментальных» с возможностями «повествовательными». Классический танец гораздо плотнее связывается с музыкой, чем танец сюжетно-изобразительный или пантомима, и обладает одновременно той способностью психологической выразительности, какой нет у ритмического бытового танца. Иначе говоря, он успешно скрепляет в одно образное целое такие различные, а во многом даже противоположные формы художественного творчества, как музыка и актерское искусство; именно это определило его устойчивость и незаменимость в хореографическом театре. Как бы активно





мени мелкими эпизодами и вне той последовательности, в которой развивается действие его героя в самом произведении. Неудивительно, что далеко не каждый хороший актер обладает необходимыми данными для работы и в театре, и в кинематографе.<sup>1</sup>

Еще один род актерского творчества складывается в наши дни на телевидении. Та высочайшая степень жизненной достоверности, безыскусности, естественности поведения актера, которой требует телевидение и которая превосходит даже соответствующие качества игры киноактера, определяет своеобразие этого рода его творческой деятельности. Роль крупного плана, возможность прямого обращения к зрителям и ряд других особенностей телевизионных спектаклей проливают дополнительный свет на эту проблему и дают дополнительные аргументы для подтверждения правильности нашего тезиса.<sup>2</sup> Если же мы обратимся к творчеству актера на радио, то и в нем должны будем признать особый род лицедейства, в известном смысле противоположный телевизионному: ведь у радиоактера полностью снимаются все средства мимико-жестикულიционной выразительности, он становится вообще невидимкой, интонационная же выразительность словесного действия, остающаяся его единственным художественным средством, должна быть не только филигранной сама по себе, но и должна компенсировать отсутствие «зрительного ряда», должна нести не свойственную ни одному роду актерского творчества и известную только искусству чтеца *изобразительную нагрузку*.

Обратившись в заключение к пространственным искусствам, мы убедимся, что диалектика общего и специфического в процессе родообразования действует и здесь. Исходное синкретическое единство архитектурных и изобразительных искусств заставляло их взаимно друг к другу прилаживаться: в результате живопись, графика, скульптура приобретали *декоративный* или *монументально-декоративный* характер — в зависимости от того, декорировали они предметы прикладного искусства или монументальные архитектурные сооружения (в том числе и пещеры, которые были, так сказать, естественной архитектурой для первобытного человека). В обоих случаях мы имеем здесь дело с *первыми родами пространственных искусств*. Когда же в дальнейшем изобразительные искусства, сохраняя декоративную и монументально-декоративную ориентацию, стали одновременно двигаться и по иному пути в поисках абсолютной самостоятельности от архитектуры и прикладных искусств, они открыли для себя *новый род* — *станковый*, в котором изобразительные искусства достигают той же степени независимости от искусств архитектурных, какую литература обрела в эпическом роде, а музыкальное творчество в «абсолютной» музыке. Станковое

<sup>1</sup> Об отличии игры актера в театре и в кино см. специальную работу В. Пудовкина «Актер в фильме» (288).

<sup>2</sup> Сошлемся также на специально посвященную этому статью А. Свободина под характерным названием: «Существует ли телевизионный актер?» Ее автор дает утвердительный ответ на этот вопрос и доказывает, что существует особая структура актерского дарования, максимально соответствующая специфике телевизионной драматургии (224, 94–106).



## Глава XII

### ЖАНР КАК МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

---

Главное отличие категории «жанр» от категории «род» состоит в том, что если вторая характеризует модификацию структуры одного вида искусства *под влиянием другого*, то первая обозначает модификации структуры вида, вызываемые *внутренними причинами*, хотя причины эти во всех видах искусства сходны.

Если нужно начать с самой общей характеристики жанра в искусстве, мы определили бы его как *избирательность художественного творчества*. Две стороны дела имеются в виду в этом определении.

Первая заключается в том, что в реальном творческом процессе художник всегда стоит перед необходимостью более или менее сознательного выбора некоей жанровой структуры, которая кажется ему оптимальной для решения данной творческой задачи. И даже в том случае, когда ни одна из существующих в его время жанровых структур художника не устраивает и он отправляется на поиски новой — то ли модифицируя одну из имеющихся, то ли скрещивая два или три известных ему жанра, то ли пытаясь сконструировать нечто совершенно в этом плане небывалое, — даже в этом случае он вынужден осуществить некий акт «жанрового самоопределения».

Подчеркнем, что этот процесс зависит в огромной мере от сознания и воли художника, в отличие от «выбора» им того или иного вида искусства, — тут сам термин «выбор» приходится брать в кавычки, ибо к работе в определенном виде искусства художник побуждается складом своего дарования, а не желанием или умением. Это относится в большой степени и к родовым признакам творчества, которые чаще всего также детерминируются «генотипически» характером самого таланта. Правда, некоторые художники бывают наделены в равной мере способностью создавать эпические и лирические, станковые и монументально-декоративные и т. д. произведения; такой художник в каждом конкретном творческом акте встает перед необходимостью выбора родовой структуры, наиболее соответствующей решаемой творческой задаче; однако выбор осуществляется тут скорее интуитивно и категорично, чем сознательно и поисково, т. к. родовые признаки зарождающегося произведения должны наличествовать уже в замысле как его изначальные характерные черты. Между тем жанровая определенность ищется художником чаще всего в процессе воплощения замысла, и решение этой задачи есть скорее функция мастерства, нежели таланта. Вторая сторона дела состоит в том, что необходимость решения упомянутой задачи диктуется богатством жанровых возможностей, всегда расстилающихся перед художником. Данный факт мы можем зафиксировать как нечто очевидное и заметить, что именно *многообразие и разнообразие жанровых структур* делало столь мучительными попытки теоретиков постичь скрывающиеся здесь закономерности. Мы помним, что теоретики установили разнопланность



и никакого эстетического значения не имеющим (уже Вольтер признавал, что «все жанры хороши, за исключением скучного», а в наши дни мы сталкиваемся нередко с пренебрежительным отношением к жанровым различиям как некоему пережитку классицизма). Можно заключить, что оба эти типа отношения к жанру являются крайними позициями и потому одинаково не способны удовлетворить эстетическую науку, если она покоится на *историческом* подходе к явлениям, а не на *нормативно-догматическом* или *релятивистском* (и столь же метафизическом в своей антинормативности). Поэтому, не преувеличивая и не преуменьшая значения тематического деления жанров, мы должны лишь установить, какие свойства искусства оно фиксирует (тем самым появится возможность объяснить и изменение отношения общества к этим свойствам — считаются ли они важными или несущественными). Это значит, что речь идет у нас не о значении тематической основы жанра для оценки его художественных достоинств; задача морфологии искусства — установить, *как тематическое членение жанров характеризует некоторые особенности содержания произведений данного жанра и проистекающие отсюда особенности их формы*.

Вычленение разных групп произведений искусства в зависимости от того, какие области жизни они отражают, проистекает из взгляда на искусство как на образное отражение действительности, которое необходимо предполагает определенный сюжетно-тематический выбор. Мы и называем соответственно данную плоскость жанровых членений *тематической* или *сюжетно-тематической*. В этой плоскости находятся, например, исторический жанр, историко-революционный, научно-фантастический (романа, пьесы, картины, фильма); приключенческий и психологический жанры (в литературе, театре, киноискусстве); жанры пейзажа, натюрморта, портрета, бытовой, религиозно-мифологический, батальный — в живописи; в поэзии — жанры пейзажной лирики, любовной, гражданской; в фольклоре — жанры трудовой песни и обрядной; в прозе — любовно-психологический, социально-аналитический, житейный, рыцарский, плутовской, военный, детективный жанры и т. д.; в архитектуре — жанр жилого дома, производственного сооружения, общественного здания, культового и т. д.

Составлять полный перечень таких жанровых образований было бы никчемным занятием, т. к. подобный реестр никакого серьезного «выхода» не имеет (если не желать, разумеется, вернуться к старинным иерархическим концепциям жанров и не пытаться расставлять их по лесенке сравнительных ценностей). Теории достаточно установить самый принцип зависимости художественного творчества в ряде отношений от избираемой им для познания области жизненной реальности. А зависимость эта выражается в том, что *определенный предмет художественного познания обуславливает в известной мере средства этого познания*, т. е. что выбор предмета имеет структурные последствия.

Так, исторический жанр предполагает совмещение изображения реальных лиц и событий с изображением вымышленных персонажей; жанры, вырастающие из изображения современной жизни, оперируют вымышленными героями, события же могут описываться вполне достоверные; когда же мы имеем дело



семейно-бытовым, детективным и т. п. Этот же принцип дифференциации жанров действует и в других видах и разновидностях искусства, позволяя фиксировать с достаточной определенностью различие между стихотворением, стихотворным циклом и поэмой; между отдельным эстампом и графической сюитой; между индивидуальным портретом и групповым; между скетчем и пьесой; между отдельным архитектурным сооружением и ансамблем; между песней, песенным циклом и кантатой; между инструментальной миниатюрой, сонатой и симфонией. В этом плане Б. Асафьев сопоставлял песню и симфонию, определяя первую как интонацию, «действующую на коротком пространстве», а вторую — как «две-три... интонации — тезисы, действующие... на больших звукопространственных расстояниях» (174, 16). Интересно, что существуют такие обозначения музыкальных жанров, как «фугетта» или «сонатина», само название которых фиксирует их отношение к более крупным жанрам — к фуге и сонате.

Подчеркнем снова, что существо проблемы состоит не в констатации самого этого факта и не в составлении на его основе исчерпывающего инвентарного списка жанров, а в выявлении той важной закономерности, что *изменение объема осваиваемого жизненного материала влечет за собой модификацию самой структуры его художественного воплощения*. Ибо в конечном счете отличие повести от рассказа, а романа от повести, и романного цикла от романа-«одиночки» оказывается и внутренним, структурным, а не только внешним, формально-количественным; количество явно переходит здесь в качество. «Человеческая комедия», например, есть система высшей степени сложности, по отношению к которой «Отец Горио» или «Утраченные иллюзии» выступают уже как подсистемы, строение которых определяется не только собственными содержательными импульсами, но и необходимостью их сцепления друг с другом, поэтому каждая такая подсистема, при всей ее относительной самостоятельности, является не закрытой, а открытой, и строится с расчетом на ее «стыковку» с другими подсистемами. В свою очередь «Жизнь Клима Самгина» отличается от горьковской повести «Трое», а эта последняя от его же рассказа типа «Челкаша» тем, что свойственная каждому жанру *мера емкости* порождает такие типические особенности их строения, как (схематически говоря) *эпизодичность* сюжета в рассказе, *развернутость* сюжета в повести, *многопланность* сюжета в романе. Так и в живописи: одно то обстоятельство, что в нестеровском портрете братьев Кориных представлены два персонажа, а не один, как в его же портретах Шадра или Мухиной, имеет структурные последствия для картины, ибо вводит в нее *психологический диалог между персонажами*; непревзойденные образцы решения этой задачи мы находим в наследии Рембрандта. С другой же стороны, если психологического взаимодействия между портретируемыми в групповом портрете нет и он представляет собой механическое сочетание на одном холсте индивидуальных портретов (так, например, получалось обычно у Антуана Ле Нэна), — картина, как говорят живописцы, «разваливается», ибо нарушенными оказываются законы жанра.

В морфологическом отношении существенно, наконец, и то, что оба ряда жанровых членений, определяющихся познавательными параметрами искусства,





Если мы будем рассматривать эту плоскость жанровых делений еще более пристально, то увидим, что здесь складывается определенный жанровый спектр, в котором можно выделить *ступенчатое движение от одного аксиологического полюса к другому*. На одном полюсе находятся жанры, воплощающие *максимальную степень положительной оценки* явлений жизни, — жанры *славословящие*: таковы гимн, ода, памятник, дифирамб, героическая поэма, героическая опера, храм; на другом полюсе — жанры *наиболее резкого отрицания, сатирические*. Между этими полюсами располагаются промежуточные жанровые серии: скажем, серия жанров, выражающих *скорбь по утраченным ценностям*, — трагедия, реквием, похоронный марш, элегия, мемориальные архитектурные и скульптурные сооружения, а у другого конца диапазона — серия *юмористических жанров*, в которых отрицание имеет не уничтожающий, а снисходительный, незлобивый, даже дружелюбный и веселый характер, — таковы фарс, водевиль, дружеский шарж, шуточная частушка и т. п.; особое место на этой шкале занимают такие жанровые модификации, которые образуются в результате *эпического или лирического поворота* сюжетно-тематических жанров, — так, определения «роман-эпопея» или «лирическая повесть», «эпическая поэма» или «лирическая поэма», «эпическая симфония» или «лирическая симфония» и т. д. обозначают разные аксиологические вариации жанровых структур иной природы (тематической); наконец, аксиологическую же определенность имеют и *иронически-пародийные жанры*, ибо здесь под видом утверждения ценностей осуществляется их фактическое отрицание.

Само собою разумеется, что конкретное наполнение этого аксиологического жанрового спектра непосредственно зависит от специфики каждого вида искусства — уже потому, например, что не все виды искусства способны в равной мере к критико-комедийному изображению жизни. Описание системы жанров в каждом искусстве есть дело теории данного искусства,<sup>1</sup> эстетика же вынуждена удовлетворяться тем, что она: а) *устанавливает наличие данной плоскости жанровой дифференциации во всех искусствах*; б) *объясняет ее необходимость, обращаясь к анализу структуры художественного освоения мира*; в) *показывает, как эта плоскость жанровой дифференциации соотносится со всеми другими*.

---

<sup>1</sup> Так, В. Волькенштейн находит точное основание для жанрового деления драматургии в аксиологической плоскости: «Определение характера «драматической вины» — осуждение героя (героев) пьесы автором, оправдание его или возвеличивание — дает нам основания для определения жанра пьесы» (192, 129). При характеристике музыкальных жанров Б. Асафьев исходил из специфического для этого вида искусства основания — из особенностей интонационного строя, свойственного данной группе произведений. Так, жанр канта определялся им как «хоровая хвалебная песня», в «ритмо-интонации» которой выражен мотив «шествие с поздравлением». «От канта идут застольные песни, вокальные серенады, студенческие песни и песни революционные, с их неперменной «интонационностью шествия» (174, 80 и 83).



ному изображению реальных фактов, явлений, событий, лиц приходит *вымысел*. Он-то и снимает все преимущества, которыми в первом случае единичное обладало перед общим, он-то и заставляет ценить единичное *за то, что оно несет в себе общее* (иначе художественный вымысел становится просто враньем). Жанрами, закрепляющими такой тип художественного моделирования, является большинство повествовательных жанров литературы, жанры театра и киноискусства, которые можно условно назвать «правдоподобными», композиционная картина, композиционный портрет, композиционный пейзаж в живописи («композиционное» значит в данном случае *сочиненное*, а не написанное с натуры).

3. Стремление *сделать роль обобщающей идеи еще более высокой* приводит к тому, что ей становится тесно в рамках хотя и созданных свободной игрой воображения, но все-таки жизнеподобных образов. Сам принцип жизнеподобия стесняет, сковывает потребности воплощения определенного рода идей — таких, скажем, которые нужно было выразить Гофману, или Гоголю, или Врубелю, или Римскому-Корсакову, или Салтыкову-Щедрину, или Андерсену, — и тогда фантазия получает право оторваться от следования логике реальной жизни и творить фантастическое. Так рождается серия сказочных жанров — от волшебной сказки фольклора до философских сказок Свифта, Вольтера, Франса, Экзюпери... *Перевес общего над единичным* выражается здесь не только в пренебрежении, так сказать, к формам реального бытия, которое проявляет сказка, противопоставляя логике действительного мира свою иррациональную логику мира фантастического, но и в том, с какой откровенностью раскрывает этот жанр свою истинную цель:

*Сказка ложь, да в ней намек,  
Добрым молодцам урок.*

Как видим, сконструированный искусством фантастический мир образов нисколько не претендует на то, чтобы казаться реальным: напротив, он утверждает себя как вымысел, как игру, цель которой — преподать добрым молодцам «урок», воплотить умную и благородную идею.

4. Дальнейшее наращивание обобщенного содержания образа приводит к тому, что оно начинает до такой степени перевешивать чувственную конкретность, *что в эту последнюю идея вообще уже не может вместиться*, хотя и оторваться от единичного она не может. Структура такого типа может быть названа *символической*, и к ней применима замечательная характеристика той исторической формы искусства, которую Гегель назвал символической. В наше время представляется, однако, несомненным, что символический тип образности не является достоянием одного древневосточного искусства или же того недолговечного стиля, который именовал себя «символизмом» на рубеже XIX и XX столетий. Символический способ художественного моделирования, как и всякий другой, становится основополагающим в определенном методе или стиле *только потому, что он уже существует как некая жанровая структура*, которой может быть



жанр кажется чисто формальной конструкцией, «игрой формы», проведенной по определенным, совершенно условным правилам. Однако углубленное исследование показывает, что каждый такой жанр формировался под давлением неких содержательных потребностей, и лишь впоследствии, после их исторического «выветривания», он предстает как «чистая структура». Это относится, например, к такому музыкальному жанру, как fuga, содержательный «генотип» которого был убедительно выявлен А. Должанским;<sup>1</sup> это относится к судьбе некоторых поэтических жанров. В. Сквозников очень хорошо показал на примерах пасторали, альбы, секстины, сонета и ряда жанров восточной поэзии их движение от начального «тождества содержания, темы и жанра» к конечному их превращению в одну лишь «структурную модель жанра (вроде бы бессодержательную, если взять ее саму по себе)» (315, 200–201 сл.); аналогичный процесс в области декоративного искусства охарактеризовал Г. Плеханов, говоря о происхождении такого его жанра, как ожерелье, бывшего изначально охотничьей «вывеской» или магическим амулетом (87, 7–9).

Резюмируя все вышесказанное, мы можем заключить, что жанровые членения искусства отнюдь не являются ни хаотическими, ни чисто условными. При всей гибкости перегородок между жанрами, при всей их проницаемости для взаимных проникновений, при всем непостоянстве этих границ в историческом процессе взаимодействия жанров, непреложной остается *объективная качественная определенность жанра как структурной модификации вида, разновидности и рода искусства*. При этом не поленимся еще раз подчеркнуть: говоря о наличии такой качественной определенности, мы имеем в виду, что, наряду с «чистыми» жанровыми образованиями, существуют и переходные формы, и смешанные, и гибридные, и что расположение к тем или к другим зависит и от индивидуальной склонности художника, и от общих творческих принципов, лежащих в основе разных художественных направлений. Бессмысленно спорить в наше время о том, что лучше — «чистые» или «смешанные» жанровые образования (хотя такие споры, как ни странно, подчас еще возникают), и тем более отрицать наличие объективных «законов жанра» только потому, что границы между жанрами подвижны, а не абсолютны.

Выявленные нами четыре основных направления жанрового варьирования способности искусства осваивать мир помогают понять как особенность каждого жанра, так и их соотношения. Закономерный характер этих отношений позволяет

---

<sup>1</sup> Критик обнаружил содержательный смысл фуги, определивший ее формирование как особого жанра средневековой музыки. Содержание это — раскрытие и доказательство некоего афористического по характеру тезиса. Этим fuga отличается от сонаты: суть последней — «в изменении первоначально данного положения» (осуществляющемся в репризе), суть первой — «в утверждении (защите) исходного положения». «Соната — форма постепенного драматического становления вывода, в фуге он предопределен («навязан» темой)» (210, 101). Отсюда и разное соотношение рациональной и эмоциональной сторон в содержании этих жанров.

Интересно, что Должанский обнаруживает сходство фуги с сонетом (там же, 97), о чем говорили и некоторые литературоведы (напр., А. Горнфельд, см. 201).



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

Проблематика теоретического раздела морфологии искусства нами исчерпана. Само собою разумеется, что анализ мира искусств как системы классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров мог быть осуществлен нами лишь самым лапидарным образом и что он подлежит углублению и расширению едва ли не в каждом пункте. Хотелось бы, однако, думать, что сказанного в этой книге оказалось достаточно для решения главной задачи — *выявления объективных законов, лежащих в основе исторического процесса образования системы искусств, и построения структурной модели данной системы.*

Но теперь перед нами встает следующая задача, диктуемая провозглашенным нами основополагающим методологическим принципом настоящего исследования — соединением генетически-исторического и системно-структурного подхода к изучению мира искусств. Этот принцип определил построение данной книги, но он требует и продолжения проведенного в ней анализа, которое позволило бы нам, говоря языком Гегеля, подняться от тезиса — *генетического* подхода — и антитезиса — подхода *структурного* — к синтезу — *к историко-теоретическому анализу мира искусств.* Мы имеем в виду специальное изучение мирового историко-художественного процесса *под углом зрения изменчивого взаимодействия различных* классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров искусства. Первый набросок подобного исследования был изложен нами в одной из глав «Лекций по марксистско-ленинской эстетике», названной «Неравномерность развития видов, родов и жанров искусства»; нам предстоит развернуть его на теоретическом уровне и в масштабах, принятых в данной книге.

Автор надеется, что ему удастся в ближайшие годы решить эту задачу и завершить, таким образом, построение морфологии искусства — крайне важного, особенно в наше время, раздела эстетической науки.





24. *Du Bos*. Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture, à P., 1619.
25. *Gilson E.* Matières et formes. Poétiques particulières des arts majeurs. 1964.
26. *Green Th. M.* The arts and the art of criticism. — Princeton, 1947.
27. *Harris J.* Three treatises. The first concerning Art. The second concerning Music, Painting and Poetry. The third concerning Happiness. — L., 1744.
28. *Janoși J.* Unitatea și diversitatea artei. «Dialectica și estetică. Studii». — București, 1971.
29. *Krug W. T.* Versuch einer Systematischen Enzyklopedie der schönen Künste. — Leipzig, 1802.
30. *Lalo Ch.* Esquisse d'une classification structurale des beaux-arts. «Journal de psychologie normale et pathologique», 1951, № 1—2.
31. *Lasaulx E.*, von. Philosophie der schönen Künste (Architektur. Sculptur. Malerei. Musik. Poesie. Prosa). — München, 1860.
32. *Lemaitre H.* Beaux-arts et Cinéma. — P., 1956.
33. *Makota I.* O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną. — Kraków, 1964.
34. *Medicus F.* Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste. «Philosophie und Literaturwissenschaft». — B., 1930.
35. *Munro Th.* The Arts and their Interrelations. — N.-Y. (s. a.).
36. *Munro Th.* The Morphology of Art as a Branch of Aesthetics. «Journal of Aesthetics and Art Criticism». Vol. XII, 4, June 1954.
37. The Polite Arts or a Dissertation on Poetry, Painting, Music, Architecture and Eloquence. — L., 1749.
38. *Schasler M.* Das System der Künste, aus einem neuen, im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprincip. 2<sup>te</sup> Aufl. — Leipzig—B., 1885.
39. *Souriau A.* Les beaux-arts. Dans «Les grands problèmes de l'esthétique». Textes recueillis et présentés par D. Boulay. — P., 1961.
40. *Souriau E.* La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée. — P., 1947.
41. *Souriau E.* Time in the plastic Arts. «Journal of Aesthetics and Art Criticism» 1949, vol. VII, № 4.
42. *Urries y Azara I. L.* De. Über das System der Künste. «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1921, Bd. XV.
43. *Voltaire.* Genre de Style. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, t. VII.
44. *Weiss P.* Nine basic arts. — Illinois, 1961.
45. *Wise K.* Über den Zusammenhang von Spiel, Kunst und Sprache. «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1907, Bd. II.

## П. РАБОТЫ, В КОТОРЫХ МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РАССМАТРИВАЮТСЯ В РАДУ ОБЩИХ ВОПРОСОВ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

46. Античные мыслители об искусстве. Сб. — М., 1938.
47. *Балашов И.* Мысли об искусстве. — СПб., 1900.
48. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13-ти т.
49. *Белый А.* Символизм. — М., 1910.
50. *Борев Ю.* Введение в эстетику. — М., 1965.
51. *Борев Ю.* Эстетика. — М., 1969.
52. *Галич А.* Опыт науки изящного. — СПб., 1825.
53. *Гаман Р.* Эстетика. — М., 1913.
54. *Гартман Н.* Эстетика. — М., 1958.
55. *Гегель.* Лекции по эстетике. Сочинения. Т. XII—XIV.
56. *Гердер И. Г.* Избранные сочинения. — М.—Л., 1959.
57. *Гирн И.* Происхождение искусства. 1923.
58. *Гроссе Э.* Происхождение искусства. — М., 1899.
59. *Гуцин А. С.* Происхождение искусства. — М., 1899.
60. *Гюйо М.* Задачи современной эстетики. — СПб., 1899.
61. *Дидро Д.* Собрание сочинений. Т. V. — М., 1936.
62. *Дмитриева Н. А.* Вопросы эстетического воспитания. — М., 1956.
63. *Днепров В.* Проблемы реализма. — Л., 1960.
64. *Зись А.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. 1. — М., 1960.
65. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. — М., 1962.
66. *История эстетики.* Памятники мировой эстетической мысли. Т. I—V. — М., 1962—1970.
67. *Каган М. С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд. — Л., 1971.
68. *Каган М. С.* Литература как человековедение. «Вопросы литературы», 1972, № 3.
69. *Кант И.* Критика способности суждения. — СПб., 1898.
70. *Кон И.* Общая эстетика. — М., 1921.
71. *Крак О.* Эстетика и критика (законы искусства). — СПб., 1908.
72. *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как всеобщая лингвистика. Ч. 1. — М., 1920.
73. *Крюковский Н.* Логика красоты. — Минск, 1965.
74. *Кудін В. О.* Эстетика. — Київ, 1962.
75. *Липпс Т.* Эстетика. В коллективном соч. «Философия в систематическом изложении». — СПб., 1909.



76. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. — М., 1927.
77. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970.
78. Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т.
79. Маркс К. и Энгельс Ф. об искусстве. Сб. Т. 1–2. — М., 1967.
80. Марксистско-ленинская эстетика. — М., 1966.
81. Мейман Э. Эстетика. Ч. II. Система эстетики. — М., 1920.
82. Нитче Ф. Происхождение трагедии. Метафизика искусства. — СПб., 1899.
83. Овсянко-Куликовский Д. Язык и искусство. — СПб., 1895.
84. Основы марксистско-ленинской эстетики. — М., 1960.
85. Очерки марксистско-ленинской эстетики. — М., 1956.
86. Писарев Д. И. Сочинения в 4-х т.
87. Плеханов Г. В. Сочинения, т. XIV.
88. Покровский В. Поэзия как главный фактор эстетического развития. — М., 1885.
89. Поспелов Г. Н. О природе искусства. — М., 1960.
90. Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. — М., 1965.
91. Рескин Д. Искусство и действительность. — М., 1900.
92. Розберг М. О развитии изящного в искусствах и, особенно, в словесности. — Дерпт, 1838.
93. Соловьев В. Общий смысл искусства. Собр. соч. Т. VI. — СПб., 1912.
94. Средний-Камашев И. О различных мнениях об изящном. Рассуждение на степень магистра. — М., 1829.
95. Тард Г. Сущность искусства. — СПб., 1895.
96. Тэн И. Философия искусства. — Л., 1933.
97. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. — М., 1970.
98. Фриче В. Социология искусства. 3-е изд. М.—Л., 1930.
99. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений. Т. II—III.
100. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М., 1966.
101. Шмит Ф. И. Искусство. Основные проблемы теории и истории. — Л., 1925.
102. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. — М., 1900.
103. Шпенглер О. Закат Европы. Том 1: Образ и действительность. — М.—Пг., 1923.
104. Якоб Л. Начертание эстетики, для гимназий Российской империи. — СПб., 1813.
105. Alexander S. Beauty and other Forms of Value. — L., 1933.
106. Allen B. A. Grant. Physiological Aesthetics. — L., 1877.
107. Bouterwek F. Ästhetik. — Göttingen, 1825, 3 Aufl.



140. *Lemcke C.* Populäre Ästhetik. — Leipzig, 1865.
141. *Leveque Ch.* La Science du Beau. — P., 1861, Tt. 1—2.
142. *Lukács G.* Ästhetik. I. Die Eigenart des Ästhetischen, I Halbband. — Luchter-hand, 1963.
143. *Märten Lü.* Wesen und Veränderung der Formen und Künste. — Weimar, 1949.
144. *Marxista-leninista esztétika.* — Kossuth, 1969.
145. *Moses Mendelssohn's* gesammelte Schriften. Bd. I—IV. — Leipzig, 1843—1844.
146. *Milthaler J.* Das Rätsel des Schönen. Eine Studie über die Principien der Ästhetik. — Leipzig, 1896.
147. *Morgenstern K.* Grundriß einer Einleitung zur Ästhetik. — Dorpat, 1815.
148. *Munro Th.* Toward Science in Aesthetics. — N.-Y., 1956.
149. *Ogden R.M.* The Psychology of Art. — N.-Y., 1938.
150. *Parker, de Witt H.* The Analysis of Art. — N.-Y.—L., 1926.
151. *Paulhan F.* Le mensonge de l'art. — P., 1907.
152. *Pepper St. C.* Principles of Art Appreciation. — N.-Y., 1949.
153. *Pictet A.* Du beau dans la nature, l'art et la poésie. Études esthétiques. — P., 1856.
154. *Pilo M.* La psychologie du beau et de l'art. — P., 1895.
155. *Quatremère de Quincy.* Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts. — P., 1823.
156. *Schasler M.* Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst Bd I—II. — B., 1872.
157. *Schlegel A. W.* Die Kunstlehre. In «Kritische Schriften und Briefe». — Stuttg., 1963, Bd. II.
158. *Schleiermacher F.D.* Ästhetik. Werke, 3 Abt., Bd. VII.
159. *K. W. F. Solger's* Vorlesungen über Ästhetik. — Leipzig, 1829.
160. *Sully-Prudhomme.* L'Expression dans les beaux-arts. — P., 1883.
161. *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der schönen Künste. 2te Aufl., Bd. I—III. — Leipzig, 1793.
162. *Szigeti J.* Bevezetés a marxista-leninista esztétikába. II rész. — Kossuth, 1966.
163. *Tappenbeck W.* Die Religion der Schönheit. Ihr Fundament. — Leipzig, 1898.
164. *Utitz E.* Grundlegungen der allgemeinen Kunstwissenschaft, Bd. I—II. Stuttg., 1914—1920.
165. *Vischer Fr. Th.* Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. III Die Kunstlehre. — Stuttg., 1857.
166. *Volkelt J.* System der Ästhetik. München, 1914, Bd. I—III.
167. *Wundt W.* Völkerpsychologie. III Bd.: Die Kunst. — Leipzig, 1908.
168. *Zeising A.* Ästhetische Forschungen. — Fr.-a-M., 1855.



197. *Глазычев В.* О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. — М., 1970.
198. *Глебов И.* Музыкальная форма как процесс. — М., 1930.
199. *Гончаров А. Д.* Об искусстве графики. — М., 1960.
200. *Гончаров А. Д.* Художник и книга. — М., 1964.
201. *Горнфельд А.* Сонет. Энциклопед. словарь, т. XXX. — СПб., 1900.
202. *Гофман В.* Слово оратора (риторика и политика). — Л., 1932.
203. *Гропиус В.* Границы архитектуры. — М., 1971.
204. *Гуревич Л.* Творчество актера. — М., 1927.
205. *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. — Л., 1967.
206. *Давлетов К. С.* Фольклор как вид искусства. — М., 1966.
207. *Давыдов И.* Чтения о словесности. — М., 1837.
208. *Дмитриев Ю.* Русский цирк. — М., 1953.
209. *Добин Е.* Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. — М., 1961.
210. *Должанский А.* Относительно фуги. «Советская музыка», 1959, № 4.
211. *Должанский А.* Краткий музыкальный словарь. — Л., 1964.
212. *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты. Т. I—II. Л.—М., 1957.
213. *Евреинов Н.* Театр как таковой (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни). — СПб., 1912.
214. *Емельянов Л. И.* Нерешенные проблемы в изучении народного творчества. «Русский фольклор», IX. М.—Л., 1964.
215. *Ждан В.* Специфика кинообраза. — М., 1965.
216. *Жовтис Л.* Границы свободного стиха. 1966, № 5. «Вопросы литературы»
217. *Завадский Ю.* О самом сокровенном. «Театр», 1969, № 1.
218. *Залесская Л. С.* Курс ландшафтной архитектуры. — М., 1964.
219. *Захава Б.* За синтез театра «представления» и «переживания». «Театр», 1957, № 1.
220. *Земпер Г.* Практическая эстетика. — М., 1970.
221. *Зигель К.* Структура и форма в современной архитектуре. — М., 1965.
222. *Игрушка, ее история и значение.* Сб. — М., 1912.
223. *Ильина Т. В.* Игрушка не игрушка. — Л., 1964.
224. *Искусство голубого экрана.* Сб. — М., 1968.
225. *Искусство звучащего слова.* Сб. Вып. 1—7. — М., 1965—1970.
226. *Искусство и зритель.* Сб. 1. — Л., 1961.
227. *Искусство клоунады.* Сб. — М., 1969.
228. *Искусство книги.* Сб. Вып. 1—5. — М., 1960—1968.
229. *Искусство эстрады.* Сб. Вып. 1—4. — М., 1961—1962.
230. *Каган М. С.* О прикладном искусстве. — Л., 1961.





261. *Мазель А.* О мелодии. — М., 1952.
262. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. — М., 1960.
263. *Маневич И.* Кино и литература. — М., 1966.
264. *Мартен М.* Язык кино. — М., 1959.
265. *Марченко Т.* Радиотеатр. Страницы истории и некоторые проблемы. — М., 1970.
266. Мастера искусства об искусстве. Т. I—IV. — М.—Л., 1937.
267. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах. — М., 1965–1970.
268. Мастерство перевода. Сб. Вып. 1–6. — М., 1959–1970.
269. *Мерзляков А.* Краткое начертание теории изящной словесности. — М., 1822.
270. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Сб. — М., 1968.
271. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. — М., 1971.
272. Музыкальные жанры. Сб. — М., 1968.
273. *Мюллер-Фрейенфельс Р.* Поэтика. — Харьков, 1923.
274. Некоторые вопросы теории изобразительного искусства. Сб. — М., 1957.
275. *Нельсон Д.* Проблемы дизайна. — М., 1971.
276. *Немирович-Данченко В. И.* Статьи, речи, беседы, письма. — М., 1952.
277. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах. Л.—М., 1965.
278. Об ораторском искусстве. 3-е изд. — М., 1963.
279. Опыт теории словесных наук (анонимн.). — СПб., 1832.
280. О специфике некоторых видов искусства. Сб. — Свердловск, 1958.
281. *Пахомов Е. В.* Книжное искусство. Т. 1–2. — М., 1961–1962.
282. *Попова Т.* Музыкальные жанры и формы. — М., 1954.
283. *Поспелов Г. Н.* К вопросу о поэтических жанрах. «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», 1948.
284. *Потебня А.* Из записок по теории словесности. — Харьков, 1965.
285. *Потебня А.* Мысль и язык. Полн. собр. соч., т. 1.
286. *Пропп В. Я.* Принципы классификации фольклорных жанров. «Советская этнография», 1964, № 4.
287. *Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора. «Русская литература», 1964, № 4.
288. *Пудовкин В.* Избранные статьи. — М., 1955.
289. *Пуссен Н.* Письма. — М.—Л., 1939.
290. *Ратпопорт С. Х.* Неизобразительные формы в декоративном искусстве. — М., 1968.
291. *Раугул Р. Д.* Грим. — М., 1935.
292. *Реми Т.* Клоуны. — М., 1965.



323. Харлан М. О стихе. — М., 1966.
324. Хохлов Ю. О музыкальной программности. — М., 1963.
325. Цейтлин А. Жанры. Литературная энциклопедия. Т. 4. — М., 1930.
326. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. — М., 1964.
327. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме. В его кн. «Музыкально-теоретические этюды и очерки». — М., 1970.
328. Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах, с описанием некоторых произведений Российских художников. — СПб., 1792.
329. Чирков А. Очерки драматургии фильма. — М., 1939.
330. Что и как в театре кукол. Сб. — М., 1969.
331. Чуковский К. И. Высокое искусство. О принципах художественного перевода. — М., 1964.
332. Школьников С. П. Искусство грима. — Минск, 1963.
333. Щепилова Л. В. Введение в литературоведение. — М., 1956.
334. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т.
335. Эстетика и производство. Сб. — М., 1969.
336. Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод. — М.-Л., 1963.
337. Эткинд Е. Г. Разговор о стихах. — М., 1970.
338. Юровский А. Специфика телевидения. — М., 1960.
339. Юрьев Ф. И. Музыка света. — Киев, 1971.
340. Яхонтов В. Театр одного актера. — М., 1958.
341. Brunetière F. L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. — P., 1890.
342. Castel R. P., jésuite. L'Optique des couleurs, à P., 1740.
343. Castel R. P. Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique. «Mémoires pour l'histoire des Sciences et des Beaux-Arts», 1735.
344. Dean A. (revised by L. Carra). Fundamentals of Play Directing. — N.-Y., 1965.
345. Dictionary of World Literature. — N.-Y., 1943.
346. Falke J., von. Ästhetik des Kunstgewerbes. — Stuttg., 1883.
347. Félibien A. Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture et de la Peinture et des autres Arts qui en dépendent. 3 éd. — P., 1697.
348. Félibien A. Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Tt. I—III. à Trévoux, 1725.
349. Francastel P. Art et technique au XIX et XX s. — P., 1956.
350. Du Fresnoy. De Arte graphica. «Revue Universelle des Arts», 1863, t. XVII.
351. Jouin H. Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. — P., 1883.
352. Kagan M. S. L'Esthétique contemporaine et l'art appliqué. «Revue d'Esthétique», 1970, № 2.



377. Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. — Л., 1934.
378. Верди М. Общее литературоведение. — М., 1957.
379. Вомперский В. П. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. — М., 1970.
380. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. — М., 1960.
381. Гусев В. Е. Проблемы фольклора в истории эстетики. — М.—Л., 1963.
382. Давыдов Ю. Н. Искусства и элита. — М., 1966.
383. Давыдов Ю. Н. Искусство как социологический феномен. — М., 1968.
384. Давыдов Ю. Н. Освальд Шпенглер и судьбы романтического мирозерцания. В сб. «Проблемы романтизма. 2». — М., 1971.
385. Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX—начала XX вв. — М.—Л., 1954.
386. Каган М. С. Эстетическое учение Н. Г. Чернышевского. — Л., 1958.
387. Каган М. С. Из истории французской эстетики. Абраам Босс и Шарль Сорель как теоретики искусства. Ученые записки ЛГУ, № 252, вып. 29, 1958.
388. Каган Ю. О. Западноевропейские резные камни XIII—XIX веков. Выставка. — Л., 1971.
389. Каллистов Д. П. Античный театр. — Л., 1970.
390. Кожин В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. — М., 1963.
391. Козмин Н. К. Н. И. Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. 1804—1836. — СПб., 1912.
392. Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. I—II. — М., 1947.
393. Лебедев А. Эстетические взгляды А. В. Луначарского. 2-е изд. — М., 1970.
394. Липе Ю. Происхождение вещей. Из истории культуры человечества. — М., 1954.
395. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. — М., 1957.
396. Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). — М., 1963.
397. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ, Платон. — М., 1969.
398. Максимова М. И. Античные резные камни Эрмитажа. — Л., 1926.
399. Максимова М. И. Резные камни XVIII и XIX вв. — Л., 1926.
400. Манн Ю. Русская философская эстетика. — М., 1969.
401. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. — М., 1963.
402. Михайлов Д. Удивительный мир африканской музыки. В сб. «Африка еще не открыта». — М., 1967.
403. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. — М., 1969.
404. Окладников А. П. Утро искусства. — Л., 1967.

405. *Ольдерогге Д.* Искусство народов Западной Африки в музеях СССР. — Л./—М., 1958.
406. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Изд. 2-е. — М., 1969.
407. *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. Изд. 2-е. — М., 1958.
408. *Соболев П. В.* Философская эстетика и художественная мысль (к вопросу о задачах изучения истории русской литературы первой половины XIX века). «Русская литература», 1971, № 2.
409. *Соболев П. В.* Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Ч. 1. Курс лекций. — Л., 1972.
410. *Тасалов В. И.* Эстетика техницизма. — М., 1960.
411. *Тасалов В. И.* Прометей или Орфей. — М., 1967.
412. *Тэйлор Э.* Первобытная культура. — М., 1939.
413. *Формозов А. А.* Очерки по первобытному искусству. — М., 1969.
414. *Харузина В. Н.* Примитивные формы драматического искусства. «Этнография», 1927, № 1.
415. *Циркунов В. Ю.* О происхождении зодчества. — М., 1965.
416. *Шахнович М. И.* Первобытная мифология и философия. Предыстория философии. — Л., 1971.
417. *Шевырев С.* Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. — М., 1836.
418. *Шерстобитов В.* У истоков искусства. — М., 1971.
419. *Юань Кэ.* Мифы древнего Китая. — М., 1965. <sup>ч</sup>
420. *Юровская Э. П.* Эстетика Ж.-П. Сартра. Автореферат канд. диссертации. — Л., 1969.
421. *L'art abstrait. Ses origines, ses premiers maîtres.* — P., 1950.
422. *Borinski K.* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd. I—II. — Lpzg., 1914—1924.
423. *Bosanquet B.* A History of Aesthetics. L. — N.-Y., 1892.
424. *Bucher B.* Geschichte der technischen Künste. Bd. 1—3. Stuttg., 1875—1893.
425. *Fontaine A.* Les doctrines d'art en France. De Poussin a Diderot. — P., 1909.
426. *Hautecoeur L.* Littérature et peinture en France. — P., 1942.
427. *Lemonnier H.* L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin. — P., 1893.
428. *Listowell D. A., Earl of Ph.* Critical history of modern aesthetics. — L., 1933.
429. *Lohmüller H.* Französische Theorie der Malerei des 17. Jahrhunderts. — Marburg, 1933.
430. *Lotze H.* Geschichte der Ästhetik in Deutschland. — München, 1868.
431. *Morpurgo-Tagliabue G.* L'esthétique contemporaine. Une enquête. — Milan, 1960.
432. *Müller E.* Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Bd. 1—2. — Breslau, 1834.



- 433. *Mumford L.* Kunst und Technik. — Stuttg., 1959.
- 434. *Munro Th.* Evolution in the Arts and other Theories of Culture History. — N.-Y., s. a.
- 435. *Read H.* Art and Industry. — L., 1956.
- 436. *Sedlmayr H.* Die Revolution der modernen Kunst. — Hamburg, 1955.
- 437. *Sedlmayr H.* Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Method der Kunstgeschichte. — Hamburg, 1961.
- 438. *Sydow E.* von. Primitive Kunst und Psychoanalyse, 1927.
- 439. *Walter J.* Die Geschichte der Ästhetik im Altertum. — Leipzig, 1893.

**V. ФИЛОСОФСКИЕ, ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ, ИСТОРИЧЕСКИЕ, ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ И ПР. ИССЛЕДОВАНИЯ**

- 440. *Ананьев Б. Г.* Человек как предмет познания. — Л., 1969.
- 441. *Анисимов А. Ф.* Об исторических истоках и социальной основе тотемических верований. «Вопросы истории религии и атеизма», VIII. — М., 1960.
- 442. *Анисимов А. Ф.* Духовная жизнь первобытного общества. — Л., 1966.
- 443. *Анисимов А. Ф.* Исторические особенности первобытного мышления. — Л., 1971.
- 444. *Банфи А.* Избранное. — М., 1965.
- 445. *Гурьев Д.-В.* О возникновении религиозного сознания. «Вопросы философии», 1970, № 6.
- 446. *Давыдов Ю.* Труд и свобода. — М., 1962.
- 447. *Замятин С. Н.* Очерки по палеолиту. — М.—Л., 1961.
- 448. *Каган М. С.* Опыт системного анализа человеческой деятельности. «Философские науки», 1970, № 5.
- 449. *Кедров Б. М.* Классификация наук. Т. I—II. — М., 1961—1965.
- 450. *Клаус Г.* Сила слова. Гносеологический и прагматический анализ языка. — М., 1967.
- 451. *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений, 5-е изд.
- 452. *Леонтьев А. А.* Язык, речь, речевая деятельность. — М., 1969.
- 453. *Лурия А. Р.* Психология как историческая наука. В сб. «История и психология». — М., 1971.
- 454. *Маркарян Э. С.* Очерки теории культуры. — Ереван, 1969.
- 455. *Маркс К. и Энгельс Ф.* Сочинения, 2-е изд.
- 456. *Март Н. Я.* Избранные работы. Т. 1—5. — Л., 1933—1935.
- 457. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. — М., 1966.
- 458. *Окладников А. П.* Неолит и бронзовый век Прибайкалья. «Материалы и исследования по археологии СССР», ч. I—II, № 18, 1950.
- 459. *Пиаже Ж.* Психология, междисциплинарные связи и система наук. «Вопросы



философии», 1966, № 12.

- 460. Семенов Ю. И. Как возникло человечество. — М., 1966.
- 461. Толстой Л. Н. Дневник. Полное собрание сочинений, т. 53.
- 462. Ученова В. В. Гносеологические проблемы публицистики. — М., 1971.
- 463. Cassirer E. The logic of the Humanities. — N.-Haven, 1961.
- 464. Huizinga J. Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. — Hamburg, 1966.
- 465. Lévy-Bruhl L. L'ame primitive. Nouv. d. — P., 1963.
- 466. Lévy-Bruhl L. La mythologie primitive. Nouv. éd. P., 1963.
- 467. Mandrou R. Introduction a la France moderne. Essai de psychologie historique. 1500—1640. éd. P., 1961.
- 468. Matthieu. Histoire de France, à P., 1631.
- 469. Savarin B. Physiologie du goût, ou méditations de gastronomie transcendante. Ouvrage théorique, historique et a l'ordre du jour, dédié aux gastronomes parisiens. à P., 1864.
- 470. Sorel Ch. La Science universelle. Tt. I—IV. à P., 1668.



## ВНУТРЕННИЙ ДИАЛОГ КАК ЗАКОНОМЕРНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА (1985)

---

О процессе художественного творчества известно очень много и совсем мало. Известна масса деталей, частных, особенных проявлений и неизвестна суть, художническая природа этой формы духовной активности человека. Впрочем, это касается и других сфер творческой деятельности, то есть творчества как такового, — оно кажется и поныне загадочно-непостижимым и потому неуправляемым действием неких психических сил человека, неподвластных их носителю и непонятных ему самому. Не хочется согласиться с тем, что творчество вообще и художественное творчество в частности вообще непознаваемы; остается поэтому предположить, что современный уровень научной мысли еще недостаточно высок для проникновения в тайное тайных — творческие глубины человеческого духа. Ибо несомненно, что для этого нужны более могущественные, более тонкие познавательные средства, чем для изучения законов природы, — видимо, великий физик нашего времени имел основания заметить, что познание атомного ядра — это игра по сравнению с познанием детской игры.

Но если такова сложность детской игры, то что сказать об «играх» взрослых людей, возвышающихся до уровня художественного творчества, — об игре актера? об игре пианиста? об игре поэта с рифмой, живописца с формой, архитектора с объемом? Но ведь в творчестве художника игра — это только компонент бесконечно более сложного целого, включающего познание жизни, ее осмысление, оценку, истолкование, соотнесение с идеалом...

В последние десятилетия сделаны значительные шаги в разработке общей теории творчества и в изучении конкретных его форм, в частности, творчества художественного<sup>1</sup>; для дальнейшего движения науки в этом направлении существенное значение будут, несомненно, иметь открытие асимметрии человеческого мозга, появление в различных областях знания проблемы диалога, развитие эвристики, выяснение с помощью машинного моделирования интеллектуальных процессов границ, разделяющих творческое и репродуктивное мышление; все более активными становятся усилия философской мысли в построении общей теории творчества, обобщающей достижения конкретных наук с позиций диа-

---

<sup>1</sup> О нынешнем уровне разработки этого круга проблем можно судить по публикациям конца 1970-х — начала 1980-х годов: Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. — М., 1978; Лук А. Н. Психология творчества. — М., 1978; Искусство и творческая деятельность. Под ред. В. И. Мазепы. — Киев, 1979; Абрамян Д. Н. Об особенностях художественного творчества. — Ереван, 1979; Налчаджян А. А. Личность, психическая адаптация и творчество. — Ереван, 1980; Салиев А. Человеческая психология и искусство. — Фрунзе, 1980; Бычков В. В. К диалектике художественного мышления. — В кн.: Эстетика и жизнь. — М., 1982, вып. 7; Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. 1982. — Л., 1982; то же, 1983. — Л., 1983; Исследование проблем психологии творчества. — М., 1983.

лектического материализма. На этой основе оказалось возможным и исследование, результаты которого изложены в настоящей статье; как кажется ее автору, они раскрывают некоторые тайны одной из самых сложных форм творческой деятельности человека.

Две главные трудности стояли на пути предпринятого исследования. Первая состояла в том, что если *произведение искусства* является «открытым» для изучения предметом, то *процесс его создания* — предмет «закрытый» для всех посторонних лиц, а отчасти и для самого художника; поэтому для анализа психологии художественного творчества существуют лишь два рода источников — самонаблюдения художников и сохранившиеся «следы» творческого процесса (черновики, эскизы, этюды и т. п.). Изучение последних требует скрупулезного анализа, который невозможен в рамках статьи; нам оставалось поэтому основываться на самонаблюдениях художников, хотя этот материал крайне неравномерно характеризует и разные эпохи истории искусства, и разные его виды, и творчество различных художников; к тому же данные источники являются обычно фрагментарными и фиксируют разные моменты творческого процесса более или менее случайно.

Вторая трудность заключалась в том, что необходимо было учитывать *диалектику общего и специфического* в различных областях художественного творчества: с одной стороны, поскольку создание романа, спектакля, симфонии, живописного полотна и т. д. является актом художественного творчества, он должен управляться некими общими психологическими закономерностями; с другой же стороны, своеобразие творчества словесного, музыкального, сценического, пластического связано с существенными различиями и в психологических механизмах творчества. Соответственно, автор данной статьи видел свою задачу в том, чтобы, выделяя действительно общие закономерности художественно-творческого процесса, в то же время выявлять особенности их протекания в разных областях искусства, в особенности — в искусствах изобразительных, в их сопоставлении с творчеством литературным и актерским.

### 1.

Сказав, что о художественном творчестве известно и много, и мало, мы имели в виду, что обилие наблюдений не сведено в единую картину, то есть не осмыслено как *целостный процесс*, имеющий некую специфическую «сердцевину», отличающую его от всех других однородных процессов — от творчества научного, технического, педагогического и т. п. Найти эту «сердцевину» можно только с помощью системного подхода, могущество которого и состоит в том, что он позволяет превратить бессвязные конгломераты фактов во внутренне организованные целостности. Для теории искусства таким «системным ключом» явилось его понимание как специфического проявления той человеческой деятельности, которая именуется *общением*.

Автор этих строк уже имел возможность в ряде работ последних лет доказать этот тезис в ходе построения общей философской теории человеческого



общения<sup>1</sup>. Напомним кратко полученные нами выводы, поскольку они являются отправным пунктом настоящего исследования.

а) Общение, рассмотренное на философском уровне, предстает перед исследователем как *межсубъектное взаимодействие*. Это означает, что участники общения принципиально равны друг другу как носители активности, целенаправленности и избирательности поведения, которое осуществляется не на основе инстинкта, а на основе свободного выбора; поэтому они уникальны и относятся друг к другу как к данному, единственному, неповторимому и незаменимому существу — то есть как к субъекту, а не объекту<sup>2</sup>. Такое понимание общения означает, далее, что оно является не только межличностной связью, но взаимодействием *любых модификаций субъекта*: поскольку человеческая активность может иметь субъективный характер на трех доступных для нее уровнях — так сказать, микро-, макро- и мегауровне, то есть *внутри психики* индивида, во взаимодействии *разных индивидов*, во взаимоотношениях различного объема *социальных групп* и созданных ими культур, постольку и общение разворачивается на этих уровнях не только как межличностные связи, но и как взаимодействия, с одной стороны, семей, отрядов, команд, партий, классов, наций, социальных систем и их культур, а с другой — различных ипостасей личности в пределах ее сознания. Эту форму духовной жизни психология, лингвистика, семиотика обычно именуют *аутокоммуникацией* (аутокоммуникацией), не делая принципиального различия между *коммуникацией* и *общением* как информационными процессами; однако в последние годы представители различных наук все чаще приходят к выводу, что коммуникацию и общение следует различать, поскольку первая есть процесс передачи информации, в котором отправитель выступает в качестве *субъекта*, а получатель — в качестве объекта, общение же есть процесс *совместной выработки партнерами новой информации, предполагающий их принципиальное — субъектное — равенство*. Мы уже имели возможность показать, какое значение имеет такое различие в культуре, которая использует механизмы коммуникации для передачи знаний (образование), а средства общения — для передачи ценностей (воспитание)<sup>3</sup>; отсюда же проистекает фундаментальное отличие искусства от науки, ибо оно функционирует как *средство общения людей*, а наука хранит и транслирует добываемую ею информацию с помощью *средств коммуникации*.

Понимание различия между общением и коммуникацией позволяет существенно разграничить и те процессы, которые протекают в психике отдельного человека: так, самопознавание, самооценка, самоуправление, самовнушение

<sup>1</sup> См. наши статьи: Человек как субъект общения. — В кн.: Методологические проблемы изучения человека. — Л., 1979; Изобразительное искусство в сфере человеческого общения. — В кн.: Советское искусствознание '82, вып. 1. — М., 1983.

<sup>2</sup> О понимании субъекта и его отличии от объекта см. нашу статью: Проблема субъектно-объектных отношений в марксистской философии. — Философские науки, 1980, № 4.

<sup>3</sup> См. наши статьи: Некоторые вопросы взаимосвязи философии и педагогики. — Советская педагогика, 1981, № 10; Воспитание и общение. — В кн.: Прикладная этика и управление нравственным воспитанием. — Томск, 1980.

суть процессы, основанные на расщеплении психики индивида на «я-субъект» и «я-объект», тогда как ее расщепление на двух или нескольких субъектов порождает особую форму духовной жизни личности, которую мы, вслед за К. С. Станиславским, можем назвать «самообщением»<sup>1</sup> или, вслед за М. М. Бахтиным, А. А. Ухтомским и многими современными учеными, — «*внутренним диалогом*»<sup>2</sup>. Не касаясь пока смысловых особенностей этих понятий, равно как правомерности использования непривычного для слуха русского человека слова «самообщение», укажем на содержательную, принципиально важную сторону дела: в духовной жизни личности по мере необходимости возникает расщепление на двух или нескольких «частичных субъектов», каждый из которых предъявляет права принятия решения о характере ее поведения и становится при этом с такими же притязаниями другой (или других) ипостасей данной личности; явление это хорошо известно каждому человеку, поскольку в ситуациях необычных, нестандартных для него, не говоря уже об экстремальных положениях, ему приходится искать решение проблемы, прислушиваясь к *разным голосам внутри своего сознания*; в конечном счете он может найти некую *равнодействующую*, так или иначе интегрирующую позиции, устремления, интенции «собеседников», как называл эти ипостаси личности А. А. Ухтомский, или же остаться в состоянии душевного либо мировоззренческого разлада, и тогда диалог будет продолжаться, развиваться, обостряться; во всяком случае целью личности является всегда обретение внутреннего согласия, цельности сознания и поведения<sup>3</sup>.

Процесс самообщения, внутренние диалоги в сознании личности искусство моделировало с тех пор, как оно открыло для себя сложность внутреннего мира человека, борьбу в нем различных «я» как психологическую реальность: в теории классицизма это называлось «борьбой чувства и рассудка», у Шекспира это проявлялось в более тонкой дифференциации и эмоциональных, и рациональных интенций личности (вспомним хотя бы Гамлета), а в XIX–XX веках этот пси-

<sup>1</sup> См.: Станиславский К. С. Собр. соч. — М., 1954, т. 2. — С. 253.

<sup>2</sup> См.: Выготский Л. С. Мышление и речь. — Собр. соч. — М., 1982, т. 2; Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979; Ухтомский А. А. Письма. — Новый мир, 1973, № 1; Библер В. С. Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога). — М., 1975; Назаретян А. П., Розов В. Б. Психический процесс как деятельность. (Управленческая концепция общения и внутренняя коммуникация). — В кн.: Общение: теоретические и прагматические проблемы. — М., 1978; Кучинский Г. М. Диалог и мышление. — Минск, 1983; Глазман М. С. О коммуникативной функции искусства. — В кн.: Общественное сознание и вопросы формирования научного мировоззрения. — М., 1980; Прозерский В. В. О коммуникативной функции искусства. — В кн.: Художник и публика. — Л., 1981; Дианова В. М. Актер и зритель: особенности диалогического мышления. — В кн.: Вопросы социологического изучения театра. — Л., 1979. Насколько нам известно, впервые определение человеческого мышления как «разговора с самим собой» было дано Ф. Шлегелем. См.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. — М., 1983, т. 2. — С. 360–361.

<sup>3</sup> О самообщении в обыденном сознании см.: Злобина Е. Г. Общение как фактор развития личности. — Киев, 1981.

хологический феномен стал все чаще получать в искусстве обостренно-гиперболизированные, гротескные формы изображения: разные ипостаси личности превращались в самостоятельных существ — «двойников»; вспомним такие художественные решения у Гофмана, Гоголя, Достоевского, Брехта, у многих современных писателей и кинематографистов.

Таким образом, самообщение есть реальный психологический феномен, выражающий сложность духовной жизни человека и имеющий глубинно-диалектическую природу: оно предполагает *и раздвоение личности, и ее целостность*, то есть способность разных ее ипостасей «найти общий язык» — в противном случае происходит шизофренический распад сознания<sup>1</sup>. Психическая патология предстает, по-видимому, в двух крайних формах — шизофреническом разрыве сознания и в дебильной примитивной целостности, выражающей неспособность к внутреннему диалогу. В пределах же нормы самообщение, выражающееся во внутренних диалогах, имеет разнообразные конкретные формы, реализуя различия и взаимное тяготение чувства и разума, сознательного и бессознательного, привычного и новаторского, различных эмоций амбивалентной структуры<sup>2</sup>, различных интеллектуальных позиций в умственном споре личности с самой собою, столкновения логических и эстетических процессов и т. д. и т. п.<sup>3</sup> Для изучения этой закономерности психической деятельности человека особое значение должно иметь одно из величайших открытий современной психофизиологии — функциональная асимметрия человеческого мозга. Ибо если первоначально ученые сосредоточили свое внимание на выявлении специфических функций правого и левого полушарий, то затем стало все явственнее вырисовываться «постоянное взаимодействие обоих полушарий», необходимое для нормальной работы мозга<sup>4</sup>. Обобщая это явление в культурологическом аспекте, Ю. М. Лотман называет его «диалогом»<sup>5</sup>, то есть *формой общения различных подсистем целостной системы психики*.

Сказанное означает, что, обращаясь к исследованию диалогичности художественно-творческой деятельности, мы отнюдь не считаем это каким-то ее исключительным признаком. Нет, речь идет о проявлении в художественном творчестве *общечеловеческих* способностей и «умений» психики, только здесь они приобретают *специфический характер*, ибо они призваны обеспечить особые созидательные

<sup>1</sup> См. об этом: Кузнецов О. Н., Лебедев В. И. Психология и психопатия одиночества. — М., 1972; Дубровский Д. И., Черносвитов А. В. К анализу структуры субъективной реальности. — Вопросы философии, 1979, № 3.

<sup>2</sup> Об амбивалентности см.: Днепров В. Единство как борьба. Строй противоречий в искусстве Достоевского. — Литературное обозрение, 1981, № 11.

<sup>3</sup> Отсюда следует, что когда К. С. Станиславский сводил самообщение к диалогу ума и чувства (см.: Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2. — С. 254), он видел только одно проявление диалогичности психической деятельности.

<sup>4</sup> Деглин В. Л., Балонов Л. Я., Долинина И. Б. Язык и функциональная асимметрия мозга. — В кн.: Текст и культура: Труды по языковым системам. — Тарту, 1983, вып. 16. — С. 41.

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог. — С. 20, 25, 29–30.

действия человеческого духа — *художественно-образное* освоение мира. Его своеобразие выражается, в частности, в том, что в сознании художника диалог может не только иметь вербальный характер, но и выражаться в столкновении, взаимодействии, «собеседовании» музыкальных, жестовых, живописно-пластических, словесно-поэтических образов. Нельзя поэтому согласиться с тем общим определением внутреннего диалога, которое предложил Г. М. Кучинский: «<...> речевая форма взаимодействия различных точек зрения, выражаемых в слове смысловых позиций, развиваемых одним и тем же индивидом»<sup>1</sup>. Если мы признаем художественное мышление полноправной специфической формой психической деятельности человека, для которой словесная структура есть лишь *одна из многих*, нам придется расширить и понимание внутреннего диалога, поставив рядом с диалогичностью познавательной деятельности, реализующейся обычно в вопросно-ответном строении внутренней речи<sup>2</sup>, диалогичность художественного творчества, имеющую иной характер, но не менее важную для понимания и специфических законов искусства, и общих закономерностей духовной жизни человека.

Давно уже было замечено, что духовное содержание *творчества* художника не совпадает с духовным миром его как *конкретной личности*. Это расхождение двух «я» художника было осознано уже Пушкиным — вспомним его исповедальное стихотворение «Поэт»:

*Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон,  
В заботах суетного света  
Он малодушно погружен;  
Молчит его святая лира;  
Душа вкушает хладный сон,  
И меж детей ничтожных мира,  
Быть может, всех ничтожней он.  
Но лишь божественный глагол*

*До слуха чуткого коснется,  
Душа поэта встрепется,  
Как пробудившийся орел.  
Тоскует он в забавах мира,  
Людской чуждается молвы...*

Еще резче выразил эту мысль А. С. Пушкин в своем знаменитом «Пророке».

Нам уже приходилось кратко рассматривать этот акт саморефлексии великого русского поэта<sup>3</sup>; сейчас хотелось бы уточнить сказанное ранее. Дело в том, что мы вслед за А. С. Пушкиным истолковывали художественно-творческий процесс

<sup>1</sup> Кучинский Г. М. Диалог и мышление. — С. 40.

<sup>2</sup> См., например: Гурова Л. И. Психологический анализ решения задач. — Воронеж, 1976.

<sup>3</sup> См.: Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л., 1971. — С. 415—417.

как простое вытеснение эмпирического «я» поэта его лирическим «я». Между тем такой замены «грешного языка» «мудрым жалом» не происходит; в живой целостности психики художника разворачивается *диалог обеих ипостасей его личности*, который ведет к образованию некоей *синтетической позиции*, более или менее противоречивой, более или менее единой. Творчество самого А. С. Пушкина — ярчайший тому пример, ибо и в «Евгении Онегине», и в «Капитанской дочке», и — весьма отчетливо — в послании «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю хвалу свободную слагаю...») мы обнаруживаем сложную амальгаму того, что шло от реального человека, русского аристократа 20—30-х годов XIX столетия со всеми особенностями и противоречиями его психологии и идеологии, и того, что шло от Поэта, ставшего вторым «я» Александра Пушкина; это его идеальное творческое «я» вело непрерывный диалог с реальным, социально-исторически и идейно-психологически конкретным российским дворянином Александром Сергеевичем Пушкиным.

Возможно, дело обстояло еще сложнее — такой тонкий знаток пушкинской жизни и творчества, как Ю. М. Лотман, говорит о «резком разграничении трех сфер» в бытии Пушкина в конце 1820-х годов: «...жизни профессионального литератора, журналиста, полемиста, жизни, требующей общения с литературной братией, книгопродавцами, профессиональной среды; жизни поэта, его глубоко интимного творческого труда, требующего уединения и покоя, и жизни светского человека, общающегося с такими же, как он, светскими людьми <....>»<sup>1</sup>. При этом Ю. М. Лотман подчеркивает, что «разделение себя на разных людей не могло быть пушкинским идеалом»<sup>2</sup>, что он жаждал цельности, но ему не суждено было ее обрести, и сложное, нередко драматическое взаимодействие между этими «тремя Пушкиными» отражалось — *не могло не отражаться!* — в его творчестве. Одно из проявлений *этого внутреннего диалога* — ирония бессмертного пушкинского романа в стихах, выражающаяся в пронизывающем его «двухголосии» — постоянном полушутливом-полусерьезном споре возвышенно-поэтического и приземляюще-трезвого взглядов на каждое описываемое явление...

В этом свете по-новому прочитывается ленинская характеристика духовного содержания творчества Льва Толстого, построенная на противопоставлениях «с одной стороны» и «с другой стороны»: ни позиция великого художника-реалиста, ни позиция «помещика, юродствующего во Христе», не поглощала целиком творчество Л. Н. Толстого, которое было нескончаемым спором этих двух «я» писателя. Несомненно, что он всемерно стремился преодолеть их конфликт, жаждал целостного мировосприятия, основанного на слиянии своего реального и своего идеального взглядов на жизнь, и не вина, а беда его, что кричащие противоречия между этими идеологическими «половинами» его сознания не удавалось разрешить и что они нередко соединялись в его произведениях, как масло с водой. С подобной ситуацией мы сталкиваемся и в творчестве Гете, в котором, по словам Ф. Энгельса, *«постоянно происходит борьба между гениальным поэтом,*

<sup>16</sup> Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. — Л., 1981. — С. 158.

<sup>17</sup> Там же. — С. 159.



которому убожество <...> его среды внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным *заключать с этим убожеством перемирие и приспособливаться к нему*. Так, Гете то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирующий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер»<sup>1</sup>. Но разве не такая же борьба с перемириями и взаимным приспособлением — то есть постоянный внутренний диалог — пронизывает творчество Веласкеса и Ван Дейка, Гойи и Левицкого — диалог между «я» придворного портретиста, который должен был, отчасти по желанию, отчасти по искреннему отношению к владыкам мира сего, создавать их *величественные, идеально-прекрасные образы*, и тем поэтическим «я» художника, которое видело подлинную красоту в *правдивом воссоздании* человеческого характера, — вспомним хотя бы легендарное восклицание Иннокентия X перед своим портретом: «Тгорро vero!» (Слишком правдиво!). Конечно, и Веласкесу в этом портрете, и Паоло Трубецкому в конной статуе Александра III подобный «самый трезвый реализм», как сказали бы мы словами В. И. Ленина о Л. Толстом, давался не просто — художники знали, *кого изображают и как следует изображать* этих лиц; отсюда — неизбежный внутренний диалог в творческом процессе между знающим «я» художника и его поэтическим «я», итогом которого (диалога) оказывался если не органический синтез обеих позиций, то хотя бы их компромисс. И разве не о том же говорит многолетняя работа А. А. Иванова над «Явлением Христа народу», внутренней пружиной которой был диалог реалистически-гуманистической и мистико-религиозной интенций художника, его стремление примирить в себе историка и мифолога, импрессионистически зоркого наблюдателя и идеализирующего классициста. В ГТГ хранится холст, где этот диалог зафиксирован, так сказать, впрямую — на нем соседствуют и словно спорят друг с другом изображенные в одном и том же повороте этюды головы Христа и античные маски...

Далеко не всегда художники отдавали себе отчет в раздвоенности своего восприятия мира, но в экстремальных условиях она осознавалась достаточно отчетливо; характерный пример — переживания Н. Н. Ге у постели умирающей жены: «И вот что значит быть художником, — признался он однажды, — я был вне себя от ужаса и горя, но я оставался себе верен и не мог не смотреть, не мог не видеть, как художник»<sup>2</sup>. Чрезвычайно интересно, что такое же наблюдение сделал Клод Моне у гроба своей горячо любимой жены: «Я заметил, — признавался он своему другу, — что мои глаза прикованы к ее виску и что они машинально следят, как изменяются, взаимодействуют, гаснут оттенки, которые смерть накладывала на неподвижное лицо. Голубые тона, желтые, серые, какие еще? Вот до чего я дожил!»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4. — С. 223.

<sup>2</sup> Николай Николаевич Ге. Его жизнь, произведения и переписка. Составитель В. В. Стасов. — М., 1904. — С. 390.

<sup>3</sup> Цит. по вступит. статье А. Н. Изергиной к кн.: Ревалд Д. История импрессионизма. — Л. — М., 1959. — С. 20.

В литературе такое «раздвоение» личности художника проявляется особенно ярко тогда, когда действительность описывается от имени первого лица, которое кажется самим писателем, но на самом деле бывает образом его двойника, иногда более близким, а иногда совсем далеким от подлинного «я» писателя. Только наивный или эстетически безграмотный человек способен отождествить Белкина с Пушкиным или рассказчика зошенковских «историй» с самим писателем. И все же нельзя считать, что писатель *полностью заменяет себя* своим «двойником», — очень тонко, в подтексте повествования, он должен дать читателю почувствовать свое отличие от рассказчика и свои сложные с ним — диалогические — взаимоотношения.

Изобразительное искусство предлагает нам особый, лишь ему доступный способ образной фиксации диалога художника с самим собой — речь идет об *автопортрете*. В самом деле, зачем вообще нужен искусству этот странный жанр? Почему живописцы и скульпторы не довольствуются изображением других людей, которых гораздо легче наблюдать, изучать, воспроизводить, чем самих себя, созерцаемых в зеркальном отражении? Видимо, этому есть лишь одно объяснение: у художника существует потребность *увидеть себя со стороны*, но себя не как эмпирическую личность с определенной случайной внешностью, характером, темпераментом, а как поэтическую личность, как *Художника*. Но это значит, что процесс создания автопортрета для Рембрандта и Бернини, для Нестерова и Матвеева был *диалогом художника со своим вторым «я»*, которого автор отчуждал от себя, чтобы взглянуть в него, понять его, оценить его и в итоге — слиться с ним в некоем более высоком, чем до того, отрефлексированном единстве.

Правда, не у каждого живописца и скульптора существовала такая потребность; с тех пор как сделавшее ее возможной зеркало вошло в быт — начало данного жанра положено автопортретами Фуке и Дюрера, — его развитие было весьма неравномерным<sup>1</sup>. Можно, однако, предположить, что его история связана с ростом самосознания личности<sup>2</sup> — вполне закономерно, с этой точки зрения, наличие

---

Возможно, что Э. Золя слышал об этом признании — во всяком случае, герой его романа «Творчество» живописец Клод Лантье испытал такое же раздвоение личности у гроба своего сына — он стал делать наброски и — «работа осушила его ресницы, укрепила руку; и уже не было перед ним похолодевшего сына, была только модель, сюжет, необычность которого увлекала его... Удовлетворенный, он откидывался назад, улыбаясь своему произведению». (Золя. Творчество. — Ругон-Маккары. — М., 1957, т. 2. — С. 233).

<sup>1</sup> Gasser M. Das Selbstbildnis. — Zürich, 1961.

<sup>2</sup> Один из немногих искусствоведов, размышлявших над проблемой автопортрета, так описывает исходную для этого жанра ситуацию — человек видит свое отражение в зеркале: «Мое Я смотрит на меня из зеркала. Мое Я? Мы так не привыкли мыслить свое. Я вне себя, что чем дальше я смотрю себе в глаза, тем более чужим кажется мне это существо. Я становится Ты. Передо мной мой двойник, похожий на меня, но чуждый мне. И чем пытливее я в него всматриваюсь, в это Я–Ты, тем пытливее он на меня смотрит (...)» (Ried Fr. Das Selbstbildnis. — Berlin, 1931. — S. 7). Автопортрет и есть способ «удержания» этого удивительного превращения Я в Ты, способ фиксации сложных психологических отношений Я художника к его двойнику — отношений, развертывающихся в диапазоне от любви к ненависти (см.: Ibid., — S. 9).

более ста автопортретов в творчестве Рембрандта<sup>1</sup> — художника, более чем кто-либо другой из мастеров изобразительного искусства XVI—XVIII веков углубленного во внутренний мир человека и именно поэтому проявлявшего столь пристальный интерес к собственной психологии на протяжении всей своей жизни; но и во всех других случаях потребность в создании автопортрета сопутствовала подобной «интравертивной», как говорят психологи, структуре психики художника, ибо способом познания самого себя, оценки самого себя и проектирования самого себя может быть только *общение с самим собой, внутренний диалог*. Это дает основание рассматривать автопортрет как жанр изобразительного творчества, аналогичный исповедально-лирическому жанру в поэзии.

Но история изобразительного искусства знает и иную форму выражения раздвоенности личности художника и диалогических отношений между этими его «половинками»; более того, можно утверждать, что именно такая структура творчества была господствующей на протяжении всего того этапа истории искусства, когда оно выступало не *как воспроизведение видимого мира, а как создание идеальных моделей бытия*. Очевидно, например, что ни Пуссен, ни Рубенс не видели — в буквальном смысле этого слова — природу и человеческое тело такими, какими они их изображали, — как реальное лицо Пуссен видел реальные же ландшафты Франции и Италии, а зрение Рубенса фиксировало действительные, нормальные пропорции мужской и женской фигур его современников; между тем, *изображали они нечто такое, чего никогда не видели, но что представляло их воображение, то есть мысленное зрение их «двойников», их вторых живописно-поэтических «я»*. Но можно ли полагать, что это поэтическое восприятие мира полностью вытесняло и заменяло реальное зрение живописцев? Сопоставив их картины с этюдами, мы увидим, как у обоих зрение и умозрение, то есть эмпирическая и поэтическая ипостаси личности, *вступали друг с другом в прямое общение, вели между собой внутренний диалог* и в результате достигали известной общности, синтеза или хотя бы компромисса.

Этот вывод относится не только к данным мастерам — вся история европейского изобразительного искусства, начиная с древности и вплоть до XIX века, основана, по сути дела, на принципиальном изначальном раздвоении личности художника на эмпирического индивида, который видит мир собственными глазами, и на Поэта, сочиняющего свои произведения согласно неким надэмпирическим эстетическим канонам; но при этом личностный характер художественного творчества приводил всегда к *известной интеграции обеих позиций художника, рождавшейся в процессе его самообщения*.

Может показаться, что эта закономерность перестала действовать в XIX веке, когда развитие реализма в живописи — и у барбизонцев, и у передвижников — отвергло сочинение картины по каким бы то ни было отвлеченным эстетическим канонам, сделав принципом творчества *воспроизведение реально увиденного*, и когда импрессионизм закрепил эту установку, стерев вообще различие между этюдом с

---

1 См.: Erpel F. Die Selbstbildnisse Rembrandts. — Berlin, 1967.

натуры и картиной. Однако внимательное изучение искусства XIX–XX столетий показывает, что реализм нового времени отнюдь не парализовал самоудвоение художника, а только придал его поэтической личности иную направленность, чем прежде; В. Г. Белинский превосходно определил это формулой: «извлекать поэзию из прозы жизни», — показывая, как такая творческая позиция шла на смену привнесению поэзии в жизнь из воображаемого ирреального мира; что же касается импрессионизма, то он, действительно, заключал в себе установку на редуцирование творчества к фиксации оптической иллюзии эмпирического индивида, однако законы искусства не позволяли этого делать, и каждый талантливый представитель данного художественного направления возвышал своим *поэтическим видением* и переживанием реальные свои зрительные ощущения; это и определило художественную ценность произведений Моне, Писсарро, Константина Коровина, в творчестве которых внутренний диалог менее рельефно выражен, чем в произведениях мастеров классицизма и барокко, романтизма и реализма, но он есть и здесь, подымая изображение вибрации светочвета до уровня лирико-поэтического осмысления мира.

Характеризуя эту ситуацию в европейском изобразительном искусстве второй половины XIX века, В. М. Полевой точно определил основное его противоречие, порождаемое «движением живописи к иллюзорности и страхом перед этой иллюзорностью»<sup>1</sup>, который заставляет художников накладывать определенные ограничения на их реальное, физическое видение мира. Ибо стоит отказаться от этих ограничений и абсолютизировать оптическую информацию — казалось бы, идеал реалистического искусства! — и живопись (или скульптура) падает в пропасть натурализма, переставая вообще быть искусством.

Разумеется, ограничения при воссоздании видимого мира нужны реалистической — как и любой другой неиллюзионистской — живописи и скульптуре не просто для того, чтобы доказать рукотворность, «искусственность» своих произведений, а для того, чтобы художник мог *выразить себя в этих произведениях, как Поэт*, а не как виртуоз изобразительной техники; потому-то условность в искусстве оказывается в конечном счете не технической проблемой (в смысле техники живописного, графического, скульптурного, актерского, хореографического и т. д. изображений), а проблемой *поэтической*, раскрывающей способность художника выражать данным способом свое отношение к миру, свои чувства и мысли<sup>2</sup>.

Психологическая наука предлагает нам сегодня точное объяснение этой диалогичности художественного отражения действительности: «<...> эмоциональный образ, — пишет исследователь, — синтезирует потоки информации, поступающие от внутренних — мотивационных и интерцептивных — систем субъекта и от более или менее адекватно отражаемого объекта <...>. Результатом этого синтеза являются пространственные, временные, модальные и интенсив-

<sup>1</sup> Полевой В. М. Искусство Греции. Новое время. — М., 1975. — С. 254–255.

<sup>2</sup> См. об этом: Михайлова А. А. О художественной условности. — М., 1970. — С. 164–190.

ностные метафоры субъектно-объектного взаимодействия <...><sup>1</sup>. «Синтез» и означает *сопряжение двух диалогически соотносённых позиций художнического сознания*.

Мы вправе заключить, что описанная форма самообщения — *общий закон художественного творчества*, отличающий его, так сказать, с самого начала от других форм творческой деятельности человека. Согласимся мы с В. С. Библером или не согласимся, что в основе всякого творчества лежит «диалогика», а не обычная формальная, монологическая логика, но в том виде, в каком диалог возникает в душе художника, он не мыслим и не нужен в творчестве ученого, инженера, общественного деятеля, ибо *самоудвоение в поэтически воспринимающем мир субъекте есть специфическая необходимость художественно-образного воссоздания жизни*.

Есть, однако, и другая плоскость внутренней диалогичности художественного творчества — непрекращающийся спор между *эмоциональными и рациональными* механизмами психики художника, между его *наблюдающим* жизнь оком и осмысляющим наблюдения *сознанием*. Так, Ф. Шиллер утверждал, что «бессознательное в соединении с рассудком и делает поэта-художника»<sup>2</sup>. Совершенно очевидно, что такое «соединение» может быть лишь результатом сложного взаимодействия этих двух сторон художнического «я», их состязания, спора, противоборства, одним словом — *напряженного диалога*. Об этом говорил и Ф. Гойя в одном из комментариев к «Капричос», утверждая, что «единство фантазии и разума» есть условие полноценности художественного творчества. Эту же закономерность стремился осознать Э. Дега, понимая подстерегавшую его друзей-импрессионистов опасность полного подчинения художника натуре и подчеркивая необходимость «сотрудничества» — то есть опять-таки *общения, диалога!* — наблюдения и воображения, воображения и памяти<sup>3</sup>. В этом именно смысле и К. С. Станиславский говорил о самообщении как *диалоге чувства и разума*<sup>4</sup>.

Развитие рациональной стороны сознания художника доходит нередко до уровня его теоретического самосознания, и тогда внутренний диалог завязывается между *непосредственно образной и теоретической* ипостасями художнического сознания. Вот как описывал подобную ситуацию в творчестве Э. Золя Г. де Мопассан: «Золя считает, что только истина может создать произведение искусства, следовательно, ничего не надо придумывать, надо лишь наблюдать и тщательно описывать все, что мы видим <...> Но, будучи сыном романтиков и сам по природе романтик, он во всем неудержимо тяготеет к поэмам в прозе; он испытывает потребность преувеличивать, расширять, усиливать, превращать людей и предметы в символы. Надо сказать, что он отлично сознает эту свою склонность,

<sup>1</sup> Эткинд А. М. «Парадокс дизайнера» и проблема эмоционального образа. — Техническая эстетика. Труды ВНИИТЭ. — М., 1982, вып. 38. — С. 81; см. также: Эткинд А. М. Тест Роршаха и структура психического образа. — Вопросы психологии, 1981, № 5.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. Собр. соч., т. 7. — С. 560.

<sup>3</sup> См.: Ревалд Д. История импрессионизма. — С. 258.

<sup>4</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2. — С. 254.

постоянно борется с ней и постоянно ей уступает. Его теории и его творчество находятся в вечном противоречии»<sup>1</sup>. Нечто подобное происходило и в творчестве столь близкого Эмилю Золя Поля Сезанна, который, по свидетельству одного из его друзей, «изо всех сил стремится дисциплинировать свой темперамент, подчиняя его контролю бесстрастной науки»<sup>2</sup>.

Чрезвычайно интересно осмыслял Р. Вагнер развертывающийся в его сознании в процессе работы над «Кольцом Нибелунгов» *диалог художника и теоретика*: «Там, где я как художник смотрел на вещи сквозь свет незыблемой достоверности, там и все мои образы неизбежно приобретали определенный характер. Но как философ я тут же старался отыскать принципы для совершенно противоположного понимания мира. Всеми силами оберегая эти отвлеченные принципы, я, к собственному моему великому удивлению, постоянно замечал, что они рассыпаются под натиском непосредственного, чисто объективного художественного созерцания»<sup>3</sup>. В своем исследовании М. Арнаудов приводит прекрасную формулировку диалогичности творчества, которую он нашел у французского писателя В. Сарду: «Чтобы быть совершенным, писатель должен объединять в себе два лица: художника, увлеченного мыслью, и человека размышления, критики, который говорит художнику: «Надо сделать это, надо избежать того»<sup>4</sup>.

Как видим, совершенно неосновательны не раз предпринимавшиеся попытки свести творчество художника либо к чисто бессознательным, либо к чисто рациональным действиям и трактовать его соответственно либо как способ «образного интуирования», либо как «мышление в образах»; нет, творческий процесс есть *диалог сознательного и бессознательного*, их постоянный спор, завершающийся той или иной степенью согласования, синтезирования позиций ипостасей личности художника. В исключительных случаях такое согласование вообще не наступает, и произведение фиксирует рассогласованность художнического мировоззрения, законом же творчества — как и всякой обыденной жизнедеятельности личности — является максимально возможная для нее в каждом случае *мера преодоления внутреннего конфликта и обретение цельности сознания и поведения*.

Теперь заметим, что процесс художественного творчества знает и более сложные случаи, когда личность художника не раздваивается, а «растраивается», и в молчаливом диалоге, разгорающемся в душе художника, участвуют все три собеседника! Так, мы видели, что наряду с эмпирическим «я» художника и его поэтическим «я» может вступить в спор и его теоретическое «я», если у художника сильно развито теоретическое мышление — философское, эстетическое, этическое, политическое, естественнонаучное, — и оно стремится включить свою «партию» в полифоническую структуру творческого процесса. Творчество того же Льва Толстого может служить ярчайшим примером такого рода — или же творчество К. Петрова-Водкина,

<sup>1</sup> Мопассан Ги де. Полн. собр. соч. — М., 1950, т. 13. — С. 128—129.

<sup>2</sup> См.: Ревалд Д. История импрессионизма. — С. 122.

<sup>3</sup> Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям, 1911, т. 4. — С. 203.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Арнаудов М. Психология литературного творчества. — М., 1970. — С. 387.

которое было непрекращающимся спором между даром живого, непосредственного восприятия мира, его поэтическим переживанием и головной концепцией «сферической перспективы» — спором, завершившимся в каждой картине синтезом всех трех установок (хотя в каждом случае брала верх все же одна из них)<sup>1</sup>. Вспомним в этой связи и приведенное выше суждение Ю. М. Лотмана о «растроении» личности А. С. Пушкина...

Возможно ли, однако, подобное умножение различных аспектов личности? Психологическая наука утверждает, что возможно. Выдающийся наш психолог и философ С. Л. Рубинштейн заметил однажды, что душа человека — это целая «республика субъектов»<sup>2</sup>; выходит, что раздвоение личности, лежащее в основе ее самообщения, есть лишь простейшая психологическая ситуация, а более сложные проявления данной способности человеческой психики — ее расщепление на *нескольких*, на *множестве* субъектов, которые вступают друг с другом в определенные отношения «на равных» (психолог не зря применил здесь образ «республики», а не монархии!), то есть как *подлинны* субъекты. В этом — смысл полупутливого стихотворения А. Вознесенского: «Я — семья. // Во мне, как в спектре, // Живут семь «я»...»

В. С. Библер тоже расщепил подобным образом слово «семья» и показал, что существуют «Семь-Я теоретика»: «я» теоретического разума, «я» экспериментально-изолирующего сознания, «я» синтезирующей интуиции, «я» рассудочной интуиции и т. п.<sup>3</sup> Как видно, эти «собеседники» совсем иные, чем в сознании художника, но вряд ли есть основание полагать, что у него их меньше, чем у теоретика...

И в самом деле, искусство XX века дает нам примеры подобной «семейной» структуры духовного мира художника. Один из самых ярких — творчество Пабло Пикассо, в котором разные поэтические «я» не только исторически сменяют друг друга, но *существуют в одно и то же время* — в аналитически-деформирующем, в реалистическом, в антикизирующем и других циклах его работ; но если в каждом из них мы ощущаем руку самого Пикассо, значит, он всякий раз вступал в диалог со своим художническим «двойником» и его искусство запечатлеvalo результаты этих диалогов. Близкий к данному пример — творчество португальского поэта XX века Ф. Пессоа, который перевоплощался в несколько совершенно различных выдуманных им поэтов, от имени которых он писал целые циклы стихотворений в разных стилях и которым он даже придумывал биографические «легенды», чтобы читатель поверил в их реальность<sup>4</sup>. Вместе с тем, как заключает исследователь

---

<sup>1</sup> Анализируя графику художника, Ю. А. Русаков писал: «В этом глубочайшем, органическом слиянии острых визуальных наблюдений со сложными и весьма умозрительными теоретическими размышлениями коренится совершенно особое обаяние всегда искреннего и сугубо индивидуального рисунка Петрова-Водкина» (Вступит. статья к альбому: Рисунки Петрова-Водкина. — М., 1978. — С. 24). Мы уточнили бы, что это «органическое слияние» было результатом внутреннего диалога *художнического зрения, поэтического преображения и теоретического умозрения*.

<sup>2</sup> Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. — М., 1973. — С. 337.

<sup>3</sup> См.: Библер В. С. Указ. соч. — С. 359–364.

<sup>4</sup> См.: Пессоа Ф. Лирика. Предисловие Жасинто до Прадо Коэльо. — М., 1978. — С. 14–15.

его творчества, «он не разрушает свое собственное мышление, он лишь выявляет его относительный характер»<sup>1</sup>.

## 2.

Внутренний диалог в сознании художника может, однако, быть не только самообщением, но и — по классификации того же К. С. Станиславского — «общением с отсутствующим или мнимым партнером»<sup>2</sup>. Действительно, художник может ведь общаться не только со своим вторым или третьим «я», но и с *другим художником, коего он «переселяет» в свое сознание и превращает в свое другое «я»*: такова структура всех разновидностей исполнительного творчества — актерского, музыкального, хореографического, а в изобразительном искусстве — книжно-иллюстрационного и театрально-декорационного.

Явление, о котором идет речь, обычно именуют «интерпретацией»<sup>3</sup>, трактуя ее как проявление творческого потенциала исполнительского искусства. Но при этом попытки философского осмысления интерпретации ведутся в плоскости отношений *объективного смысла* интерпретируемого произведения и *субъективного истолкования* этого смысла; в этом случае оказывается, что *субъективное* есть не что иное, как та или иная степень *искажения объективного*, и что идеальной целью исполнительства должно быть *преодоление субъективности*, которое способно привести к выявлению чистого, подлинного объективного смысла исполняемого произведения<sup>4</sup>. Теоретическая несостоятельность подобных выводов проистекает от того, что содержание исполняемого произведения не понимается как *единство субъективного и объективного*, выражающее позицию — мировоззрение, идею, тенденцию — *субъекта первичного творчества* (писателя, драматурга, композитора). Ибо, как только мы увидим в исполнительском творчестве *встречу двух субъектов* — поэта и чтеца, писателя и иллюстратора, драматурга и актера, композитора и дирижера, — станет ясно, что объективное прочтение произведения достигается не подавлением субъективности исполнителя, а его *общением, диалогом* с автором исполняемого произведения, встречей, которая включает в себя неизбежное расхождение взглядов, спор, даже конфликт, но которая должна завершиться некоей идейно-эстетической общностью, слиянием различного в целостно-едином.

Но где же происходит это общение Г. А. Товстоногова и Л. Н. Толстого, И. Чуриковой и М. Горького, С. Рихтера и Ф. Шопена, Я. Смоленского и В. Маяковского,

<sup>1</sup> Günter G. Das fremde Ich. Fernando Pessoa. — Berlin–New York, 1971. — P. 102.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2. — С. 263.

<sup>3</sup> См. весьма содержательное обобщающее исследование: Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. (Философский анализ). — Новосибирск, 1982.

<sup>4</sup> См., например: Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: Автореферат диссертации. — Л., 1970; Корыхалова Н. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе. — В кн.: Музыкальное исполнительство. — М., 1972, вып. 7; а также полемику Е. Г. Гуренко с Н. П. Корыхаловой: Гуренко Е. Г. Указ соч. — С. 167–170.



В. Фаворского и А. С. Пушкина? Только в *сознании самого исполнителя*, благодаря его способности воссоздать идейно-эстетическую позицию автора, проникнуться ею, сделать ее своею — и в то же время *сохранить себя, свою индивидуальность, свою социально-историческую точку зрения, свое отношение к позиции автора*. Вся «хитрость» творческой ситуации состоит здесь в том, что *диалог с автором как с великим Другим превращается во внутренний диалог исполнителя со своим собственным alter ego, которое вобрало в себя авторскую идею*; если этого превращения не произошло, если автор остался исполнителю чужим, внешним, лишь формально «исполняемым», никакого истинно художественного произведения не возникает. Разумеется, мера единства, обретаемого в этом диалоге исполнителя с автором, может быть разной, в зависимости от многих факторов, и прежде всего — от созвучия их индивидуальностей; поэтому исполнителю далеко не безразлично, произведения какого автора он берется исполнять, и в ряде случаев их «психологическая несовместимость» способна вообще парализовать творческие усилия исполнителя. Но общим законом остается наличие этого диалога как *напряженного внутреннего «сцепления» двух ипостасей исполнительского сознания*.

В этом смысле исполнительское искусство родственно искусству художественного перевода. Последнее тем и отличается от нехудожественного — технического или научного перевода, — что переводчик ощущает себя не посредником в системе коммуникации, который должен всего лишь перекодировать некий текст, а *партнером писателя*, с которым у него должны установиться отношения *общения*; поскольку же реального писателя в данной ситуации нет, переводчику нужно воссоздать его образ в своем сознании, в силу чего общение разворачивается в *пределах сознания* художника-переводчика.

«<...> что значит переводить? — спрашивает мастер поэтического перевода Лев Гинзбург и дает великолепный ответ на этот вопрос: — Это брать и отдавать. Брать от другого, отдавать от себя. Перевод — это высшая степень литературного бескорыстия, высшая форма понимания чужого языка, чужой души, чужой жизни, понимания настолько, что происходит таинственная метаморфоза: я становлюсь тобой, ты — мной»<sup>1</sup>.

Яркая модель данной формы внутреннего диалога в художественном творчестве — пародия. Ее суть ведь состоит именно в том, что пародирующий перевоплощается в пародируемого, усваивает его образ мыслей и чувствований, его стиль, но при этом в полной мере сохраняет свое собственное ироническое отношение к пародируемому явлению и выражает его в том же художественном тексте, в котором он воспроизводит данное явление. Именно этой *двуплановостью, внутренней диалогичностью* пародия отличается от стилизации — подделки под некий стиль, подражания ему, лишенного диалогичности, а потому и подлинной художественной ценности.

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Разбилось лишь сердце мое. — Новый мир, 1981, № 8. — С. 48.

## 3.

Природа художественного творчества делает необходимым еще один тип внутреннего диалога, *основанного на общении художника с создаваемыми им художественными образами*.

Обычно отношение художника к образу трактуется в двух планах — гносеологическом и технологическом. Оно и понятно — художественный образ как идеальный предмет является прежде всего способом и результатом отражения, познания, осмысления художником действительности, а на втором этапе творчества идеальные образы, рождающиеся в сознании художника, материализуются; изучению подлежат, соответственно, и закономерности их *порождения* в процессе художественного познания, и закономерности их *воплощения* на основе той или иной (живописной, музыкальной, сценической и т. п.) художественной технологии.

Вместе с тем психология искусства давно уже подметила целый ряд удивительных особенностей художественно-творческой деятельности, которые не укладываются в данную схему. Так, многократно отмечалось уникальное — не известное другим процессам познания и другим технологиям созидания — *эмоциональное отношение художника к своим творениям*, выражающееся в наделении образов собственными чертами характера художника, в переживании им судеб персонажей как своих собственных, в восприятии их как реальных людей, а не плодов собственного вымысла, в изменении первоначальных замыслов под влиянием «требований» данных персонажей... Каких только черт в этой связи не приписывалось художественному творчеству, начиная с глубокой древности и по сей день, — безумия, пророчества, бессознательности, визионерства, сомнамбулизма, параноического состояния психики... Разумеется, все подобные концепции были идеалистическими, но несомненно и то, что они опирались на некие *действительно присущие художественному творчеству особенности*, — ведь ни о научном познании, ни о техническом творчестве ничего подобного не говорилось!

Мы уже имели возможность объяснить некоторые свойства художественно-творческого процесса, рассматривая художественный образ как *квазисубъект*, то есть как особую форму бытия субъектных качеств, как уникальную модель субъекта<sup>1</sup>. Такое понимание художественного образа является ключом к решению интересующей нас сейчас проблемы и вообще к выявлению специфики художественного образа. Ибо если научное познание создает *модели объектов*, так же как и техническое творчество, то искусство является той уникальной деятельностью, которая моделирует человека как *субъекта*, воспроизводит его *субъектные качества* и даже явления природы или вещи воссоздает одухотворенными, очеловеченными, то есть *субъективизированными*. В реально существующих произведениях искусства художественный образ материализован, опредмечен, объективирован — иначе художник не мог бы вступить в общение с другими людьми.

<sup>1</sup> См.: Каган М. С. Изобразительное искусство в сфере человеческого общения. — В кн.: Советское искусствознание '82, вып. 1. — М., 1983.

Однако до тех пор, пока образ этот рождается и вынашивается в воображении художника, он остается частью его сознания, его внутренним достоянием; более того, как выясняется, *он становится вторым «я» художника*, плодом расщепления его собственной личности, которому он отдает те или иные черты своего характера, крупницы своего жизненного опыта. Если для ученого или для инженера-конструктора разрабатываемая теория или машина есть нечто внешнее для него даже тогда, когда существует только в его сознании, то для художника детища его фантазии необходимо соединяют знания о внешнем мире — природе, обществе, человеку — с проекцией его духовного мира, и каждый раз образ становится *инобытием художника* — только тогда он обретает необходимую психологическую достоверность. В разных областях искусства это происходит по-разному — от прямой демонстрации поэтом или музыкантом своих переживаний до такой формы творчества, которая оставляет переживания живописца или писателя известными лишь ему самому, а зритель и читатель ощущают их лишь в подтексте произведения; но, независимо от явности и явленности этой эмоциональной идентификации художника с образом, они имманентны процессу художественно-образного освоения мира.

В.-Г. Вакенродер так описывал творческий процесс Доменикино: «<...> он, когда писал, настолько живо погружался душой в предметы, им изображаемые, что чувствовал в самом себе ощущения и состояния, которые хотел изобразить, и непроизвольно проявлял их в своем поведении. Иногда, когда он писал скорбящую фигуру, из его мастерской доносились подавленные стенания и жалобы; или, коль скоро это должно было быть веселое лицо, он был весел и оживленно разговаривал сам с собой»<sup>1</sup>. Тут же было рассказано о Фра Анжелико, что, «когда писал он муки Спасителя на кресте, видели, как во время работы крупные слезы катятся по его лицу»<sup>2</sup>.

Специально исследовавший рассматриваемое нами явление И.И. Лапшин заключил, что у художника «познание чужого Я и своего собственного идут рука об руку. Поэтому склонность к перевоплощению <...> есть равнодействующая двух сил: 1) меткой наблюдательности к чужой душевной жизни и 2) объективно верного понимания художником своего Я»<sup>3</sup>. И дальше: «<...> чтобы войти в душу своего героя, поэт должен стремиться к переживанию аналогичных чувств или невольно переживать их». Исследователь приводит целый ряд свидетельств самих художников: Флобер писал об «Искушении святого Антония»: «Я сам был Антонием»; Мусоргский отмечал: «В “Борисе” я сам был Борисом»; Флобер называл это «претворением в изображаемые существа»<sup>4</sup>, а Антокольский — «переливанием» в образ «своей собственной души»; в частности, образ Мефистофеля

<sup>1</sup> Вакенродер В.-Г. Сердечные излияния отшельника — любителя искусств. — В кн.: Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. — М., 1977. — С. 91.

<sup>2</sup> Там же. — С. 95.

<sup>3</sup> Лапшин И. И. Художественное творчество. — Пг., 1923. — С. 82.

<sup>4</sup> См.: там же. — С. 107—109.



«не есть перевод из литературы в скульптуру, не есть иллюстрация, а только мой собственный злой дух»<sup>1</sup>.

Эти примеры показывают, что перевоплощение художника в образ происходит не только при создании положительных героев, в которых их творец с радостью удваивает себя, воплощая в них лучшие черты своего характера, свои мечты, свои нереализовавшиеся в жизни возможности, но и в героях отрицательных, злодеях, монстрах — даже для них художник находит в своей душе какую-то основу, дабы придать им жизненную конкретность, сочность, психологическую правдивость. Ги де Мопассан утверждал: «<...> только самих себя всегда и показываем мы в облике короля, убийцы, вора или честного человека, куртизанки, монахини, юной девушки или рыночной торговки, потому что нам приходится ставить перед собой такую проблему: «Если бы я был королем, убийцей, вором, куртизанкой, монахиней, девушкой или рыночной торговкой, что бы я делал, что бы я думал, как бы я действовал»<sup>2</sup>.

Психологическую возможность такого перевоплощения в отрицательного героя В. И. Немирович-Данченко объяснял тем, что «каждый из нас может найти в себе и героя, и труса, и шельму, и честного человека, и хитрого, и доверчивого, и умного, и глупого, и любящего, и холодного. Все эти черты мы носим в себе»<sup>3</sup>. Потому-то К. С. Станиславский и мог требовать от актера: «Когда ты играешь нытика — ищи, где он веселый, бодрый, а когда ты будешь играть доброго — ищи, где он злой, а в злом ищи, где он добрый»<sup>4</sup>.

Талант художника и является *способностью самоотождествления с вымышленными людьми!* А. В. Луначарский остроумно назвал эту способность художника к перевоплощению «оборотничеством», имея в виду его «умение почувствовать себя на месте самых разнообразных типов современного ему общества»<sup>5</sup>.

Творчество актера представляет собой идеальную модель для анализа — интересующей нас закономерности, ибо суть его — в прямом, непосредственном перевоплощении в создаваемый образ. Разумеется, такое перевоплощение специфично именно для актерского искусства — даже в других областях исполнительского

<sup>1</sup> См.: там же. — С. 75–76. Заметим, что нет абсолютно никакой необходимости объяснять способность художника к перевоплощению, идентификации со своими героями, сублимированием сексуальной энергии, как это делали З. Фрейд и его последователи (см., например: Коган Я. М. Отождествление и его роль в художественном творчестве. — Одесса, 1926. — С. 52 и сл.). В действительности мы имеем здесь дело с некоей общечеловеческой способностью освоения чужого опыта, которая достигается с помощью механизма идентификации. См. об этом: Налчаджян А. А. Личность, психическая адаптация и творчество. — Ереван, 1980. — С. 172–173. Обширный материал по этой проблеме был впервые собран и хорошо осмыслен французскими психологами еще в конце XIX века. См.: A. Binet, J. Passy. Notes psychologiques sur les auteurs dramatiques. — L'Annee psychologique, 1984, I année. — Paris, 1985. — P. 61ff.

<sup>2</sup> Мопассан Ги де. Полн. собр. соч. — М., 1958, т. 8. — С. 14–16.

<sup>3</sup> Немирович-Данченко В. И. — Ежегодник Московского Художественного театра, 1946. — М., 1948. — С. 323.

<sup>4</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1. — С. 122.

<sup>5</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. — М., 1963, т. 1. — С. 66. Речь шла в данном случае о Бальзаке.

творчества (скажем, в художественном чтении или игре на музыкальных инструментах) перевоплощение имеет иной характер и иную степень «самоотречения» и «превращения в иного»; тем более отличен способ перевоплощения в искусстве сценографа или иллюстратора книги. Однако актерское творчество обостряет и доводит до вообще возможного в искусстве предела рассматриваемую нами общую закономерность художественно-образного воссоздания жизни, ибо, с одной стороны, актер должен «стать другим» — изображаемым персонажем, а с другой — он должен «остаться самим собою», в отличие от человека, скрывающего свое подлинное «я» и желающего казаться кем-то другим в реальной жизни.

М. С. Щепкин обращался к собратям по искусству: «Читая роль, всеми силами старайся заставить себя так думать и чувствовать, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять; старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтоб она вошла к тебе в плоть и кровь»<sup>1</sup>. И действительно, творимый актером образ должен стать его вторым «я», его *художественным инобытием* — из осознания этого факта и выросла режиссерская концепция К. С. Станиславского, обосновывавшая «искусство переживания», а не «искусство представления», как идеальную форму актерского перевоплощения. И вместе с тем, когда создатель этой теории говорил, что он «поставил бы идеалом для каждого актера — *полное духовное и внешнее перевоплощение*»<sup>2</sup>, это было абсолютизацией значения данной стороны творчества, ибо перевоплощение не может быть *полным*, оно всегда сохраняет *не растворимое в роли собственное «я» актера*. Сам К. С. Станиславский прекрасно это понимал — так, он говорил о необходимости актеру иметь «как бы *две перспективы: одну — принадлежащую роли, другую же — самому артисту*»<sup>3</sup>.

Многие актеры и теоретики отмечали, что именно «раздвоение» актера позволяет ему контролировать собственную игру: «Я никогда не бываю на сцене один. На сцене два Шалыпина. Один играет, другой контролирует», — писал Ф. И. Шалыпин<sup>4</sup>. «Эта особенность — в одно и то же время творить и контролировать — и составляет отличительный признак сценического творчества», — утверждал В. Н. Давыдов<sup>5</sup>. «Подлинное перевоплощение в искусстве не исключает творческого и эстетического контроля художника», — резюмирует современный психолог<sup>6</sup>. Думается, однако, что более существенно тут другое — обеспечение актеру возможности *выражать в процессе творчества свое отношение к создаемому образу*.

Недооценка этой стороны творчества, имевшая место в некоторых теоретических суждениях К. С. Станиславского — одно из них мы только что привели, —

<sup>1</sup> Щепкин М. С. Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. — М., 1952. — С. 356.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 5. — С. 184.

<sup>3</sup> Там же, т. 3. — С. 137—138.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Федор Иванович Шалыпин. — М., 1957, т. 1. — С. 303.

<sup>5</sup> Давыдов В. Н. Рассказы о прошлом. — Л.—М., 1962. — С. 39.

<sup>6</sup> Дранков В. Л. Многогранность способностей как общий критерий художественного таланта. — В кн.: Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. 1983. — Л., 1983. — С. 130.

вызывала критику Б. Брехта, которому казалось, что Станиславский «дает ряд способов, с помощью которых актер выключает собственное сознание и заменяет его сознанием воплощаемого им человека»<sup>1</sup>. Однако речь должна идти тут не о противоположности теоретических позиций, а всего лишь об акценте, который К. С. Станиславский ставил на одной стороне творчества актера, Б. Брехт же выдвигал на первый план другую его сторону, но оба прекрасно понимали, что по сути своей творчество актера *двусторонне*<sup>2</sup>. «Не в этой ли «двойственности» заключается секрет воздействия искусства гениальных актеров на публику?» — риторически резюмировал суть проблемы Ю. Завадский<sup>3</sup>, а М. Арнаудов убедительно показал, что аналогична структура творчества писателя<sup>4</sup>.

Мы считаем, однако, возможным пойти дальше и выдвинуть на первый план анализа не саму эту «двойственность», «двусторонность» художественного творчества, а наличие *живых связей, взаимодействия между этими его сторонами — их диалогических отношений*. Ибо цель актера — и выявить эту двусторонность, различие между своим «я» и «я» перевоплощенным, и «снять» это различие — «снять» в философском смысле, создавая цельный, не распадающийся на «половинки» художественный образ. А это возможно только в том случае, если между ними — этими «половинками» — устанавливаются *отношения общения*, поскольку оно предполагает *и различие, и общность* общающихся сторон. Предельно точно формулирует эту закономерность современный исследователь: «На спектакле происходит свернутое и подсознательное общение актера и персонажа, уже живущего в его воображении»<sup>5</sup>.

Теперь отметим, что бывают и более сложные случаи, когда личность актера не «раздваивается», а «растраивается», — когда актер «вставляет» между собой и ролью третье лицо — образ вымышленного другого актера; прекрасный пример приводит Ю. Завадский вспоминая о своей работе с Е. Б. Вахтанговым над «Принцессой Турандот»: «Вахтангов добивался от меня как бы «двойной» или даже «тройной жизни». А Юрий Завадский ощущал себя итальянским актером, который с увлечением пользуется своим мастерством для создания образа Калафа. Как итальянский актер я прекрасно сознаю наивность и комизм положения моего героя; как Юрий Завадский я в то же время передаю ходульность игры итальянского актера... Между Калафом, итальянским актером, и мной, исполнителем, вовсе не было непроходимых границ, и я ощущал себя то тем, то другим, а чаще всего обоими вместе»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Брехт Б. Соч. — М., 1965, т. 5, ч. 2. — С. 145.

<sup>2</sup> См.: Сурина Т. Станиславский и Брехт. — М., 1975.

<sup>3</sup> Завадский Ю. Учителя и ученики. — М., 1975. — С. 61.

<sup>4</sup> См.: Арнаудов М. Психология литературного творчества. — С. 206–214.

<sup>5</sup> Рождественская Н. В. Психологический анализ некоторых компонентов способности к сценическому перевоплощению: Автореферат диссертации. — Л., 1975. — С. 10.

<sup>6</sup> Завадский Ю. Учителя и ученики. — С. 200. См. также: Дианова В. М. Указ. соч. — С. 55–62.

Впрочем, в известном смысле можно сказать, что актер всегда живет «тройной жизнью», ибо он должен, оставаясь самим собой, перевоплотиться не только в персонаж, но и в автора пьесы. Очень точно назвала это А. А. Михайлова «диалогом исполнительского коллектива с автором». Более того, «диалог театра с автором благодаря самой специфике исполнительских искусств непременно должен стать также диалогом театра с современниками, теми, для кого театр сегодня играет пьесу. Последнее имеет смысл подчеркнуть особо, ибо произведения исполнительских искусств существуют неотрывно от исполнительского акта, в момент его; следовательно, обращены к данной, сегодняшней аудитории, с которой исполнитель обязан вступить в контакт, добиться ее понимания»<sup>1</sup>.

Как бы конкретно ни проявлялась эта диалогичность в разных видах искусства, она является *общим законом для всех областей художественного творчества*. Если писатель, в отличие от актера, не перевоплощается в одного какого-то персонажа, то он необходимо вкладывает часть своей души в каждого из создаваемых им героев; совершенно очевидно, например, что Ф. М. Достоевский «перевоплощается» не только в Алешу Карамазова, но и в каждого из старших братьев и даже в их отца и в Смердякова — *иначе он не мог бы их понять и воссоздать внутреннюю логику их переживаний и размышлений*. Но в том-то все и дело, что это не мешало писателю *оставаться самим собою*, сохранять свое *особое отношение* к каждому члену семейства Карамазовых и выражать это отношение не только в самостоятельных комментариях, прямых суждениях, авторских оценках, но в ткани самих образов, в их тексте и подтексте. А это означает, что данные текст и подтекст фиксировали *внутренний диалог автора с его героями*, сливая воедино их самовыражения с выражением его к ним отношения (это И. И. Лапшин и называл «равнодействующей»!).

Ученые уже не раз обращали внимание на такую интересную особенность, как «самовольство» персонажей, создаваемых писателями, которые вынуждены изменять первоначальные замыслы под влиянием требований этих персонажей; классические примеры — работа А. С. Пушкина над «Евгением Онегиным» или Льва Толстого над «Анной Карениной»<sup>2</sup>. Дело здесь не просто в том, что субъектные качества Татьяны Лариной и Анны Карениной обусловили «свободу воли» их поведения, дело еще и в том, что писатели *приняли* решения своих героинь, то есть *согласились с ними* и нашли *способы сочетания* прежних вариантов развития сюжета с не предусмотренными в них действиями героинь; а это можно объяснить психологически только тем, что отношения Пушкина и Татьяны и отношения Толстого и Анны становились *писательским самообщением*, а не управлением создателя своим творением и не покорным подчинением первого второму; творческим итогом оказывалась *общность взгляда писателя и героя* — писательского alter ego — на его судьбу, общность, достигнутая их *совместными усилиями*.

<sup>1</sup> Михайлова А. А. Образ спектакля. — М., 1978. — С. 57–58.

<sup>2</sup> См., например: Медведев П. В лаборатории писателя. — Л., 1971. — С. 38–41. Об этом шла речь и в нашей статье: Изобразительное искусство в сфере человеческого общения.

Приводя эти признания Пушкина и Толстого и добавляя к ним аналогичные суждения других великих писателей и собственные наблюдения, К. Г. Паустовский обобщал: «Герои часто вступают в борьбу с автором, и почти всегда побеждают его», то есть «действуют так, как соответствует их характеру, несмотря на то, «то творцом этих характеров является писатель»; К. Г. Паустовский подчеркивал при этом, что сказанное отнюдь не означает, будто роль писателя сводится «лишь к тому, чтобы записывать все по подсказке жизни», ибо «жизнь образов в его произведении обусловлена сознанием писателя, его памятью, воображением, всем внутренним строем»<sup>1</sup>. Речь идет здесь именно о том *взаимодействии воли писателя и воли образа*, которое оборачивалось внутренним диалогом в душе художника. В изобразительном искусстве данная закономерность творческого процесса действует с такой же непреложностью, только особенность этой области художественного творчества состоит в том, что здесь особенно велика роль наблюдения художника за тем, как выражается душевная жизнь человека в поведении, жесте, мимике других людей, — ведь живописцу и скульптору нужно суметь представить внутренний мир своих героев именно в таком, внешнем, физическом выражении. Однако это лишь одна сторона дела и, быть может, не решающая; другая сторона — необходимость понимания самой сути чувства, душевного движения, переживания своего героя (или героев), а это возможно *только в том случае, если художник способен сам почувствовать то, что переживает его герой* — Петр Первый, допрашивающий сына, или Иван Грозный, убивший своего наследника, почувствовать это и *соотнести со своим собственным пониманием данной ситуации, данного характера, данного поступка*. Поэтому в образах Петра и Ивана мы видим не только их самих, но и написавших их живописцев, точнее — *итоги внутренних диалогов* Ге с воображаемым Петром и Репина с воображаемым Иваном.

Эта закономерность творчества живописца была очень точно осознана М. Сарьяном: «Ведь какой бы объект, какую бы натуру ни писал художник, он пишет и себя самого <...> Ты должен увидеть себя в этом мире. Вернее, ты должен вжиться в этот мир и в то же время поселить его в себе. Ты должен жить, как он, а он — как ты». Разъясняя эту мысль и подчеркивая двусторонность творческого процесса, М. Сарьян ссылаясь и на творчество Шекспира, а затем привел пример из области изобразительного искусства: «Если ты пишешь портрет конкретного человека, например, ученого, то ты должен жить двойной жизнью — художника и ученого»<sup>2</sup>.

В этом отношении творчество живописца представляет один край спектра, творчество писателя — другой, а творчество актера находится в его центре: писатель способен непосредственно описать внутренний мир героя, даже ничего не говоря о внешнем выражении его переживаний и мыслей, и потому вынужден психологически идентифицировать себя с героем, чтобы понять, что происходит

<sup>1</sup> Паустовский К. Г. Собр. соч. — М., 1957, т. 2. — С. 526—529.

<sup>2</sup> Сарьян об искусстве. — Ереван, 1980. — С. 66.



в его душе; актеру необходимо показать, как внутреннее в персонаже выражается во внешнем, соответственно он и перевоплощается в образ и воспроизводит наблюдаемые у других людей формы выражения их чувств и мыслей в мимике, жестах, общем поведении; живописец же или скульптор, изображающий своих героев извне и воспроизводящий их как сторонних людей, должен исходить из богатства жизненных наблюдений, более того — он часто нуждается в натурщиках, которым он, как режиссер актерам, задает внешний рисунок поведения (позу, жест, мимику) и изображает то, что видит в их облике. Но странно было бы полагать, что при этом живописец и скульптор попадают в полную зависимость от «актерского» таланта своих натурщиков (или портретируемых моделей) — такая зависимость существует лишь у бездарных, хотя бы и мастеровитых, художников, а истинный талант берет натуру лишь в качестве подспорья, и скорее пластического, нежели психологического, ибо решающим для него является *собственное переживание душевного состояния персонажа*.

Очевидно, есть художники, в большей степени способные к перевоплощению в самые различные характеры героев, — например, Федотов или Пикассо, и есть такие, которые могут изображать лишь психологически близкие им духовные структуры, — скажем, Нестеров или Модильяни (такие же два типа есть и у актеров), но сама способность к идентификации с персонажем есть сила, которая ведет талантливого живописца, так сказать, «изнутри вовне» — *от сопереживания к воплощению*; именно эта способность позволяла Сурикову, например, или Родену почувствовать, как каждый его герой должен выглядеть в изображаемом состоянии; таким образом, актером оказывается скорее сам художник, а не модель, но актером он является в воображении, а не в действии; в этом отношении его можно полностью уподобить режиссеру. И так же как у режиссера и актера, внутреннее, психологическое перевоплощение пишущего, скажем, «Тайную вечерю», в каждого участвовавшего в ней апостола не абсолютно — он не может не сохранить и не выразить различного отношения к Иоанну и Иуде; в результате каждый образ и запечатлевает *диалог художника с ним* — оттого зритель видит в них и персонажей, и отношение к ним их создателя.

Точно так же живописец или скульптор, работающий над портретом, может не вести с позирующей моделью реального диалога, но внутренний диалог с рождающимся образом он ведет непременно, и окончательное художественное решение фиксирует сумму того, что идет от «партии» персонажа, и того, что идет от «партии» художника; прекрасные примеры предоставляет для этого портретное творчество В. А. Серова, в котором едва ли не каждый холст есть запечатленный внутренний диалог живописца с образом. Потому мы видим во всяком высокохудожественном портрете не только портретируемого, но и портретирующего, причем последнего видим не в одних формальных приметах его творчества — характере мазка, манере лепки, излюбленных композиционных приемах, а прежде всего в его *отношении* к своему герою, в его *позиции*, в его *диалогической связи* с созданным им образом. Таковы портреты Рембрандта и Гудона, Крамского и Антокольского, Корина и Матвеева.



Все сказанное, как нам представляется, убедительно опровергает идею А. Шопенгауэра, что в художественном творчестве гений полностью отрекается от себя во имя высшей объективности изображения<sup>1</sup>; как бы ни было велико стремление художника к объективности, как бы ни стремился он — подобно Г. Флоберу, Ги де Мопассану или неореалистам в итальянском кинематографе — самоустраниться из воссоздаваемой им жизни, цель эта неосуществима; в тексте или подтексте, тем или иным художественным способом, но всегда и во всех случаях искусство фиксирует *процесс или результат диалога, который творец ведет со своими творениями*.

Внутренний диалог в творчестве художника имеет, однако, еще один аспект, заслуживающий не менее внимательного рассмотрения: мы имеем в виду *беседу художника с нехудожественным образом, создаваемым его воображением, — с образом идеального читателя, зрителя, слушателя*, к которому обращено произведение искусства, во имя общения с которым оно и создается.

К. Г. Паустовский писал об этом так: «В доме пусто. Я один... Никого нет около. Но стоит зажечь лампу, сесть к столу и начать писать о чем бы то ни было, как ощущение одиночества пропадает. Я не один. Из этой тесной комнаты я могу говорить с тысячами людей, со всем миром». Однако «трудно, почти невозможно зрительно представить себе это понятие — весь мир, и поэтому “всегда думаешь о ком-нибудь одном, хотя бы о девочке с нестерпимо сияющими глазами” или о женщине, чья жизнь связана с моею многими годами тяжести, радости и нежности...»<sup>2</sup>.

Вообще говоря, сознательная или неосознанная *ориентация на понимание* лежит в основе всякого творчества в сфере духовной культуры — автор философской теории, политического трактата, научного исследования не может не думать о том, поймут или не поймут его сочинение; это создает впечатление, что в духовном производстве действуют общие информационные и семиотические законы, приложимые и к функционированию искусства, что оно в этом отношении ничем не отличается от других способов выработки, хранения и передачи информации.

Между тем отличие тут существует, и принципиальное: во всех других областях духовной деятельности тот или иной вид информации *передается* от ее создателей к ее получателям, реципиентам, с помощью тех или иных средств коммуникации, тогда как в искусстве художественная информация *вырабатывается совместными усилиями* создателя произведения (в ряде искусств — автора и исполнителей) и читателей, зрителей, слушателей, поскольку здесь действуют законы *общения*, а не *коммуникации*, поскольку читатель, зритель, слушатель — не «реципиент», не получатель готовых «пакетов» информации, не объект интеллектуального воздействия, а субъект, подобный художнику, активный, самосознательный, свободный в своем духовном поведении<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Шопенгауэр А. Мир как воля и как представление. — Полн. собр. соч. — М., 1901, т. 1. — С. 218.

<sup>2</sup> Паустовский К. Г. Собр. соч., т. 2. — С. 634—635.

<sup>3</sup> См. об этом подробнее в нашей упоминавшейся выше статье «Изобразительное искусство в сфере человеческого общения».

Поэтому для художника зритель, читатель, слушатель — *партнер, соучастник творческого акта*, призванный завершить процесс, который он, художник, начал, но завершить не мог, ибо он не в силах это сделать, — это прерогатива «сотворческой» активности воображения зрителя, слушателя, читателя<sup>1</sup>. Всякий настоящий художник исходит из того, что, как точно сформулировал это А. Франс, для читателя, зрителя, слушателя «понимать совершенное произведение искусства — значит, в общем, заново создавать его в своем внутреннем мире»<sup>2</sup>. Вот почему Н. В. Гоголь мог в предисловии ко второму изданию «Мертвых душ» призывать читателя, наделенного «способностью воображать», «углубляться в мысль всякого читаемого им автора, или развивать ее», более того, доводить до его сведения результаты своего сотворчества, чтобы писатель мог их «принять в соображение», готовя новое издание своей книги<sup>3</sup>.

К. С. Станиславский говорил: «Когда актер слишком страдает, то зрителю нечего больше делать. Он перестает быть сотворцом и равнодушно откидывается на спинку кресла»<sup>4</sup>. Актер Л. М. Леонидов вспоминал, что в роли Отелло он хотел «душить Дездемону за занавеской; по-моему, страшнее заставить зрителя самого дорисовывать данное действие»<sup>5</sup>.

Примеры такого рода можно было бы умножить, но мы ограничимся обобщающим суждением С. Я. Маршака, что подлинный художник рассчитывает именно на «талантливых, чутких, обладающих творческим воображением читателей, когда напрягает все свои душевные силы в поисках верного образа <...> Художник-автор, — резюмировал поэт, — берет на себя только часть работы. Остальное должен дополнить своим воображением художник-читатель»<sup>6</sup>.

Все эти суждения больших художников убедительно, на наш взгляд, опровергают утверждения, что восприятие искусства нельзя определять как сотворчество. Конечно, существует огромное — слишком очевидное, чтобы его нужно было описывать! — различие между творчеством Н. В. Гоголя, К. С. Станиславского, С. Я. Маршака и сотворческой активностью их читателей и зрителей; более того, эта активность существенно отличается и от сотворчества — уже без кавычек — художников-исполнителей — актера, режиссера, дирижера, музыканта, ибо сотворчество читателя, зрителя, слушателя разворачивается *только в его воображении*, не материализуется в приобретающем внешнее существование произведении и потому остается творчеством *лишь для себя самого*, тогда как сотворчество художника

---

<sup>1</sup> О проблеме завершения в восприятии произведений искусства см.: Асмус В. Ф. Чтение как труд и как творчество. — Вопросы литературы, 1961, № 2; Левидов А. М. Автор — образ — читатель. — Л., 1977, гл. «Творчество писателя и творчество читателя»; Пиралишвили О. Д. Проблемы «нон-финито» в искусстве. — Тбилиси. 1982; Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. — М., 1978.

<sup>2</sup> Франс Л. Собр. соч. — М., 1958, т. 3. — С. 296.

<sup>3</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М.—Л., 1951, т. 6. — С. 589.

<sup>4</sup> Цит. по: Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. — М., 1952. — С. 173.

<sup>5</sup> Цит. по: Левидов А. М. Автор — образ — читатель. — С. 287.

<sup>6</sup> Маршак С. Я. Собр. соч. — М., 1971, т. 3. — С. 87.

исполнителя *объективируется, опредмечивается*, становясь тем самым реальным, материализованным творчеством *для других*, для всего человечества. И все же мы вправе определять художественное восприятие как особого рода сотворчество, потому что в отличие от восприятия научных, идеологических, технических произведений восприятие произведений искусства по глубинной своей сути есть *завершение процесса созидания образа*, которое художник «доверяет» осуществить каждому зрителю, читателю, слушателю в соответствии с его духовным опытом, уровнем эстетического развития, силой воображения. Ориентация именно на такого читателя, зрителя, слушателя как своеобразного соавтора, призванного не просто адекватно понять замысел автора, но так или иначе его интерпретировать, личностно осмыслить, обогатить собственными ассоциациями и переживаниями, включена в творческий процесс как его необходимый аспект. Это выражается в том, что образ желанного автору читателя, зрителя, слушателя, способного понять глубинные интенции его творчества, способного соучаствовать в нем в близком замыслу направлении — то есть образ *друга, духовного «двойника», некоего второго «я» художника* — витает в его воображении на всем протяжении творческого процесса, и с ним художник ведет непрерывный внутренний диалог. Этому есть множество подтверждений в наблюдениях художников за своим творческим процессом.

Один из персонажей книги К. С. Станиславского «Работа над собой в творческом процессе воплощения» говорил, что в процессе игры он «как бы раздвоился, распался на две половины. Одна жила жизнью артиста, а другая любовалась как зритель. Чудно!» При этом он добавляет, что «такое состояние раздвоения не только не мешало, но даже помогало творчеству, поощряя и разжигая его»<sup>1</sup>.

История литературы знает немало случаев прямого обращения писателя к читателю в самом тексте его произведения: классический пример — «Евгений Онегин».

О непосредственной ориентации на воспринимающего как на собеседника говорит и наблюдение за процессом работы художника над своим произведением. Так, потребность живописца и скульптора систематически отходить от мольберта или станка и критически осматривать рождающееся произведение является не чем иным, как *сменой позиции мастера позицией зрителя*. И смотрит он на свое творение глазами того воображаемого идеального зрителя, которого *он сам же представляет*, — ибо кто может быть более компетентным, более дружественным, более заинтересованным ценителем его произведений, чем он сам? В эти минуты критического созерцания и вспыхивают *диалоги между зрителем и мастером*, и они должны выливаться — как всякий акт общения — в нахождение общего, согласованного партнерами решения.

Эта счастливая возможность уподобиться зрителю и созерцать собственное творение отличает живописца, скульптора, графика, мастера прикладного искусства от актера, который не в силах посмотреть на создаваемый им образ со стороны и которому поэтому общение с режиссером — первым его

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3. — С. 214.

зрителем — заменяет во многом общение с воображаемым зрителем. И все же — во многом, но далеко не полностью, ибо и актер должен силою воображения уметь воспринимать себя сторонними глазами и соответственно оценивать выразительную точность найденного жеста, мимики, интонации. Тем самым зрительское «я» художника подымается на уровень критического «я» — художник, по точному суждению М. Арнаудова, «раздваивается» на поэта и на критика, причем это «раздвоение» не следует понимать как какой-то абсолютный раскол души, словно это два несовместимых и коренным образом противоположных состояния», — напротив, подчеркивает исследователь, эти состояния «взаимно дополняются для общей творческой работы»<sup>1</sup>; мы бы сказали — они находятся в *диалогическом отношении* друг к другу.

Вот почему афористическое суждение Э. Дега: «Рисуешь не то, что видишь, а то, что хочешь, чтобы увидели другие»<sup>2</sup>, — верно лишь отчасти; следовало бы сказать: рисуешь так, чтобы собственное видение и предполагаемое видение зрителя *совпали*. Но это и есть *самообщение* художника, его *воображаемый диалог со зрителем*.

Диалог этот продолжается до тех пор, пока впечатление зрительского alter его художника не совпадет с замыслом его творческого «я» и их согласие делает ненужным продолжение спора. Так, П. И. Чайковский, завершая работу над «Евгением Онегиным», проиграл для себя оперу и затем так описал свои ощущения: «Автор был и единственным слушателем. Совестно признаться, но так и быть, тебе по секрету скажу. Слушатель до слез восхищался музыкой и наговорил автору тысячу любезностей»<sup>3</sup>. Не об этой ли форме раздвоения личности художника и его самообщения говорит ликование А. С. Пушкина после окончания «Бориса Годунова»: «Трагедия моя окончена, я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал: ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!»<sup>4</sup>.

Сложность ситуации заключается, однако, в том, что в диалоге между созидательной и воспринимающей ипостасями художника, или, как говорил И. Кант, его гением и его вкусом<sup>5</sup>, та или другая может быть более развитой, более сильной: с одной стороны, вкус отстает от таланта, поскольку призвание последнего — открывать новое, находить еще небывалые творческие решения, а первый формируется на основе уже достигнутого классикой, другими мастерами, предыдущим опытом данного художника; поэтому зрительскому «я» художника непросто, нелегко бывает понять и принять новации его творческого «я»; с другой же стороны, вкус художника может предъявлять его творчеству такие требования, которые его талант и мастерство неспособны удовлетворить, что порождает постоянное недовольство художника самим собой<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Арнаудов М. Указ. соч. — С. 400–404.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве. — М., 1969, т. 5, кн. 1. — С. 54.

<sup>3</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. — М., 1962, т. 7. — С. 285–286.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М.-Л., 1937, т. 13. — С. 239.

<sup>5</sup> См.: Кант И. Критика способности суждения. — Соч. — М., 1966, т. 5. — С. 327 и сл.

<sup>6</sup> В произведениях искусства, — не без ехидства отмечал И. Кант, — «можно часто наблюдать — в одном гений без вкуса, а в другом — вкус без гения» (там же, с. 329).

Позволим себе привести еще один — последний — пример, весьма выразительно представляющий эту форму самообщения живописца. Советский художник Виктор Иванов рассказывает, как однажды, во время работы над этюдом, в его сознании «завылся привычный вопрос: а зачем? Зачем это я нарисовал? Но все во мне неожиданно взбунтовалось — я почувствовал разрушительную силу этого вопроса». Через несколько недель живописец разложил все сделанные им в это время рисунки и этюды и «стал их с удивлением разглядывать. Оказалось, как интересно! Передо мной в моих работах встал незнакомый мне Я. В них ясно проступало то, что я люблю, на что откликаюсь... Я увидел себя художника...

Со временем, много позже, изгнанный мной вопрос «зачем?» встал на свое место и потерял свою разрушающую силу, стал помощником в творчестве»<sup>1</sup>.

Мы описали четыре формы внутреннего диалога, развертывающиеся в сознании, подсознании и сверхсознании художника в процессе его творчества. Но почему их четыре? И почему *именно эти* четыре? И *только ли* четыре — быть может, существуют еще какие-то, не замеченные нами?

Видимо, есть все же основания считать, что произведенный выше анализ *систем*, поскольку выделение данных аспектов самообщения художника отвечает *критерию необходимости и достаточности* — главному критерию системности исследования. Основанием для такого суждения является общая исходная модель художественной деятельности, представляющая ее как цепь «художественное творчество — художественное произведение — художественное восприятие», с возможной обратной связью — художественной критикой. С этой точки зрения, каждое звено данной цепи должно быть сцеплено с другими, как внешними, так и внутренними связями. Внешние связи лежат тут на поверхности, а внутренние — применительно к звену «художественное творчество» — определяются тем, что они суть *отражение, интериоризация внешних связей*: вспомним открытие Л. С. Выготского, что внутренняя речь человека есть интериоризация социальных отношений<sup>2</sup>; поэтому и образная «внутренняя речь» художника должна интериоризировать все его внешние связи; и в самом деле, как мы могли убедиться, его связь с *созидаемым им произведением* выражается в диалоге автора с художественным образом (образами); его внутренняя связь с *восприятием* — в диалоге с идеальным образом читателя, зрителя, слушателя; его внутренняя связь с *самим собою* — в диалоге реального «я» и поэтического «я» художника, а его связи с *другими художниками* — в диалоге с ними.

Что же касается внутренней связи художественного творчества с художественной критикой, то она не образует особого, пятого, аспекта его самообщения, потому что сливается с его связью с читателем, зрителем, слушателем — ведь критик и является *идеальным представителем публики*, а значит, ее идеальный

<sup>1</sup> Иванов В. Рождение картины. — Советская культура, 27 июля 1983. — С. 5.

<sup>2</sup> См.: Выготский Л. С. Указ. соч. — С. 319–320. Это взаимодействие вкуса и гения в творчестве художника В. В. Прозерский совершенно точно определяет как «разговор» художника с самим собой. См.: Прозерский В. В. Указ. соч. — С. 37.



## ИСКУССТВО И ОБЩЕНИЕ (1984)

---

### 1

На протяжении всей истории эстетической мысли преобладал гносеологический подход к изучению искусства — именно он приводил к определению сущности художественного творчества как «мимесиса», «подражания природе», «воспроизведения действительности», «самопознания Абсолюта» и т. п. В истории марксистской эстетики гносеологический подход завоевал господство в 30-е гг., вытеснив социологический; однако в последние десятилетия становилась все более очевидной односторонность характеристики искусства как специфической формы познания действительности и необходимость многомерной его теоретической трактовки, сопрягающей гносеологический подход с рядом других, в том числе с функциональным, ибо для достаточно полного понимания сущности искусства нужно знать не только, как оно возникает в процессе отражения реального мира, но и как оно «работает», как удовлетворяет породившие его социальные потребности.

В ходе изучения закономерностей функционирования искусства эстетика оказалась перед альтернативой — искать ли одну какую-то специфическую функцию, которая отличала бы искусство от всех других культурных явлений, или, признав его полифункциональный характер, выявлять и исследовать разнообразные его функции, образующие сложный и подвижный по своей структуре ансамбль. При втором направлении исследований одной из функций, выделявшихся эстетической теорией, оказалась его *коммуникативная функция* (см. работы Ю. Борева, А. Ф. Еремеева, Ю. А. Лукина, С. Х. Раппопорта, Л. Н. Столовича, автора этих строк).

Выделение и описание коммуникативной функции искусства опиралось на его сопоставление с языком — основным средством общения людей. Эту аналогию на рубеже XIX–XX вв. установили Лев Толстой, определивший искусство как язык человеческих чувств («Что такое искусство»), и Бенедетто Кроче, отождествивший эстетику со «всеобщей лингвистикой». В дальнейшем разработка данного аспекта теории искусства наиболее последовательно осуществлялась семиотической эстетикой, которая распространила на искусство выявленные семиотикой общие законы строения и функционирования знаковых систем, исходя из предположения, — то искусство должно им беспрекословно «подчиняться»<sup>1</sup>. Между тем законы эти были выведены из изучения *нехудожественных* языков, и неудивительно, что наложение на *художественное* общение полученной таким способом общей схемы коммуникации «отправитель сообщения — сообщение — получатель сообщения» не позволяло понять глубинное своеобразие функционирования искусства. Такая методологическая установка базировалась на свойственном семиотике (как и теории связи, теории информации, теории

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1. Тарту, 1964. — С. 40.

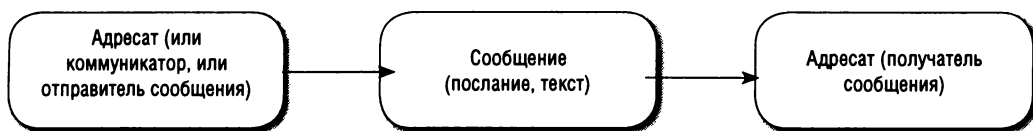




щейся в печати его монографии «Общение как философская проблема», позволяют предельно лаконично сформулировать сейчас те позиции, которые лежат в основе всех последующих рассуждений.

Философский анализ человеческой деятельности трактует ее как *систему субъектно-объектных отношений*. В этой системе возможны и необходимы (что подтверждается всей историей человечества) два направления активности человека как субъекта деятельности: 1) ее направленность на объекты, которые познаются, оцениваются и преобразовываются субъектом, — такова предметная деятельность человека; 2) направленность активности субъекта на других субъектов, участвующих вместе с ним в совместной, коллективной предметной деятельности, — таково общение людей. Таким образом, общение есть *межсубъектное взаимодействие*, т.е. такая деятельность субъекта, которая обращена к другому человеку как субъекту же, а не объекту. Но чем же отличается субъект от объекта?

Человек (индивидуум или определенная социальная группа, вплоть до самого широкого по объему «совокупного субъекта» — человечества) становится субъектом тогда и постольку, когда и поскольку он сознательно и самосознательно отделяет себя от объекта своей деятельности, когда он ставит перед собой некие цели деятельности, когда выбор этих целей, средств и самих объектов деятельности он производит не инстинктивно, как животное, не на основе генетически полученной им программы действий, а свободно, т.е. истинно человеческим способом. Наличие всех этих свойств делает каждого субъекта уникальной, отличной от всех других однородных субъектов, неповторимой системой — так уникально неповторимы каждая подлинная личность, каждый истинный коллектив, каждая нация и каждый класс, наконец, человечество в возможном ряду других инопланетных популяций.<sup>1</sup> Соответственно, общение как межсубъектное взаимодействие есть такая деятельность субъекта, которая устремлена к другому как к активному, сознательному и самосознательному, свободно целеполагающему и свободно избирающему способы своих действий уникальному существу, короче говоря — как к равному тебе существу, как партнеру, а не пассивному объекту твоей активности. Воздействие субъекта на другого человека как на объект его активности может выступать в практической форме и в форме духовной: последняя выражается в передаче знаний, сведений, представлений и именуется коммуникацией. Ее структурная схема:



<sup>1</sup> Обоснование такой характеристики субъекта дано нами в ст. «Проблема субъектно-объектных отношений в марксистской философии». — Философские науки, 1980, № 4.



ментом действительности, который он намерен изобразить. Наиболее отчетливо это видно в работе скульптора или живописца над портретом, с героем которого у него устанавливается прямой душевный контакт, а наименее очевидно наличие такого отношения в творчестве композитора; однако оно обнаружится и в этом случае, если мы учтем, что предмет художественного изображения может находиться не только вне художника, но и в нем самом — ведь его переживания и размышления принадлежат действительности в такой же мере, как внешние предметы, и художник всматривается в свой внутренний мир столь же пристально, как в окружающие его предметы и явления.

Вторая подсистема художественной деятельности, которую нужно выделить, изучая ее строение, — само творчество как ее создания — произведения искусства. При этом сразу же примем во внимание то, что во многих случаях художественное качество является деятельностью групповой, коллективной, предполагающей, следовательно, отношения между членами этой группы актерами, режиссером, драматургом или сценаристом, музыкантами, иллюстратором и писателем, скульптором и архитектором, несколькими писателями или живописцами, создающими одно произведение и т.д. Но мало того — художественно-творческий процесс более, чем какой-либо другой, предполагает тот внутренний диалог в сознании, подсознании и сверхсознании художника, который психологи обычно называют аутокоммуникацией (К. С. Станиславский называл его «самообщением»<sup>1</sup>, А. А. Ухтомский — «мысленным собеседованием»<sup>2</sup>, а В. С. Библер — «внутренним диалогом»<sup>3</sup>). Но и этого еще мало, ибо в художественно-творческом процессе возникает чрезвычайно важное для понимания его специфики отношение творца к создаваемым им образам, и оно должно стать у нас предметом специального рассмотрения.

Следующая подсистема художественной деятельности — произведение искусства. С интересующей нас точки зрения его следует представить как систему образов, которые находятся в определенных взаимоотношениях, и потому вопрос «коммуникация или общение?» должен быть поставлен не только применительно к отношениям «актер — образ» и «актер — актер», но и к отношению «образ — образ» (скажем, Гамлет — Офелия, Гамлет — Полоний, Гамлет — Гертруда и т.д.). Вместе с тем, внешние отношения этих образов связывают их не только с их создателями, но и со зрителями, слушателями, читателями, для духовного воздействия на которых они, эти образы, и создаются.

Так выявляется связь данной подсистемы художественной деятельности со следующим ее «блоком» — художественным восприятием. Изоморфизм (структурное подобие) художественного творчества и художественного восприятия<sup>4</sup> позволяет нам увидеть в последнем такие же внешние и внутренние связи, какие

<sup>1</sup> См. Станиславский К. С. Собр. соч. В 8-ми т. Т. 2. — М., 1954. — С. 253.

<sup>2</sup> Ухтомский А. А. Письма. — Новый мир, 1973, № 1. — С. 261.

<sup>3</sup> Библер В. С. Мышление как творчество. — М., 1975. — С. 41.

<sup>4</sup> См. об этом: Каган М. С. Художественная деятельность как информационная система. — Искусство кино, 1975, № 12; а также последние, переработанные издания: Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — М., 1975–1983 (на нем., болг., венгер., груз. яз.).



Теперь задумаемся над тем, как следует трактовать все связи в данной системе, которые обозначены пока нейтральными линиями: как коммуникационные связи  $\longrightarrow$  или как связи общения  $\longleftrightarrow$  ?

### 3

Начнем с наиболее очевидного — со связей между художником, создаваемыми им образами и воспринимающими их зрителями, читателями, слушателями.

Обобщая многочисленные и многообразные данные, которые поставляют эстетике и непосредственные наблюдения над творческим процессом и процессом восприятия произведений искусства и самонаблюдения художников, и исследования психологов, и свидетельства критиков и искусствоведов, мы вправе заключить, что глубочайшая интенция художественного творчества в корне отлична от интенции ученого. Последний добывает недостающую людям информацию о законах природного или социального бытия и отдает эту информацию человечеству, не думая о том, кто, когда и как ее воспримет, ибо если она содержит объективную истину, обладает абсолютной ценностью, независимо от восприятия, раньше или позже, они так или иначе используют эту истину в своей практической деятельности. Поэтому для науки нет в принципе проблемы ее восприятия, а есть лишь проблема усвоения ее содержания для последующего практического применения. Что же касается художника, то у него творческий процесс имманентно включает в себя установку на восприятие создаваемого произведения тем или иным типом зрителя, читателя, слушателя, на его способность пережить, понять, полюбить это произведение, освоить (т.е. сделать своим), а не усвоить (т.е. выучить как нечто внешнее для себя) его духовный смысл посредством сопереживания сочувствия, сотворческого участия. Художник видит в своем потенциальном читателе, слушателе, зрителе не «приемник» передаваемых ему знаний, не объект, подлежащий интеллектуальному обогащению, а полноправного субъекта, живую личность, со своим духовным миром, способностью эмоционального отклика, особым жизненным опытом, служащим источником личных ассоциаций при сопряжении с воспринимаемым произведением. Иначе говоря, для художника его творчество — форма диалога с будущим читателем, зрителем, слушателем, т.е. акт общения с ним, имеющий целью его приобщение к тем ценностям, идеалам, жизненным устремлениям, которыми художник делится с ним как со своим интимным другом. В этом смысле художественное творчество всегда включает в себе совершенно чуждый науке момент самовыражения, исповеди, стремление поделиться самым сокровенным, не до конца осознаваемым даже самим автором, в расчете на ответное душевное движение читателя, слушателя, зрителя. Отношения, складывающиеся между художником и его публикой, — это неизвестные и ненужные науке избирательные отношения дружбы, симпатии, любви («кто твой любимый писатель?» — спрашивают обычно люди, «прощупывая» друг друга на общность интересов, но нелеп был бы вопрос «кто твой любимый физик?»).

Как видим, отношение «художник — читатель, зритель, слушатель» есть отношение общения, а не простой коммуникации, сообщения кому-то чего-то.



они сохраняют свой реальный способ бытия, но одухотворяются художником благодаря тому, что становятся носителями его переживаний, настроений, размышлений; этого достаточно для того, чтобы мы могли вступить с этими образами в общение как с субъективированными объектами.

Теперь присмотримся к внутренним связям во всех трех подсистемах художественной деятельности.

Отношения между участниками совместного творческого акта — писателями, драматургом и режиссером, режиссером и актерами, композитором, дирижером и певцами или оркестрантами и т. д. и т. п. — тем и отличаются от отношений всех их с нехудожественными работниками театра, кинопроизводства, издательства, конкретной организации, что в первом случае отношения эти должны быть именно общением, а во втором — коммуникацией. В самом деле, для каждого художника другой художник — равный ему Объект, обладающий такой же личностной уникальностью, свободой целеполагания и выбора, сознанием и самосознанием, как и он сам. Попытка подчинить себе другого художника, воспринимая его как объект, а не как свободного творческого субъекта — даже если речь идет об отношении драматурга к режиссеру или композитора к дирижеру, режиссера к актерам или дирижера к оркестрантам, — признак разрушения подлинной коллективности художественного творчества. Разумеется, актер и режиссер зависят от драматурга, музыканты-исполнители — от композитора, иллюстратор от писателя, поскольку сотворческая активность исполнителя — не произвол, а свободная личностная интерпретация исходного текста, с автором которого исполнитель вступает в диалог; с другой же стороны, и автор стремится не подчинить себе исполнителей, а достичь с ними возможно более высокой степени духовной общности при сохранении уникальности каждого. Соответственно, квалифицированный зритель и тем более критик способны оценить роль каждого актера и режиссера в воплощении замысла драматурга, ибо каждый режиссер и каждый актер трактует одну и ту же пьесу (роль) по-своему, в соответствии со своей субъективностью, уникальностью, свободной творческой волей.

Рассмотрим теперь отмеченные нами внутренние связи в сознании художника. С чем же мы тут имеем дело — с аутокоммуникацией или с самообщением?

Видимо, великий художник К. С. Станиславский не случайно изобрел это непривычное на слух слово «самообщение» — он хотел этим подчеркнуть, что в сознании актера (и, конечно же, любого другого художника) происходит не простая трансляция сообщений, а внутренний диалог, оба участника которого равно активны, равно самосознательны и свободны, и общая их цель — слияние их позиций в едином, цельном духовном содержании рождающегося образа. Но кто же они, эти участники внутреннего диалога?

По-видимому, они могут иметь разную природу, в зависимости от той плоскости, в которой происходит расщепление творческой личности на двух (или даже более) субъектов. Одну из таких плоскостей мы уже выявили, когда говорили о необходимости художника представлять себе себя будущим зрителем (читателем, слушателем), т. е. лицом, оценивающим то, что художник делает, и требующим вно-





измерениях в одно и то же время — в общении со сценой и в общении друг с другом.

Теперь можно вернуться к центральному звену нашей модели художественной деятельности — к производству искусства как системе художественных образов. Помимо того, что, как мы уже видели, образы эти, будучи квазисубъектами, оказываются втянутыми в отношения общения и с художниками, и с публикой, они находятся в истинном общении друг с другом. Отношения персонажей романа, драмы, фильма, оперы, картины, балета суть именно общение, которое представляет собой отражение, воспроизведение, художественное моделирование реального человеческого общения. Поскольку данный аспект проблемы уже был нами рассмотрен специально на примере драматургии,<sup>1</sup> мы можем сейчас ограничиться сказанным, подчеркнув лишь, что во всех видах искусства взаимоотношения образов, как бы сами они ни различались по своей структуре в литературе и архитектуре, в живописи и музыке являются отношениями общения, т. е. взаимодействием, которое подчиняется логике их собственного свободного поведения развития, а не предзаданной автором логике его идей. Поэтому «алогичность» — это и не формальный признак драмы (сочинение драмателю-ремесленнику строится на таком же обмене репликами, что и пьеса Шекспира или Чехова, но диалогом этот обмен сообщениями не становится), и не специфический признак романов Ф. М. Достоевского, как думал иногда М. М. Бахтин, и не структурное свойство всякого романа, как он же утверждал в других случаях, а способ существования и взаимодействия образов во всяком подлинном искусстве — идет ли речь о взаимодействии героев драмы А. Н. Островского, или человека и природы в картинах М. Нестерова, или человеческой и пейзажной тем в лирике М. Лермонтова, или же главной и побочной темы в симфонии П. Чайковского.

После всего сказанного вряд ли вызовет удивление, что отношение художника и изображаемой им действительности мы тоже назовем своеобразным с ней общением. В самом деле, ведь если для ученого действительность есть объект познания, радикально отличающийся от него самого как субъекта познавательной деятельности, то для художника все, что попадает в орбиту его художнического внимания, субъективируется, становится носителем ценностных смыслов (эстетического, религиозного, нравственного) и соответственно вызывает к себе иное, чем у ученого, отношение. Как будто никто лучше Ф. Тютчева не определил суть этого отношения:

*Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик.  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык.*

«Душа», «свобода», «любовь», «язык» — да это же известные нам атрибуты субъекта! Удивительно ли, что наделив объект этими атрибутами, художник и вступает

<sup>1</sup> См. Каган М. С. Что же это такое — драма? — Театр, 1979, № 6.

с ним в тот дружеский, любовный диалог, который основан на понимании его «языка» и приводит к созданию образа, воплощающего — это мы уже видели — субъективированность данного объекта, его одухотворенность, очеловеченность?

Но если таково диалогическое отношение художника к миру и если он делится им со своими читателями, слушателями, зрителями, то они приобщаются к такому восприятию природы, перенимают его, впитывают его в себя и в результате сами начинают таким именно образом относиться к природе и действительности, к мирозданию, т. е. научаются общаться с миром, а не изучать его и переделывать согласно своим практическим нуждам.

Хорошо известно, что изначально общение людей с миром имело мифологическую, а затем религиозную «оболочку», которая деформировала общение, превращая его из общения с реальными людьми и реальной природой в общение с мифологическими персонажами, с духами, с божествами; соответственно, и художественное общение в ту пору оказывалось существенно отличным в ряде отношений оттого, каким оно стало на рассматривавшейся нами ступени зрелого, светского, личностно претворяемого искусства. Это обстоятельство необходимо учитывать, чтобы не переносить механически описанные выше особенности художественного общения на средневековое религиозно-спиритуалистическое искусство, на античное искусство, на древневосточное искусство, на первобытное прайскусство, на фольклор. Но в той мере — решаемся мы утверждать, — в какой уже мифология была «бессознательно-художественным» (К. Маркс) способом освоения действительности, и в той мере, в какой так называемое традиционное искусство, и фольклор, и все другие ранние типы искусства заключали в себе собственно художественное начало, они были и формами духовного общения людей, со всеми теми его особенностями, которые мы выявили в его анализе.

Это касается, в частности, и художественной критики, которая возникает сравнительно поздно — только в XVIII в., но элементы которой вызревали в художественной культуре намного раньше. Не касаясь сейчас сложных проблем своеобразия художественной критики и ее взаимоотношений с научным искусствознанием<sup>1</sup>, обратим внимание только на характер отношений критика к художнику, к созданным им образам, к публике и к другим критикам. Нетрудно понять, что если читатель, зритель, слушатель должен вступить в общение и с образами искусства, и с их создателями, то критику как наиболее тонкому, пронизательному и, как правило, профессионально подготовленному представителю публики подобное общение необходимо в еще большей степени — вернее, на более высоком уровне; при этом критику нужно включить в орбиту общения ту массу публики, которую он призван возвысить до своего уровня вкуса и понимания искусства.

<sup>1</sup> См. об этом разноречивые суждения и споры в последнее десятилетие в журналах «Вопросы литературы», «Декоративное искусство СССР», в ежегоднике «Сов. искусствознание», в ряде специальных сборников, из которых наиболее интересен изданный в МГУ (Проблемы теории литературной критики. — М., 1980). Взгляды автора настоящей статьи на сей счет излагались им неоднократно, развиваясь и уточняясь. Данная статья является очередным шагом на этом пути.

Роль критика состоит в том, чтобы в свободном и дружеском диалоге приобщать к своим суждениям, интерпретациям, оценкам массу публики и вместе с тем внимательно, уважительно вслушиваться в ее идейно-эстетические суждения, стремиться понять их основания и достичь общности взглядов. Одновременно задача критики — добиваться высокой степени общности понимания творчества художника с ним самим, внимая ему и помогая ему понять то, что сам творец мог и не осознать, не осмыслить адекватно, поэтому взаимоотношения критиков представляют собой такой диалог, как отношение с мастерами искусства и его «потребителями».

Вот чем, в конечном счете, отличается критик от ученого-искусствоведа, хотя бы эти деятельности совмещались подчас в одном лице, а иногда реализовались в одних и тех же сочинениях. И вот почему научное искусствознание за пределами художественной деятельности, тогда как художественная критика, не будучи формой художественного творчества (что бы ни говорили некоторые литературоведы, желающие этим поднять престиж, авторитет критики), связана с ним единством способа функционирования. Ибо уникальность произведения искусства, слиянность в нем объективного с субъективным, познавательного с ценностным может быть глубоко понята, тонко интерпретирована и правильно оценена лишь на основе духовного общения.

Так, в самых общих чертах, решается поставленная нами проблема. Резюмируя, заменим в нашей схеме знаками общения те связи, которые поначалу были обозначены нейтральными линиями, и тогда схема будет соответствовать в полной мере реальному положению вещей:

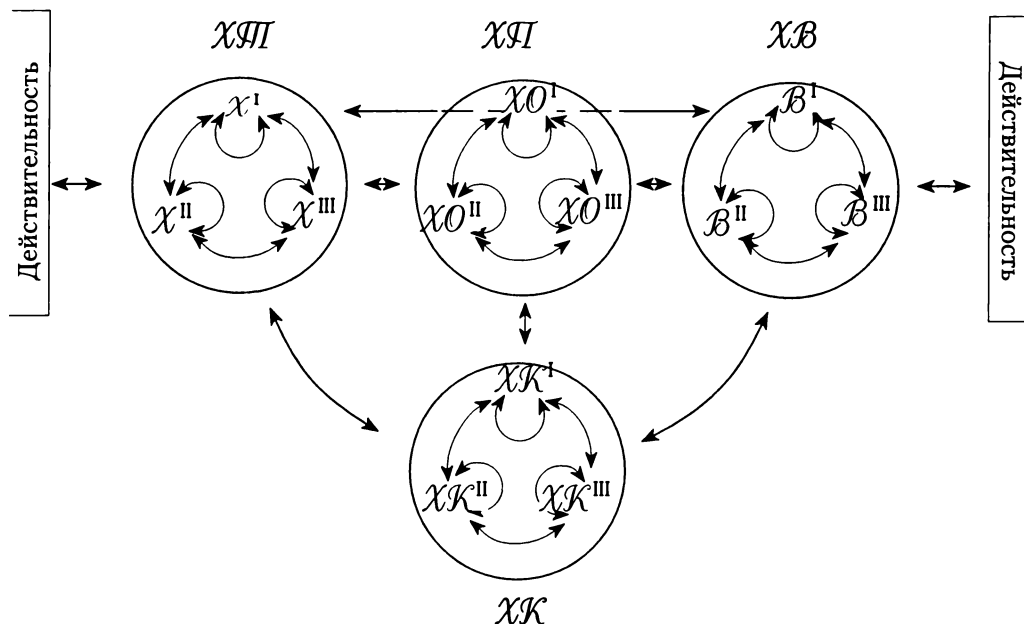


Рис. 2

## ИСКУССТВО КАК ФОРМА САМОСОЗНАНИЯ КУЛЬТУРЫ (1995)

---

Я рад нашей встрече. У меня давняя симпатия к вашему Университету. Он поражает меня уже тем, что в наше время возможно вообще существование такого высшего учебного заведения, которое смело можно назвать базой будущего Российской культуры. Не только в Петербурге, но и в других крупных научных центрах страны я ничего подобного не видел. И в этом огромная заслуга создателей Университета и, конечно, его ректора Александра Сергеевича Запесоцкого.

Это большая честь, когда приглашают для участия в таких удивительных праздниках. Я вижу в них ту самую духовность, на отсутствие которой мы привыкли сетовать в последнее время. Сегодняшнее посвящение в студенты никак нельзя назвать формальным мероприятием. Праздник имеет очень большой смысл, радостный для меня. Я снова верю, что в нашей жизни будет все так, как произошло в представлении вашего студенческого авангардного театра: горбуна заколют, поднимется воздушный шар, будет праздничная иллюминация, и кончится все, как обещал когда-то Федор Михайлович Достоевский, говоря, что красота спасет мир.

Мне сегодня было приятно узнать, что мой учебник еще используется для обучения студентов, а ведь его второе русское издание датировано 1971 годом. Только сейчас у меня появилась возможность для нового издания, существенно переделанного в соответствии с меняющейся общей духовной ситуацией в мире. Я попытался очистить учебник от всего того, что 25–35 лет назад было необходимым, неизбежным, отчасти и выражением собственных иллюзий, наполнить его новыми выводами, к которым пришла наша философская эстетическая и искусствоведческая мысль. Пользуясь случаем, хочу рассказать вам о том, что происходит наиболее существенного, с моей точки зрения, в нашей эстетической науке на данном этапе жизни общества. Но для этого надо сначала вернуться в прошлое.

Многие годы эстетическая мысль была литературоцентристской, как я это называл тогда, вызывая на себя огонь критики. Литература, ее прозаические формы признавались наивысшим проявлением художественного учения человечества, вся эстетическая теория строилась, по сути дела, не как эстетика в точном смысле этого слова, а как теория литературы, точнее, как теория романа. Критерии реализма, которые были выражены на основе изучения романа XIX века, излагались так, как если бы это были общие законы всей художественной деятельности. И когда эти принципы прилагались к музыке, к танцу, к архитектуре, эстетическая мысль приходила к абсурдным, иногда комическим, а чаще трагическим выводам. По сути дела, вся эта область искусств, чем дальше она была от прозаической повествовательной литературы, тем дальше она оказывалась вне пределов эстетики того времени.



Уже на рубеже 60–70-х годов мне хотелось выправить этот перекося, и одна из идей, которую я считал чрезвычайно важной, состояла в том, что мир искусств не должен знать любимцев и пасынков, что не должно быть деления искусств на высшие и низшие. А именно к этому нас и призывали.

Вспоминаю печально известное постановление ЦК ВКП(б) 1948 года о формалистах в музыке, в котором гражданской казни подверглись выдающиеся мастера отечественной культуры, в частности, были буквально ошельмованы Шостакович и Прокофьев. Именно тогда было торжественно провозглашено, что высшая форма музыки — это песня и опера, потому что музыка там соединена со словом, а инструментальные формы (запретить-то нельзя!) нужно понимать, это второстепенные, маргинальные формы, т. к. они будто бы лишены идеологической нагрузки. В борьбе против этих представлений нужно было теоретически показать, что даже если не рассматривать взаимоотношения музыки и литературы, а в пределах самой музыки проанализировать взаимоотношения инструментальной и вокальной ее форм, между симфонией и оперой, нужно было понимать каждый жанр как явление уникальное по своей содержательности, потому что оно может рассказать о самом человеке, о его переживаниях, духовном мире нечто такое, что не подвластно другим формам и жанрам музыкального искусства.

Никогда не забуду гастролей в Ленинграде великого французского мима Марсо. После его концерта, выходя из зала, я услышал буквально следующее: «Какой прекрасный артист, а если бы он на сцене еще и говорил!..» Вот на таких представлениях мы воспитывались, теряя возможность оценки каждой формы художественной деятельности по ее собственным достоинствам и собственной ценности. Поэтому в начале 70-х годов я написал книгу, которая называлась «Морфология искусства». В ней я обосновал свои взгляды о равноценности разных форм искусства. Книга вызвала очень жестокую критику и чуть не стоила мне научной жизни. Слава Богу, обошлось, но продолжить начатое исследование, опубликовать вторую часть оказалось тогда невозможным. И только спустя многие годы я получил возможность вернуться к начатой работе. Эта книга о месте музыки в мире искусств. Именно так она и называется. Сейчас появилась надежда, что в течение нескольких ближайших месяцев ее удастся опубликовать.

Музыка в мире искусств — проблема, не освещенная не только в нашей стране, но и за рубежом. Во всяком случае, я не нашел, очень внимательно исследовав всю мировую литературу (на доступных мне языках), ни одной книги, которая специально рассматривала бы эту проблему в теоретическом и историческом плане.

Большинство из вас, моих сегодняшних слушателей, учатся на факультете искусств. Ваш вуз единственный в нашем городе, в отличие от консерватории, академии художеств, театральной академии, не выделяет в качестве профилирующего какой-то один вид искусства. И это очень важно, ведь Искусство должно жить в единстве, а не в строго дисциплинарной расчлененности. Я так подробно останавливаюсь на вопросе о взаимоотношении искусств потому, что это представляется мне чрезвычайно важной, актуальной теоретической проблемой в мировой эстетической мысли.

И одно из радикальных обогащений нового учебника по эстетике, о котором я уже говорил, заключается в том, что весь анализ художественной деятельности человека, анализ эстетического сознания я стремился сделать в аспекте культурологическом. Раньше это было невозможно потому, что в нашей философской литературе, в нашей социологии, как и в нашей жизни, мы вообще не знали, что такое культура.

У Гитлера был любимый драматург Йост, который в одном из своих сочинений вывел некоего идеального героя — фашистского штурмовика, произнесшего фразу, получившую мировую известность: «...когда я слышу слово “культура”, моя рука тянется к кобуре». Эту фразу мог повторить Сталин, потому что подлинная культура была предметом ненависти, страха большевистского руководства. Страной руководили люди некультурные.

Бы счастливые люди! Вот только что вы слышали выступление мэра нашего города, профессора, доктора юридических наук, человека высокой культуры. И, к своему счастью, не помните того времени, когда во главе города стояли люди, ненавидевшие интеллигенцию, преследовавшие ее, когда любой образованный творческий человек, способный к самостоятельному мышлению, рассматривался как некий, если не актуальный, то потенциальный враг советской власти.

Любопытный пример, когда-то Сталин написал философское произведение «О диалектическом и историческом материализме», которое во времена моей молодости все обязаны были учить, как Библию. В этом сочинении с позиции коммунистической идеи рассматривались вопросы общественного развития. Речь шла о производительных силах и производственных отношениях, о классах и классовой борьбе и еще о многом другом. В этой мешанине не было только одного — философского осмысления понятия «культура» или хотя бы простого упоминания о ней. И должен сказать, что до сих пор мы еще не преодолели пережитков такого отношения к культуре. Вы знаете, какой ничтожный процент средств бюджета выделяется на содержание предприятий и организаций сферы культуры. И сейчас мы пытаемся строить новое общество, осуществляя переход к рыночной экономике, к новым формам социальных отношений так, как если бы культуры вообще не существовало либо все ее основные функции сводились бы к одной культпросветработе, как когда-то говорили.

Готов повторить вслед за господином Черномырдиным: «Я за рынок, но против базара!» А какая разница между базаром и рынком? Могу дать простое, но, думается, точное определение: базар — это рынок без культуры. Достаточно выйти на Сенную площадь, чтобы в этом убедиться. А что такое бандитизм? На мой взгляд, реализация все тех же экономических и политических отношений не средствами культуры, а террором, убийством, насилием. Остается надеяться, что раньше или позже дойдет это до сознания нашего руководства, потому что снизу уже созревает это сознание в достаточной мере. И большой конкурс на гуманитарные факультеты вузов — одно из проявлений этого сознания.

Как бы ни были важны экономические, производственные, военные и многие другие проблемы, они не решаемы некультурными людьми. Именно эти люди



развязали чеченскую бойню и не знают теперь, как из нее выйти. И все это пережитки нашего печального прошлого.

Когда мы говорим о чисто духовных явлениях, я утверждаю, мы можем по-настоящему понять, что представляет искусство в жизни человека и в развитии общества, только тогда, когда будем рассматривать искусство как феномен культуры. Когда же искусство рассматривается только как некое техническое трюкачество (например, многие голливудские фильмы построены на этой основе), мы должны отдавать себе отчет, что за этим нет культуры как носителя человеческой духовности. Проблема заключается в том, чтобы в полной мере понять: искусство не техника, не развлечение, не духовный наркотик, не бегство от трудностей бытия и не ветка сирени в космосе.

Ответ для себя я нашел в формуле, к которой пришел лет 10–15 назад, высказывая ее неоднократно в ряде статей (вот сейчас в новой редакции учебника по эстетике она лежит в основе представления об искусстве). На мой взгляд, искусство — это самосознание культуры, т. е. такая уникальная форма человеческой деятельности, которую не заменить никакой другой. И эта формулировка «самосознание культуры» — представляется мне чрезвычайно емкой, она ставит искусство на один уровень с философией, но и показывает имеющуюся между ними разницу. Потому что философия по отношению к культуре может быть определена как сознание культуры, а искусство — как самосознание культуры. Это значит, что философия, тот уровень размышлений, познания, миропонимания человека, который рождается в культуре, но устремлен из нее во внешний мир: на природу, на бытие, на самого человека.

Не случайно философию мы часто называем мировоззрением. Философия нужна интеллектуально развитым людям, потому что она помогает осмыслению того, что есть мир и как человек в этом мире живет. А искусство, по сути дела, нам ничего не говорит о том, что есть природа, что есть общество, искусство нам и о самом человеке говорит далеко не все, потому что искусство есть взгляд культуры на самое себя. Искусство я образно называю автопортретом культуры. В искусстве культура стремится понять, что она есть как форма человеческого существования, как форма человеческого осмысления не мира, а себя в мире. Скажем, когда вы изучаете историю той или иной страны, приезжаете в незнакомые вам края и хотите понять сущность культуры той или иной нации, то делаете это через искусство. Например, когда вы проникли в существо живописи Леонардо да Винчи, или поэзии Петрарки, или драм Шекспира, только тогда вы поймете, что такое Высокое Возрождение. Только через искусство культура себя осмысливает, осознает и дает возможность людям себя корректировать. Понятое таким образом искусство, для нас с вами, должно стать способом осмысления нашего места в культуре, того, что может и что должна привнести культура в нас, если мы хотим выйти на иной уровень бытия. И не проходить через ту дикую капиталистическую форму прагматической, деловой, бизнесцентристской культуры, которая самим капитализмом уже преодолевается и отодвигается в прошлое. Вот почему проблемы гуманитарные, о которых говорил Анатолий Александрович Собчак,



это есть проблемы осознания нами своего главного человеческого качества, которое дается не кровью, не биологическими формами, а только культурой. Человек и миллионы лет назад, и сегодня приходит в мир маленьким животным, и если он становится Человеком, то только потому, что осваивает культуру, вбирает в себя ее достижения. Вот это нам нужно понять и устремить все наши усилия к тому, чтобы осознать себя носителями высокой культуры.

В связи с этим еще одна проблема. Я считаю ее чрезвычайно важной, наверное, вы со мной согласитесь, если посмотрите повнимательнее на то, что происходит в искусстве, на различия художественной жизни Запада и Востока. Нельзя не заметить, что Восток сдвинулся с той мертвой точки, на которой стоял несколько столетий. Явление, которое называется вестернизацией, глубоко затронувшее современные Японию и Египет, а сегодня Китай и Индию, уже становится настолько массовым, что ему трудно противостоять. Но противостоять необходимо. Для нашей страны, расположенной на стыке Запада и Востока, это особенно важно.

Долгие годы граница между Западом и Востоком, между этими двумя частями одной общечеловеческой культуры, была разорвана. Диалог народов и культур Запада и Востока — это дело грядущего XXI века, и, думается, России здесь отведена особая роль. Именно России, вступившей на путь коренных социальных преобразований, предстоит одной из первых перейти к новому состоянию культуры, которое вберет в себя все высшие гуманистические ценности, накопленные веками в нашем едином общечеловеческом доме.

Поразмышлять на эту тему я и предлагаю вам, студентам Гуманитарного университета, будущему нашей культуры.

Спасибо за внимание.



## МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (2004)

Энциклопедическая статья

Большая Советская Энциклопедия, том 9;

[www.rubricon.com/great-soviet-encyclopedia](http://www.rubricon.com/great-soviet-encyclopedia);

[www.slovari.jandex.ru](http://www.slovari.jandex.ru)

Метод художественный, система принципов, управляющих процессом создания произведений литературы и искусства. Категория М. х. была введена в эстетическую мысль в конце 1920-х гг., став одним из основных понятий марксистской теории художественного творчества. Отвергая все иррационалистические толкования творческого акта: религиозно-мистическое, интуитивистское, психоаналитическое и т. п., — марксистская наука исходит из того, что сколь бы ни была значительна роль интуитивно-бессознательных моментов деятельности художника, его творчество имеет в основе своей сознательный и целенаправленный характер. Об этом свидетельствует как внутренняя логика самих произведений искусства, так и разнообразные косвенные данные: создававшиеся художниками теоретические трактаты, предисловия, манифесты, письма, беседы, наставления ученикам и т. п., — которые говорят о потребности и о способности писателя, живописца, композитора, режиссера осознать, сформулировать и обнародовать установки своей творческой практики. Понятие «М. х.», в основе которого лежит философская категория «метод», фиксирует эту осознанность основных устремлений художественного мышления, воображения, таланта.

Поскольку метод художника, складываясь в конкретной социальной и культурной среде, обнаруживает, при всей его уникальности, более или менее глубокую общность с методами др. художников этого же времени, этой же идейно-эстетической ориентации, постольку историк художественной культуры вправе вычленять общую структуру М. х., лежащую в основе целых художественных течений, стилей, направлений; так, говорят о М. х. классицизма, романтизма, критического реализма, символизма и т. д.

М. х. вырабатывается каждым художником самостоятельно, в ходе формирования его творчества, под влиянием всего его мирозерцания (системы его эстетических, этических, религиозных, философских, политических убеждений). Естественно, что серьезные изменения мирозерцания ведут к преобразованию М. х. (таков был, например, переход А. С. Пушкина от романтического метода к реалистическому или движение М. В. Нестерова от символизма к социалистическому реализму). Естественно и то, что наличие более или менее острых противоречий в мирозерцании художника неотвратимо ведет — как это было показано Ф. Энгельсом на примере О. Бальзака и В. И. Лениным в анализе взглядов и произведений Л. Толстого — к внутренней противоречивости и самого М. х.

Более конкретное понимание М. х.: его основных элементов, характера их связи, соотношения метода и и стиля и т. д. — вызывает до сих пор серьезные разногласия у сов. ученых. М. х. (иногда его называют творческим или художественно-творческим методом) определяется то как «принцип образного

отражения жизни» (Г. Н. Пospelов), то как «принцип отбора и оценки писателем явлений действительности» (Л. И. Тимофеев), то как «определенный способ образного мышления» (Ю. Б. Боров), то как совокупность «принципов художественного отбора», «способов художественного обобщения», «принципов эстетической оценки», «принципов воплощения действительности в образы искусства» (О. В. Лармин), то как «система принципов, положенных художником в основу его практической деятельности», система, изоморфная структуре создаваемого произведения искусства (М. С. Каган).

Поскольку структура искусства складывается из соотношения четырех основных компонентов — познания жизни, ее оценивания, ее преобразования и знакового выражения получаемой т. о. художественной информации, постольку М. х. должен необходимо содержать четыре соответствующие установки. Его познавательная установка определяет, в какие области бытия устремляется энергия художественного познания (например, в сферу социальную или биологическую) и как соотносит оно в образе общее и единичное; оценочная установка М. х. определяет характер утверждаемой художником (либо художественным направлением) системы ценностей (религиозной или светской, гражданственной или аполитичной) и тот способ (открыто тенденциозный или скрытый, эмоционально-обнаженный или умозрительный), каким это делается; созидательная установка М. х. определяет принципы преобразования жизненной данности в художественные образы (сохраняющие правдоподобие или нарушающие ее и т. д.) и принципы материального конструирования в художественные формы; наконец, семиотическая установка М. х. определяет способ превращения данной конструкции в систему образных знаков, в особый «художественный язык». При этом следует иметь в виду, что речь идет о динамической системе, которая способна менять свое состояние благодаря изменению соотношения составляющих ее элементов (например, в методе критического реализма на первый план выходит познавательная установка и т. п.). Одна из существеннейших особенностей социалистического реализма состоит в уравнивании всех установок М. х. (принцип единства партийности и правдивости, единства отражения и творческого преобразования реальности, единства содержания и формы, поэтического смысла и художественного языка), хотя особенности разных видов, родов и жанров искусства делают это равновесие подвижным, обеспечивая каждому виду, роду и жанру сохранение и развитие его эстетического своеобразия в пределах единого М. х.

*Лит.:* Гельфанд М., Зонин А. К дискуссии о творческом методе, «Печать и революция», 1930, № 4; Маца И. Л. Творческий метод и художественное наследство. — М., 1933; В спорах о методе. Сб. ст. — Л., 1934; Творческий метод. Сб. ст. — М., 1960; Днепров В. Проблемы реализма. — Л., 1960; Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Сб. ст. — М., 1962; Сквозников В. Д. Творческий метод и образ. в кн.: Теория литературы. — М., 1962; Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. Сб. ст. — М., 1964; Лармин О. В. Художественный метод и стиль. — М., 1964; Тимофеев Л. И. Основы теории литературы, 3 изд. — М., 1966; Боров Ю. Б. Эстетика. — М., 1969; Каган М. С., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, 2 изд. — Л., 1971; Пospelов Г. Н., Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972.



## ЭСТЕТИКА (2004)

---

Энциклопедическая статья

Большая Советская Энциклопедия, том 16;

[www; rubricon.com/great-soviet-encyclopedia;](http://www.rubricon.com/great-soviet-encyclopedia;)[www; slovari.jandex.ru](http://www.slovari.jandex.ru)

Эстетика (от греч. *aisthetikos* — чувствующий, чувственный), философская наука, изучающая два взаимосвязанных круга явлений: сферу эстетического как специфическое проявление ценностного отношения человека к миру и сферу художественной деятельности людей. Соотношение этих разделов Э. менялось на протяжении ее истории и понимается неодинаково — от попыток сведения Э. к «философии прекрасного» до ее трактовки как «философии искусства»; не раз предлагалось расчлнить Э. на несколько самостоятельных научных дисциплин — на теорию эстетических ценностей, теорию эстетического восприятия, общую теорию искусства, однако опыт показывал, что эстетические ценности реального мира и художественное его освоение связаны столь тесно, что разорвать их изучение практически невозможно. Это нередко порождало другую крайность — отождествление художественной деятельности и эстетической активности человека, взаимоотношение между которыми в действительности достаточно сложно. Т. о., оба основных раздела Э., будучи органически взаимосвязаны, обладают относительной самостоятельностью. В первом из них рассматриваются такие вопросы, как природа и своеобразие эстетического в системе ценностных отношений; закономерности дифференциации эстетических ценностей, выступающих в множестве конкретных модификаций (прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое и т. п.); диалектическая связь эстетической ценности и эстетической оценки, эстетического восприятия и эстетически ориентированной практики; значение эстетической активности человека в социальной и индивидуальной жизни, в разных областях культуры; взаимосвязь эстетического и художественного в разных сферах их проявления — в практической деятельности и в созерцании, в воспитании и образовании людей. Второй раздел Э. как науки, посвященный специальному анализу художественной деятельности, включает изучение ее возникновения в филогенезе и онтогенезе; ее структурного и функционального своеобразия в ряду других форм человеческой деятельности, ее места в культуре; связи процесса художественного творчества, структуры воплощающих его произведений искусства и характера их восприятия человеком; законов, порождающих разнообразие конкретных форм художественной деятельности (видов, родов, жанров искусства) и ее исторических модификаций (направлений, стилей, методов); особенностей современного этапа художественного развития общества и исторических перспектив развития искусства. Вместе с тем Э. никогда не ограничивалась одним только изучением закономерностей эстетического и художественного освоения человеком мира, но так или иначе направляла это освоение, вырабатывая определенные критерии эстетической оценки и программы художественной деятельности. Этот момент нормативности имел то больший, то



(Н. Буало, Ш. Сорель, М. В. Ломоносов и др.) или в работах художественно-критического жанра (И. Бодмер и И. Брейтингер, Д. Дидро и др.). Художественно-практическая ориентация Э. приводила к выдвиганию на первый план вопросов, связанных с теоретическим обоснованием и защитой того или иного метода творчества, стиля, направления — маньеризма, классицизма, барокко, реализма. При этом столкновение различных эстетических программ (например, борьба Дидро и Г. Э. Лессинга за реализм, полемика сторонников классицизма и барокко в Италии и Испании) отчетливо выражало борьбу идеологий. Идеология Просвещения придавала особую остроту и размах процессу теоретического осмысления новых путей развития искусства, породив во всех европейских странах сильное, хотя и весьма разнородное по философским и художественным пристрастиям, движение, именуемое «просветительской Э.» (Дидро и Ж.-Ж. Руссо во Франции, Лессинг и И. И. Винкельман в Германии, А. Шефтсбери и Г. Хоум в Великобритании и др.).

Активизация интереса к искусству, его возможностям в становлении мирозерцания человека вела к сопоставлению разных видов художественного творчества (Ж. Б. Дюбо, Дж. Харрис и др.), а затем к формированию представления о единстве всех «изящных искусств» (Ш. Батте, М. Мендельсон). С этим была связана постановка проблемы вкуса, который рассматривался как специфический психический механизм, способный воспринимать и оценивать красоту и плоды художественного творчества. В этом пункте навстречу искусствovedческой мысли двигалась философия, которая стала все более активно включать эстетическую проблематику в сферу исследования (трактаты Дж. Вико, К. А. Гельвеция, Вольтера, Д. Юма, Э. Берка). В середине 18 в. А. Г. Баумгартен, последователь Г. В. Лейбница, доказал необходимость выделения посвященного этому кругу вопросов самостоятельного раздела философии наряду с этикой и логикой. Баумгартен назвал его «Э.», т. е. «теория чувственного познания»; разработка ее вылилась в создание цельного и связного учения о прекрасном и об искусстве, поскольку красота была определена Баумгартеном как «совершенство чувственного познания», а искусство — как воплощение красоты.

Так начался второй этап истории Э., характеризовавшийся ее превращением в самостоятельный раздел философии, необходимый последней для полноты объяснения культуры, человеческой деятельности, социальной истории. По пути, намеченному Баумгартеном, пошли крупнейшие представители немецкой философии и художественной культуры — И. Кант, И. Г. Гердер, Ф. Шиллер, И. В. Гете, Ф. В. Шеллинг, Г. В. Ф. Гегель. Правда, в начале 19 в. романтическое движение, обогатив Э. открытием многих закономерностей искусства, недоступных рационалистически-метафизическому сознанию просветителей, своей антирационалистической направленностью подрывало основы Э. как систематической научной теории. Однако Гегель, восстановив в правах возможности разума и раскрыв перед ним диалектический путь познания, преодолел эти опасные для научной Э. тенденции и построил грандиозную эстетическую концепцию, в которой теоретический анализ был органически соединен с исторической точкой зрения на художественную деятельность человека, ее развитие и ее место в культуре. Тем



Современная марксистско-ленинская Э. завоевывает все больший авторитет во всем мире, а в социалистических странах служит теоретической основой строительства художественной культуры и работы по эстетическому воспитанию трудящихся масс. Решая эти задачи, марксистско-ленинская Э. совершенствуется на протяжении всей своей истории, растет вместе с научной мыслью, философией, современным искусством, борется против догматических и ревизионистских извращений, овладевает комплексным и системным подходами, которые помогают преодолевать любые односторонности в трактовке эстетических проблем. И хотя многие из этих проблем еще не получили однозначного решения и вызывают острые теоретические дискуссии (например, соотношение природного и социального в сфере эстетических ценностей, основные социальные функции искусства, природа реализма и т. п.), основные контуры марксистской эстетической теории прослеживаются сегодня с достаточной определенностью.

Ее исходным положением является признание практической человеческой деятельности основой эстетического отношения человека к миру. В общественном труде формируется неизвестная животным способность человека созидать и «по законам красоты» (см. К. Маркс, в кн.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 42, с. 94) ко всему подходить с эстетической мерой. В результате человек начинает находить в мире — в общественной жизни и в природе — разнообразные эстетические ценности: красоту и величие, гармонию и драматизм, трагизм и комизм. Т. о., сфера действия эстетических закономерностей, эстетических принципов и критериев выходит далеко за пределы искусства; это означает, что эстетическая активность человека в социалистическом обществе не может ограничиваться художественной деятельностью, но должна распространяться на все без исключения области жизни. Соответственно этому и эстетическое воспитание не может сводиться к художественному воспитанию — воспитанию отношения человека к искусству или же к его воспитанию средствами искусства, но должно органически включаться во все формы воспитания: трудовое, нравственное, политическое, физическое и т. п., ибо только при этом условии возможно формирование целостной, гармонической, всесторонне развитой личности.

Марксистско-ленинская Э. показывает, что в решении этой задачи особую роль играет искусство, поскольку оно объединяет эстетическое, нравственное и др. виды воздействия на человека, т. е. формирует человека целостно, а не односторонне. Эстетическая наука приходит к такому выводу, исследуя исторический процесс возникновения и развития художественной деятельности, ее структуру и социальные функции. Художественная деятельность порождается потребностями наследования культуры, накопления опыта человеческой жизни и его передачи от поколения к поколению и от общества к личности. Дополняя и целенаправленно расширяя реальный опыт индивида, искусство оказывается мощным средством духовного формирования каждого нового члена общества, его приобщения к ценностям, нормам, идеалам, накопленным культурой и отвечающим потребностям данного общественного уклада, данного класса, этнической группы, социальной среды. Тем самым в искусстве диалектически соединяется общечеловеческое,





духовной жизни общества, и точно так же различный удельный вес на разных этапах художественного развития имели эпический, лирический, драматический роды художественного творчества, равно как и жанры романа и повести, поэмы и симфонии, исторической картины и натюрморта. Эстетическая теория склонна была всякий раз абсолютизировать современное ей конкретное взаимоотношение искусств, в результате чего какой-либо один вид, род, жанр искусства возвеличивался за счет других и воспринимался как некая «идеальная модель» художественного творчества, способная будто бы наиболее полно и ярко представить самую его сущность. Подобный односторонний подход успешно преодолевается в марксистской эстетической науке, все более последовательно проводящей идею принципиального равноправия всех видов, родов и жанров искусства и в то же время выявляющей причины, по которым каждый из них выдвигается на первый план в ту или иную историческую эпоху. В результате Э. получает возможность выявлять общие законы искусства, лежащие в основе всех его конкретных форм, затем морфологические законы перехода общего в особенное и индивидуальное, и, наконец, исторические законы неравномерного развития видов, родов, жанров искусства.

Эстетическая наука делает свои теоретические выводы и обобщения, опираясь на разносторонние исследования искусства в искусствоведческих науках, а также в психологии, социологии, семиотике, кибернетике; при этом Э. не растворяется ни в одной из наук и сохраняет свой философский характер, который и позволяет ей строить целостную теоретическую модель художественной деятельности. Последняя может рассматриваться при этом как специфическая система, состоящая из трех звеньев — художественного творчества, художественных произведений и художественного восприятия. Их связь является особой формой общения, существенно отличающейся от научной, деловой, технической коммуникации, т. к. произведение искусства ориентировано на его восприятие человеком как личностью со всем ее уникальным жизненным опытом, строем сознания и складом чувств, ассоциативным фондом, неповторимым духовным миром и требует поэтому активного сотворчества воспринимающего, его душевного соучастия, глубинного переживания и личностной интерпретации. Поскольку же социологический подход к художественной деятельности устанавливает конкретную социальную детерминированность духовного мира всех личностей, участвующих в «художественном диалоге», — личности художника, личности исполнителя (актера или музыканта), личности героя художественного произведения, личности читателя, слушателя, зрителя, — постольку воздействие искусства на человеческие души оказывается формой общественного воспитания личности, инструментом ее социализации. Соответственно современная художественная жизнь раскрывается эстетической наукой как специфическая сфера проявления общих социально-исторических коллизий эпохи, борьбы двух противоположных общественных систем, буржуазной и коммунистической идеологий.

Огромное практическое значение имеет разрабатываемая марксистско-ленинской Э. теория социалистического реализма. Она призвана направить творческую

деятельность по пути, отвечающему интересам формирования человека коммунистического общества — всесторонне и гармонически развитого, носителя высокой гражданственности и нравственного благородства, политической сознательности и убежденности, социальной активности и душевной чуткости. Поскольку важнейший принцип социалистического общества — единство общенародных интересов, идеалов, устремлений и неповторимости каждой личности, постольку в искусстве социалистического реализма единые позиции творческого метода служат предпосылкой богатства художественных стилей, а народность и партийность искусства органически связаны со свободой творчества.

*Лит.:* Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве, т. 1–2. — М., 1967; Ленин В. И., О литературе и искусстве. — М., 1969; Плеханов Г. В., Литература и эстетика, т. 1–2. — М., 1958; Луначарский А. В., Собр. соч., т. 7–8. — М., 1967; Волькенштейн В. М., Опыт современной эстетики. — М.–Л., 1931; Виноградов И. А., Вопросы марксистской поэтики. — Л., 1972; Недошивин Г. А., Очерки теории искусства. — М., 1953; Современная книга по эстетике. Антология, пер. с англ. — М., 1957; Павлов Т., Избр. филос. произв., пер. с болг., т. 4. — М., 1963; Кох Г., Марксизм и эстетика, пер. с нем. — М., 1964; Асмус В. Ф., Вопросы теории и истории эстетики. Сб. ст. — М., 1968; Каган М. С., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, 2 изд. — Л., 1971; Семиотика и искусствознание. Сб. переводов. — М., 1972; Марксистско-ленинская эстетика. — М., 1973; Еремеев А. Ф., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. 1–4. — Свердловск, 1969–75; Боров Ю. Б., Эстетика, 2 изд. — М., 1975; Зись А. Я., Искусство и эстетика, 2 изд. — М., 1975; Бахтин М. М., Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975; Lukács G., Aesthetic, Bd 1, Luchterhand, 1963; John E., Probleme der marxistisch-leninistischen Aesthetic, Halle, 1967.

История эстетики. Илиев А., История на эстетиката, 2 изд. — София, 1958; Гилберт К., Кун Г., История эстетики, пер. с англ. — М., 1960; История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 1–5. — М., 1962–1970; Овсянников М. Ф., Смирнова З. В., Очерки истории эстетических учений. — М., 1963; Лосев А. Ф., Шестаков В. П., История эстетических категорий. — М., 1965; Идеи эстетического воспитания. Антология, т. 1–2. — М., 1973; Лекции по истории эстетики, под ред. М. С. Кагана, кн. 1–3, Л., 1973–77; Schasler M., Kritische Geschichte der Ästhetik, B., 1872; Bosanquet B., A history of aesthetics, 2 ed., L., 1904; Knight W., The philosophy of beautiful..., L., 1891; Utitz E., Geschichte der Ästhetik, B., 1932; Bayer R., Histoire de l'esthétique, P., 1961; Tatarkiewicz W., Historia estetyki, 2 wyd., t. 1–3, Wrocław, 1962–67; Munro Th., Oriental aesthetics, Cleveland, 1965; Morpurgo-Tagliabue G., L'esthétique contemporaine. Une enquête. Mil., 1960.

*Библиография:* Каган М. С., Библиографический указатель к «Лекциям по марксистско-ленинской эстетике». — Л., 1966; Gaylay C. M., Scott F. N., A guide to the literature of aesthetics, Berk., 1890; Hammond W. A. A bibliography of aesthetics and of the philosophy of the fine arts from 1900 to 1932, N.-Y., 1934. см. также лит. при статьях «Искусство, Прекрасное, Реализм в литературе и искусстве», «Социалистический реализм, Художественный образ».

*Моим учителям  
и моим ученикам*

# **ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКАЯ НАУКА**

---

**УНИВЕРСИТЕТСКИЙ КУРС ЛЕКЦИЙ**



1. Человек как творец культуры .....	497
2. Процессы опредмечивания и общения.....	499
3. Предметное бытие культуры.....	501
4. Процессы распредмечивания и общения .....	503
5. Человек как творение культуры, превращающееся в ее творца.....	505
6. Место и функции философии и искусства в культуре .....	507

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### МИР ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ

<b>Лекция 7-я: Эстетическое отношение .....</b>	<b>510</b>
1. О происхождении эстетического чувства .....	510
2. Эстетическое отношение как вид ценностного сознания.....	515
3. Содержательная форма как носитель эстетической ценности .....	521
<b>Лекция 8-я: Эстетическое отношение (продолжение) .....</b>	<b>526</b>
1. Эстетическая ситуация .....	526
2. Эмоционально-оценочная природа эстетического отношения .....	528
3. Эстетическое как соотношение реальности и идеала.....	536
4. Эстетосфера культуры как аксиологическая система.....	533
<b>Лекция 9-я: Анализ основных эстетических ценностей.....</b>	<b>540</b>
1. Прекрасное и безобразное.....	540
2. Возвышенное и низменное.....	546
3. Поэтическое и прозаическое .....	552
<b>Лекция 10-я: Анализ основных эстетических ценностей (продолжение) .....</b>	<b>558</b>
1. Сущность трагического и его основные формы .....	558
2. Комическое и его модификации.....	564
3. Историческая динамика системы эстетических ценностей.....	568
<b>Лекция 11-я: Эстетическая культура общества, ее строение и функционирование.....</b>	<b>573</b>
1. Общая характеристика эстетической культуры.....	573
2. Эстетический вкус как инструмент культуры.....	574
3. Роль эстетической установки в человеческой деятельности .....	577
4. Эстетические ценности предметного бытия культуры.....	579
5. Формирование эстетического сознания, эстетическое воспитание и самовоспитание .....	584
<b>Лекция 12-я: Диалектика взаимоотношений эстетического и художественного .....</b>	<b>586</b>
1. Краткое историографическое введение .....	588
2. Взаимосвязь эстетического и художественного в деятельности сознания.....	589
3. Эстетический потенциал практической деятельности и художественная деятельность.....	592



## ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

### ИСТОРИЧЕСКАЯ МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

<b>Лекция 19-я: Исторический процесс образования современной системы искусств .....</b>	<b>684</b>
1. Два исторических корня художественной деятельности .....	685
2. Фольклор на «морфологической карте» художественной культуры .....	686
3. Выделение и развитие художественного производства .....	687
4. Процесс дифференциации форм художественного творчества .....	691
5. Интегративные процессы в истории художественной культуры .....	694
<b>Лекция 20-я: Система классов, семейств и видов искусства .....</b>	<b>700</b>
1. Взаимоотношение искусств на уровне внешней формы .....	700
2. Взаимоотношение искусств на содержательном уровне .....	704
3. Взаимоотношение искусств на уровне внутренней формы .....	709
<b>Лекция 21-я: Вид искусства как система родовых и жанровых модификаций .....</b>	<b>713</b>
1. Род искусства как морфологическая категория .....	713
2. Искусство слова как система родовых форм .....	714
3. Родовая дифференциация в других видах искусства .....	718
4. Основы жанровой дифференциации художественного творчества .....	727

## ЧАСТЬ ПЯТАЯ

### ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ .....

<b>Лекция 22-я: Общие закономерности художественно-исторического процесса .....</b>	<b>735</b>
1. Художник как субъект творчества .....	735
2. Диалектика преходящего и непреходящего в истории искусства .....	741
3. Диалектика прогресса и регресса в художественном развитии .....	746
<b>Лекция 23-я: Социокультурные детерминанты художественного развития .....</b>	<b>751</b>
1. Материальная обусловленность историко-художественного процесса .....	752
2. Общественное сознание и художественное творчество .....	756
3. Социальные координаты художественной культуры — искусство и сословно-классовая структура общества .....	759
4. Национальная структура общества и искусство .....	764
<b>Лекция 24-я: Относительная самостоятельность художественного развития .....</b>	<b>769</b>
1. Внутренняя логика развития художественного познания .....	770
2. Идейная преемственность и влияния в историко-художественном процессе .....	772
3. Логика развития художественного мастерства .....	773





## *Лекция 1-я, вводная:*

# О ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

---

## 1. К истории данного курса лекций

Полвека прошло с тех пор, как автор излагаемого курса лекций, будучи еще аспирантом Ленинградского университета, получил задание подготовить и начать читать во втором семестре 1945–46 учебного года на искусствоведческом отделении исторического факультета новый курс — «Основы теории искусства». Через несколько лет, после введения Министерством высшего образования в учебные планы гуманитарных факультетов и художественных вузов курса «Основы марксистско-ленинской эстетики», соответствующие преобразования произошли с преподаванием теории искусства. По заданию Министерства была составлена обязательная для исполнения во всех вузах страны и весьма примитивная, а в каких-то отношениях просто безграмотная и до предела идеологизированная программа (происходило это в годы «наступления Партии на идеологическом фронте», начатом после войны серией постановлений ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства), и если преподаватель, которому выпала нелегкая задача читать такой курс, не хотел покорно следовать этой программе, он должен был в меру своего разума и своей научной смелости самостоятельно выстраивать эстетическую концепцию на фундаменте марксистской философии — ведь у основоположников марксизма никакой эстетической теории не было, а были лишь фрагментарные суждения по различным конкретным проблемам эстетики и литературно-художественной критики; хотя они были еще в 30-е годы собраны и изданы в своего рода хрестоматиях, принципы их отбора и систематизации оказывались весьма спорными и не давали оснований для реконструирования целостной системы их эстетических взглядов (показательно, что К. Маркс отклонил предложение издателя американской энциклопедии написать для нее статью «Эстетика», а В. Ленин предлагал А. Луначарскому самостоятельно решать сложные проблемы современного искусства, ибо не считал себя, как сам он признавался, в этой области специалистом).

Молодой преподаватель эстетики Ленинградского университета, безусловно принимая основные идеи марксизма, обладал той мерой самостоятельности мышления, которая позволяла ему не обращать внимания на министерскую программу, и начал разрабатывать собственную версию марксистской эстетической теории, от года к году ее совершенствуя. В середине 60-х годов стали вырисовываться общие контуры более или менее последовательно разворачивавшейся эстетической концепции и появилась возможность опубликовать ее на правах учебного пособия в университетском издательстве; в 1963–66 гг. вышли в



в нем субъективного фактора, нежели та, какую он играет в научном познании: сущность эстетического отношения состоит в том, утверждалось в «Лекциях...», что оно является *объективно-субъективным, т. е. ценностным, а не познавательным*. На этом основании их автора объявляли субъективистом, а значит — антимарксистом.

Второе принципиальное его расхождение с официальной эстетической доктриной касалось понимания *сущности искусства и природы реализма* как метода художественного творчества: господствовавшая с середины 30-х годов и жестко задогматизированная точка зрения проистекала из того же примитивного «гносеологизма» советской философии, выросшего из сведения всего ее содержания к изложенной в книге В. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» теории познания (не только антропология — философское учение о человеке и аксиология — теория ценности, но даже онтология — учение о бытии — были объявлены идеалистическими и невозможными в пределах марксистского мировоззрения!). Опрокинутая на искусство, теория познания, интерпретированная в духе ее понимания В. Лениным, приводила к выводу, что оно есть «способ познания» действительности, подобный науке и отличающийся от нее всего только образной формой познания; следовательно, адекватным способом художественного познания реальности должен был быть признан реализм; всю мировую историю искусства, начиная с первобытности, сводили к «борьбе реализма и антиреализма», подобно тому, как в истории философии видели только борьбу материализма и идеализма; потому художественно полноценным признавалось во всей истории искусства только то, что «правдиво отражает действительность», «правдивость» же сводилась в конечном счете к внешнему сходству изображения с изображаемым (в соответствии с заимствованной совсем не у К. Маркса, а у Н. Чернышевского и примитивно интерпретированной формулой: искусство есть «изображение жизни в формах самой жизни»); естественно, что высшей формой реализма был объявлен «социалистический реализм» — создававшиеся его «классиками» идеализированные картины народной жизни и истории страны выдавались за «объективно-правдивое познание действительности»...

Между тем, в «Лекциях...» излагалась совсем иная концепция: художественное творчество рассматривалось здесь *именно как творчество*, которое, имея в разных видах искусства, на разных этапах его истории и у разных художников более или менее развитый познавательный аспект, никак не сводилось к познанию мира даже в тех случаях, когда задача познания реальности была для художников главной (скажем, у великих реалистов XIX в. на Западе и в России — тот же Н. Чернышевский доказывал, что искусство не только воспроизводит жизнь и объясняет ее, но и выносит ей «приговор», т. е. судит ее, оценивает, не говоря уже о его способности вызывать эстетическое наслаждение в процессе восприятия его произведений).

Системный подход к человеческой деятельности, который разрабатывался мною с конца 60-х годов в ряде специальных методологических статей и в написанных на этой основе монографиях «Морфология искусства» (1972) и «Человеческая деятельность» (1974) и в переработанном втором издании «Лекций...», позволил



ксистской эстетики в апологию реалистического метода в искусстве сторонники теории «большого реализма» черпали — на сей раз без особого труда — в серии статей В. Ленина о Л. Толстом и в его уже упоминавшемся сочинении по теории познания; но и тут далеким от науки оказывалось само превращение *чисто гносеологических* рассуждений В. Ленина и его *частных литературно-публицистических суждений* в *эстетическую теорию*; но таков уж был обычный в ту пору догматический способ конструирования так называемой «марксистско-ленинской» эстетики...

Третья «ересь», содержавшаяся в «Лекциях...» и логически связанная с описанными выше, состояла в критике «литературоцентризма» официальной эстетической доктрины, основанной на восходившем к Г. Гегелю (а опять-таки отнюдь не к К. Марксу) признанию искусства слова «высшим» видом художественного творчества; так содержание *эстетики* фактически подменялось изложением принципов *поэтики*, теории литературы — так легче всего было доказывать, что искусство является формой познания, родственной науке. Что же касается «Лекций...», то в них *все законы искусства последовательно рассматривались на сопоставлении разных его видов*, что само по себе показывало несостоятельность сведения искусства к форме познания реальности, а в специальных главах рассматривались морфологические закономерности видовой дифференциации искусства, из чего следовало *принципиальное равенство* всех его видов в условиях их *неравномерного развития* в истории мировой художественной культуры.

Критика «Лекций...» и выросшей из них «Морфологии искусства» была не только непристойной по форме, но и несправедливой по существу, ибо изложенная в этих книгах система взглядов в гораздо большей степени соответствовала духу, а иногда и букве, философских взглядов К. Маркса, чем квазимарксистские, вульгаризаторские и начетнические идеи самих критиков. Конечно, и в этих и в других моих книгах и статьях 60-х–80-х годов было немало ошибочных суждений, иллюзорных представлений, искренних заблуждений и вынужденных формул, проистекавших из необходимости подчиняться требованиям и внешней, и внутренней цензуры; поэтому при подготовке настоящего издания книги надо было очистить от них текст, что не составило большого труда, существо же излагавшейся в прошлых изданиях «Лекций...» эстетической концепции радикально изменять нужды не было — *ее исходные философские и методологические позиции сохранились, лишь уточняясь и совершенствуясь в соответствии с общим развитием научной мысли, культуры, философии и эстетики, произошедшим на протяжении этой четверти века*, особенно в последнее десятилетие, в нашей стране, вступившей на путь радикальных социальных преобразований.



в) Материальная практика людей развивается в силу непрерывного, хотя и неравномерного по темпам, совершенствования производительных сил, которое влечет за собой изменение производственных отношений как «базиса общества», над которым возвышается «политическая и юридическая надстройка» и которому «соответствуют формы общественного сознания». Это означает, что, вопреки распространенным представлениям вульгаризаторов, исходной силой развития является, по К. Марксу, *не экономический строй (производственные отношения), а саморазвитие материальной культуры* — во-первых; во-вторых, развитие духовной и художественной культуры, воплощающей содержание общественного сознания, происходит *иначе*, чем изменения «надстройки» — политико-правовой организации общественной жизни.

г) Человек является *универсальным субъектом деятельности*: материально-практической — как элемент производительных сил; экономической — как носитель производственных отношений; социально-организационной (и революционно-дезорганизационной) — как участник политической и юридической деятельности; духовного освоения действительности силами мышления и переживания и ее «практически-духовного» преобразования мощью творческой фантазии — мифологической, художественной, проектирующей будущее. Человек является «общественным животным», и эта его двусторонность органична — как само общество производит человека как человека, так и он производит общество»; потому сущность человека есть «ансамбль общественных отношений», и связь в нем природного и общественного определяет «ступень общей культуры человека».

д) Человек изменяется вместе с изменениями природных условий его бытия и характера его социальной среды. История человечества поэтому *многомерна*, ибо «человек присваивает себе свою всестороннюю сущность всесторонним образом, следовательно, как целостный человек»: развитие человечества является и историей социально-экономических формаций, и историей деятельности человека — культуры, и историей его движения из «царства необходимости», в котором люди находились под властью отчужденных от них их собственных материальных и духовных сил (экономических, политических, религиозных), в «царство свободы» — коммунистический способ организации общественного бытия, в котором «свобода каждого будет условием свободы всех». В этом будущем типе общественного устройства станет возможным преодоление всех основных противоречий, порожденных классовым расслоением общества, — «противоречий между человеком и природой, человеком и человеком... между существованием и сущностью, между опредмечиванием и самоутверждением, между свободой и необходимостью, между индивидом и родом», противоречий между трудом и игрой, потому что труд превратится в «игру физических и интеллектуальных сил человека», между утилитарной деятельностью и «творчеством по законам красоты»... В этом обществе получит полное развитие человеческое общение, ибо «величайшим богатством» человека является не обладание вещами, а «другой человек». Такое общество не следует понимать как некое идеальное состояние, достигнув которого человечество сможет застыть в блаженном бездействии,





каждой ее подсистемы и каждого элемента в относительной автономности их бытия и функционирования; подавление интересами целого интересов его частей (социальным примером может служить тоталитаризм политических систем XX в. в его советской и фашистской модификациях) ведет к стагнации, к прекращению развития системы и ее неизбежной гибели, а пренебрежение интересами целого каждой его частицей, эгоистически абсолютизирующей свою свободу, превращая ее тем самым в произвол, порождает, по классической формуле Т. Гоббса, «войну всех против всех» и ведет к саморазрушению общества как системно-организованной целостности с другого, так сказать, конца. Следовательно, как бы ни были трудны поиски способов разрешения всех социальных, материальных и духовных противоречий, человечество *обречено на движение по этому пути*, но не средствами насилия, войн, политических революций, диктатуры одной части общества над другой, а средствами *диалога, консенсуса, компромисса, согласия* частей социального целого во имя его самосохранения и саморазвития.

Отсюда следует, что быть в наши дни сторонником марксистского социально-философского учения не значит догматически, некритично принимать каждое суждение «Учителя», согласно господствовавшему у нас много лет принципу средневековой схоластики «*magister dixit!*», но применять содержащееся в этом учении выявление логики исторического процесса к объяснению реального хода развития общества, культуры, искусства, при этом осваивая достижения современной научной мысли, ушедшей далеко вперед по сравнению с тем, какой она была полтора столетия тому назад. Нельзя не видеть того, что в нашу эпоху складывается новая «парадигма», по терминологии Т. Куна, научного познания мира, новый «стиль мышления», как называют это наши науковеды; я назвал бы его *системно-синергетическим*; он и положен в основу реконструкции целостной эстетической теории в данном курсе лекций.

### 3. О ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ НАСТОЯЩЕГО КУРСА

Уже во втором его издании системный подход был применен для развития тех идей, которые в первом издании имели чисто эмпирическое и интуитивное происхождение и потому все еще не складывались в последовательно проведенную цельную теорию. Дальнейшие исследования — в книгах «Человеческая деятельность» (1974), «Мир общения» (1989), «Морфология искусства» (1972) и в ее продолжении «Музыка в мире искусств» (1996), в обобщающей монографии «Философия культуры» (1996) и в изданной в Германии на немецком языке книге «Человек — культура — искусство» (1994), в созданных под научным руководством автора и при его участии коллективных исследованиях истории эстетической мысли (1973–1980) и истории мировой художественной культуры (1984–1986), а также в трудах отечественных и зарубежных ученых, разрабатывавших теорию систем и синергетику, — показывали возможность применения данной методологии в изучении социокультурных объектов и процессов и позволили мне значительно усовершенствовать, не меняя по сути, излагаемую здесь эстетическую



гические, и социологические, и педагогические, и информационные, и другие проблемы эстетической теории — многогранность рассматриваемых ею явлений и процессов требует их освещения перекрестными лучами разных наук; это не меняет того исходного и основополагающего факта, что сама сущность эстетического отношения человека к миру и художественного освоения действительности может быть выявлена *лишь при их философском осмыслении*, что и делает эстетику — в прямом и точном смысле этого слова — *философской дисциплиной*.

Отсюда следовало, что данный курс нужно было предварить отсутствовавшим в предыдущих изданиях разделом, в котором излагаются реализованная в нем *методологическая программа* и выстроенная с ее же помощью *философско-культурологическая концепция*, послужившая фундаментом и контекстом данной эстетической теории. Введение таких глав представлялось особенно важным потому, что в нашей философской литературе не обобщены еще осуществленные в последние десятилетия у нас и за рубежом исследования принципов изучения наиболее сложных (социокультурных) систем, а те разделы философии, которые имеют для эстетики фундаментальное значение — *культурология, антропология, аксиология*, — не получили у нас, по понятным идеологическим причинам, серьезной теоретической разработки, в философии же «серебряного века» и в ее эмигрантском продолжении, ставших сейчас широко известными благодаря многочисленным переизданиям, эти проблемы решались с позиций религиозно-идеалистических, принципиально отличающихся от тех, что лежат в основе данного курса. Поскольку его автор считает теоретически продуктивным не декларативное изложение своих идей, а их дедуцирование из более общих философско-онтологических, философско-антропологических и философско-культурологических представлений, то, хотя они содержатся в недавно вышедшей его книге «Философия культуры», он не мог полагаться на хорошее знакомство с ней студентов, приступающих к изучению эстетики, и счел необходимым дать им в начале данного курса краткое, но достаточно отчетливое объяснение той теоретической почвы, из которой вырастает эта эстетическая теория.

В соответствии со сказанным определяется структура нашего курса. Мы начнем с выяснения того, что представляет собой эстетика как теоретическая дисциплина, как она исторически сформировалась, какие этапы прошла на своем многовековом пути. Этот рассказ будет, естественно, кратким и схематичным обзором, предполагающим специальное и углубленное изучение студентами истории эстетической мысли; в данном курсе такое введение нужно лишь для того, чтобы определить саму эстетическую науку не догматически, а исторически, описав ход ее становления, и таким образом подвести начинающего ее изучать к пониманию современного состояния эстетики, его методологического и теоретического новаторства и его преемственной связи со знаниями, идеями и методами, выработанными на протяжении двух с половиной тысяч лет ее предшествующего развития. Затем будут изложены те методологические позиции, которые сложились в научной мысли второй половины XX в. и могут быть обозначены

как «*системно-синергетическая реконструкция*» целостной эстетической теории. И лишь затем начнется рассмотрение самой этой эстетической концепции, раскрывающей диалектику связи и сущностных различий эстетического освоения человеком мира и его художественной деятельности; этот подход будет реализован вначале в *теоретическом*, а затем в *историческом* анализе.



*Часть первая*

# СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ НАУКИ. ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ

---

*Лекция 2-я:*

## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ, ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ, ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ, ЭСТЕТИЧЕСКАЯ НАУКА

---

### 1. О СОДЕРЖАНИИ ПОНЯТИЯ «ЭСТЕТИКА»

Начнем с выяснения того, что представляет собой эстетика как теоретическая дисциплина, каковы ее *предмет, метод и функции* в современной культуре.

Приходится сразу же отметить, что ответы на эти вопросы оказываются далеко не одинаковыми и в прошлом, и в наше время. Вот несколько примеров, взятых из специальных философских словарей и энциклопедий (поскольку в книгах подобного рода фиксируются если не общепринятые, то наиболее распространенные господствующие, апробированные наукой представления). В 5-м томе «Философской энциклопедии», вышедшем в 1970 г., эстетика определяется как «философская дисциплина, имеющая своим предметом область выразительных форм любой сферы деятельности (в том числе художественной), данных как самостоятельная и чувственно непосредственно воспринимаемая ценность»; однако в выпущенном тем же издательством в 1984 г. однотомном «Энциклопедическом словаре» сказано, что эстетика — это «философская дисциплина, изучающая сферу эстетического как специфического проявления ценностного отношения между человеком и миром и область художественной деятельности людей», а в специальном словаре «Эстетика» (1989) она определена как «наука о природе и закономерностях эстетического освоения действительности». Нетрудно увидеть, что расхождения между приведенными дефинициями касаются не оттенков формулировки, а понимания сути дела...



По-видимому, существуют объективные основания для такой расплывчатости значения термина «эстетика», и мы должны их выявить, дабы уточнить значение, в котором он будет использоваться в данном курсе, ибо нет для науки ничего более опасного, чем неопределенность употребляемых понятий (еще Ф. Бэкон видел в этой ситуации, нормальной — и даже продуктивной в обыденной речи, не говоря уже о речи поэтической, — один из «идолов», препятствующих успешному осуществлению целей научного познания). Обратимся же к истории эстетической мысли для того, чтобы понять, как зародилась и формировалась эстетика в ходе многовекового развития культуры, как протекал процесс ее самоопределения, осознания своеобразия и границ своего предмета, особенностей своего метода и своего места в культуре.

## 2. ЗАРОЖДЕНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Уже на самой ранней ступени развития общественного сознания, когда оно имело еще не теоретический, а образно-мифологический характер, в кругу осмыслявшихся им проблем мы обнаруживаем поиски ответов на вопросы, которые впоследствии будут названы *эстетическими*: что есть красота и откуда она в мире? как обрел человек способность к различным способам воспроизведения предметов окружающего его мира и самого себя — к той удивительной деятельности, которая позднее будет названа *художественным творчеством*? чем объяснить очевидную взаимосвязь между этими двумя явлениями — *красотой* и *искусством*? Сходные сюжеты, содержащие постановку подобных вопросов, встречаются в мифах многих народов, живших на разных концах земного шара, — один этот факт говорит о том, сколь существенными были реально, в практической жизни наших самых далеких предков, эти зарождавшиеся формы сознания, деятельности, культуры. Наиболее ярко и развернуто проблема представлена в мифологии древних греков — в ставшем широко известным мифе о боге красоты Аполлоне и предводительствуемых им Музах, каждая из которых олицетворяла одну из форм художественной деятельности (эпическую и лирическую поэзию, танец и разные жанры сценического искусства, — оттого всех их греки стали называть «мусическими искусствами», а в лексикон всех европейских народов вошло слово «музыка»); вместе с тем в хороводе Муз находились покровительницы-вдохновительницы астрономии и истории (Уrania и Клио), но не было Муз живописи, пластики, зодчества, — это значит, что ясное представление о различиях между художественным и научным способами постижения мира еще не было выработано, равно как и понимание сущностного единства всех видов искусства; такое понимание и такое представление сложатся гораздо позже, в Новое время, что и станет одной из причин, породивших эстетику как *способ философско-теоретического рассмотрения всего «мира искусств» и его специфического, отличающегося от научного, отношения к красоте*.

Вполне естественно, что красоту природы и человека, равно как и его способность к художественно-образному «удвоению» мира (греки называли





нальную реакцию; конечно, и его источником считали потустороннюю мифическую силу — злых духов, сопротивление дьявола творящему благо и красоте Богу.

Неудивительно, что выраставшее из мифологии философско-теоретическое осмысление мира и места человека в мире и формировавшаяся рядом с философией наука сделали *красоту* одним из первых предметов познания — об этом говорит учение пифагорейцев в Древней Греции, в котором математический анализ строения бытия и астрономический анализ космоса, философски осмыслявшиеся, имели существеннейший эстетический аспект: числовые отношения и геометрические структуры обнаруживали способность вызывать у людей, созерцающих звездное небо, симметричное строение природных форм, пропорциональное и исчисляемое телосложение самого человека — каким описал его в своем трактате «Канон» и наглядно представил в фигуре Дорифора великий скульптор-пифагореец Поликлет, — особое душевное состояние, что и заставляло размышлять об удивительной природе красоты. И хотя ее познание оказывалось нелегким делом («Трудно дается прекрасное...» — так заключил Платон один из своих диалогов, посвященных этой проблеме), она уже не выпадала из проблемного поля философской рефлексии. А рядом с ней и в переплетении с ней обсуждались вопросы, связанные со строением и функционированием *искусства*, которое играло огромную роль в культуре и повседневной жизни греческих полисов; оттого его сущность, формы его бытия, его воздействие на человеческую душу, перспективы его развития в будущем обсуждались крупнейшими мыслителями — Сократом, Платоном, Аристотелем, Платином, теоретиками поэтического искусства, ораторского искусства, музыки, архитектуры...

Таковы первые шаги к теоретическому осознанию своеобразия *эстетического отношения человека к миру*. Решение этой задачи еще не привело в античной культуре — ни в греческой, ни в римской — к выделению эстетики как самостоятельной научной дисциплины или хотя бы самостоятельного раздела философии, потому не появился в ту эпоху и термин «эстетика», коим впоследствии она была наречена; в лексиконе греческой философии фигурировало понятие «эстетизис», обозначавшее «чувственность», «чувственное восприятие», но сознание роли духовной чувственности как связующей красоту всех форм бытия и всех форм искусства психологической «субстанции» не пришло еще в античную культуру. Это значит, что применительно к данной эпохе мы вправе говорить об уже складывавшейся *эстетической мысли*, о формировавшейся *эстетической теории*, но еще не об *эстетике как таковой*, как самоопределившейся дисциплине, со своими четко вырисовавшимся предметом, методом его изучения и взаимоотношениями с философией, миром наук, искусств, идеологий.

Такое положение дел сохранялось в Средние века. Унаследовав традиции платонизма и аристотелианства, христианская теологическая мысль на протяжении всей своей долгой тысячелетней истории — от Блаженного Августина до Фомы Аквината в сочинениях византийских и российских богословов — обсуждала те же проблемы, но в проекции на связь красоты и искусства с религиозной верой и религиозным культом. Ибо, в отличие от языческого сознания,



нает интересоваться *сравнение разных видов искусства, позволяющее выявить и особенности каждого, и роднящие их качества*. От француза Ж.-Б. Дюбо, немца Г.-Э. Лессинга — автора ставшего классическим сочинения «Лаокоон», англичанина Д. Харриса дорога эта привела к трактату Ш. Батте, само название которого говорило о постановке *собственно-эстетической* проблемы: «Виды искусства, сведенные к единому принципу». А в это же время навстречу французскому критику шел немецкий философ А. Баумгартен, извлекая из учения Г. Лейбница и его последователей о трех основных духовных силах человека — *разуме, чувстве и воли* — заключение, что философскому осмыслению нужно подвергнуть не только работу разума и воли, что издавна и происходило в рамках таких философских дисциплин, как *логика и этика*, но и деятельность чувства; решению этой задачи философ посвятил трактат, названный им придуманным для этой цели термином «*эстетика*», означавшим «теория чувственности».

Оказалось, однако, что реальным содержанием этой теории стали не общие закономерности чувственного восприятия, но его *идеальная форма*, его *совершенство*, в котором А. Баумгартен усмотрел сущность прекрасного; поскольку же наивысшее воплощение, по убеждению этого типичного для эпохи господства классицизма мыслителя, прекрасное получает в искусстве, постольку эстетика становилась в конечном счете *философией искусства*.

Так эстетическая мысль конституировалась в виде *самостоятельной философской дисциплины — эстетики* в собственном, точном смысле слова. Последующее развитие философии показало, что эстетика заняла в ней прочное место, необходимое для полноты и цельности самой философской концепции, — об этом свидетельствуют учения И. Канта, Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра, Г. Гегеля, В. Соловьева...

Однако в середине XIX в., казалось бы, прочно обретенный эстетикой теоретический статус был поставлен под сомнение.

Все более стремительное и продуктивное развитие естествознания и опиравшихся на него техники и технологии производства повышало авторитет конкретного, «позитивного» научного знания и возбуждало недоверие, если не прямое пренебрежение, к абстрактному, отвлеченному от эмпирической реальности, «спекулятивному» философскому умозрению. В этой интеллектуальной атмосфере эстетика стала искать опору не в философии, а в точных науках, в эмпирических исследованиях; так родилась «психологическая эстетика», называвшая себя «экспериментальной», затем «социологическая эстетика», «искусствоведческая эстетика», замыкавшаяся в границах того или иного конкретного вида искусства, «лингвистическая эстетика», а в XX в., благодаря появлению ряда новых наук, — «семиотическая эстетика», «кибернетическая эстетика», «информационная эстетика»... Одновременно широкое поле для решения различных конкретных эстетических проблем предоставляла художественная критика. И все же философская эстетика не сдавалась; хотя все более широкий круг профессиональных философов в соответствии с общим духом эпохи размышлял над проблемами, непосредственно связанными с научно-технической революцией и с революцией социальной, а



в контрастных образах королей и шутов у Д. Веласкеса, в противопоставлении Квазимодо и Феба в «Соборе Парижской богородицы» или Пьера Безухова и Анатоля Курагина, Наташи и Элен в «Войне и мире»).

Вместе с тем процесс осознания отличия красоты от пользы, добра, священности, истинности был связан с пониманием того, что в разных сферах бытия и культуры красота проявляется особым образом: например, красота архитектурного сооружения имеет совершенно иную структуру, чем красота горного ландшафта, красота звездного неба совсем не похожа на красоту человеческого тела, а красота создаваемой ремеслом вещи — на красоту растения или животного — потому-то природные формы, попадая в искусство, радикально изменялись, как это можно увидеть в облике капителей древнеегипетских и греческих храмов, в растительных и зооморфных орнаментах у всех народов земного шара, в фольклорных изображениях растений, животных, человека... Но уже пифагорейцы, а вслед за ними Платон, стали искать те черты красоты, которые являются *общими инвариантными* для всех ее конкретных и бесконечно разнообразных проявлений, желая понять, что представляет собой *красота как таковая*. Подобная постановка вопроса и оказалась собственно философской, ибо цель ее — не выявление специфических приемов деятельности людей, стремящихся создавать красивые формы в той или иной области деятельности или же способность наслаждаться ими в той или иной области искусства, практической жизни, общения с природой, но постижение *самой сущности красоты*, в каких бы конкретных формах она ни проявлялась.

Дальнейший ход развития культуры привел к тому, что потребность познания сущности красоты заставляла обращаться к помощи разных наук, каждая из которых открывала какую-то сторону ее сложного, многогранного существования, функционирования и развития: так в XIX в. вычленился психологический подход к изучению красоты, социологический, педагогический, а в XX в. — и математический, и кибернетический, и теоретико-информационный, и культурологический... Но хотя все эти подходы выявляют, и часто весьма успешно, разные грани целостного бытия, функционирования и развития эстетических ценностей, они неспособны, по самой их научной природе, осуществить *целостный анализ эстетического как такового*; между тем, потребность в таком анализе сохраняется в культуре, а удовлетворить ее способен только *философский* подход, *философский* уровень обобщения, который и свойствен эстетике в собственном и точном смысле этого понятия. Оттого появление всех перечисленных частнонаучных «эстетик» не привело к ликвидации эстетики философской, а лишь обогатило спектр наук, изучающих эту сферу культуры.

И еще один фактор сыграл тут существенную роль — постепенное расширение *предмета эстетики*: если еще в начале прошлого века ее определяли обычно как философию красоты, то сейчас она рассматривается как *философское исследование эстетической культуры во всем многообразии конкретных проявлений эстетического*, ибо выяснилось, что «эстетосфера» не сводится к одной только красоте, но охватывает широкий спектр ценностных свойств реального мира и его



состоит в том, что предметом ее рассмотрения является *целостное бытие искусства в культуре*, т. е. сама сущность художественной деятельности и вытекающие из нее дифференцирующие силы, превращающие *искусство в мир искусств* (законы морфологии искусства).

Точно так же, как эстетосфера культуры становилась предметом изучения разных конкретных наук и художественная деятельность входила в поле зрения широкого круга наук, поскольку они находили в искусстве проявление изучающихся ими сил и процессов; при этом оказывался возможным двоякий масштаб исследования — *видовой*, ограничивавший психологию искусства, социологию искусства, семиотику искусства каким-то одним видом художественного творчества, и *общеэстетический*, т. е. предполагающий рассмотрение данных свойств и процессов во всех искусствах. Понятно, что во втором случае эти науки непосредственно соприкасаются с эстетикой, но остаются принципиально от нее отличными формами конкретно-научного знания именно потому, что каждая рассматривает их общий с эстетикой объект в *какой-то одной плоскости*, тогда как задача эстетики состоит в том, чтобы «видеть» искусство, художественную деятельность, художественную культуру в их *многосторонней целостности*; такое «видение» не может возникнуть из простого суммирования той информации, которую добывают конкретные науки, только философское мышление эстетики способно теоретически смоделировать эту целостность. А это означает, что осмыслению подлежат здесь не произведения искусства сами по себе, и не психология творчества данного художника, или мастеров данного вида искусства, или вообще Художника, и не социальная детерминация его творчества, и не причудливая история восприятия, оценки и переоценки его произведений и т. п., а *закономерности всего процесса порождения художественных ценностей*, их образных содержательно-формальных характеристик, их реактивации в ходе сотворческого восприятия—переживания—осмысления произведений искусства, их роли в формировании сознания личности и в истории культуры.

Особое место и специфические функции искусства в культуре обуславливают взаимоотношения наук, изучающих культуру и искусство.

Как мы уже видели, многообразие видовых форм художественного творчества делает необходимым два подхода к его изучению: *конкретно искусствоведческий*, нацеленный на каждый вид искусства в особенностях его содержания и формы, структуры и функций, морфологии и истории, и *философско-эстетический*, рассматривающий общие законы художественного освоения человеком мира, инвариантные по отношению ко всем его видовым модификациям. Но аналогична ситуация в сфере научного изучения культуры: науковедение, религиоведение, история и методология философии, история техники и технологии, политология, этика и т. п. изучают *конкретные формы культуры*, а *философия культуры* — ее *целостное бытие, функционирование и развитие*. Схематическое изображение делает наглядным складывающуюся здесь симметричную картину.





от утверждения, что подлинная красота возможна только в искусстве и что эстетика должна быть поэтому «философией искусства», до попыток конституировать эстетику как «науку об эстетических ценностях» или «эстетических эмоциях», не касающуюся проблематики художественного творчества, а эту последнюю разрабатывать в пределах другой, самостоятельной науки. В начале XX в. в Германии был основан существующий по сей день «Журнал по эстетике и всеобщему искусствознанию», само название которого, как и одноименного капитального труда основателя журнала М. Дессуара, говорило о том, что «эстетическое» и «художественное» — *самостоятельные, но неразрывно взаимосвязанные явления*. Проблема эта будет специально рассмотрена в дальнейшем, а пока отмечу только, что то или иное ее решение — не только в теории, но прежде всего на практике, в реальном соотношении художественной деятельности и эстетических установок, — обусловлено характером культуры и закономерно меняется поэтому в ее истории: сопоставим хотя бы принципиальный антиэстетизм ортодоксального религиозного сознания в его наиболее последовательных проявлениях — скажем, в идеале аскетической жизни, подавляющей все формы чувственности во имя «чистоты» духовного общения с божеством, или же войну с красотой, объявленную у нас после революции идеологическими фанатиками, видевшими в ней примету буржуазного сознания и мещанского образа жизни («Сделайте мне красиво!» — восклицал комедийный персонаж у В. Маяковского, поскольку пролетарский образ жизни мыслился как новый вариант аскетического бытия; официальный философский журнал выступил еще в 1930 г. со статьей «Долой красоту!», а в теоретической дискуссии доказывались невозможность марксистской эстетики и идеологическая «порочность» самого термина «эстетика!»), с завоевывавшим в буржуазной культуре XIX—XX вв. все более широкие позиции культом красоты, доходившим до ее объявления высшей ценностью, оттесняющей или даже исключаящей все другие, не только религиозные и политические, но даже нравственные (вспомним хотя бы декларации Т. Готье, Ш. Бодлера, О. Уайльда, модернизм в искусстве начала нашего столетия, рождение и победное шествие абстракционизма, безжалостно вытолкнувшего из искусства все «анэстетическое», вплоть до реальных форм предметного мира, поскольку они отягощены грузом внеэстетических ассоциаций).

Уже тут обнаруживается с предельной отчетливостью различие между двумя позициями эстетики, полемически сталкивавшимися на всем протяжении ее истории, — между установками так называемой «нормативной» эстетики и эстетики «дескриптивной»: первая видела смысл своего существования в установлении неких абсолютных норм, канонизированных принципов эстетически значимого поведения и подчиняющегося им художественного творчества; вторая, напротив, считала научно недопустимым какое бы то ни было навязывание стихийному потоку жизни и творчества эстетических норм, абсолютизируя саму их историческую изменчивость и, следовательно, релятивность. Эстетическая доктрина, господствовавшая в нашей стране в недалеком прошлом, была типичным образцом нормативной эстетики, именно в таком духе трактуя стилистику



#### 4. О ТИПАХ И ФОРМАХ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Даже первоначальное знакомство с историей мировой эстетической мысли показывает, что и в прошлом, и в наше время представляющие ее учения различаются не только по своему *концепционному содержанию*, но и по *форме теоретизирования*, по способу мышления теоретика. Объясняется это в первую очередь тем, что сама философия в отличие от большинства наук далеко не однородна в множестве своих проявлений, ибо математика, например, или физика, химия, биология, как и археология, политическая экономия, история, имеют каждая исторически выработанную форму рассуждений, способ доказательств, научный язык, на котором говорят все представители этой области знания. Между тем, философские тексты разнохарактерны до такой степени, что нередко у читателей возникает сомнение — относится ли данное сочинение к философии или к какой-то другой сфере культуры: научно-теоретической, публицистической, литературно-художественной? Чем это можно объяснить?

Хорошо известно, что у философии особенный предмет изучения, соответствующее ему специфическое концептуальное содержание и необходимый для выработки этого содержания характер интеллектуального погружения в проблематику данного предмета. В самом деле, если каждая наука вычленяет в действительности какой-то участок, избираемый ею для пристального специального изучения, то философия рождается из потребности познания *мира в целом*. Первоначально это целое определялось понятиями «космос», «дао», «природа», «натура», затем, когда было осознано отличие от природы социальной реальности и несводимость человека к чисто природному существу, возникли обобщающие понятия «бытие», «действительность», «мироздание», «мир». Но целое только потому и является *целым*, что состоит из неких *частей*, которые обладают определенной самостоятельностью и вместе с тем необходимы друг другу для существования целого; в *действительности*, как во всеохватывающей форме реального бытия, основными частями являются окружающий человека *мир* и *он сам*, стоящий в центре мира, поскольку он этот мир познает, осмысляет, преобразовывает и художественно воссоздает. Так выкристаллизовалась *центральная проблема философского умозрения* — отношение «человек и мир», или, в других формулировках, «материя—дух», «натура—культура», «природа—общество», «Я—не-Я». И любой конкретный сюжет приобретает философский смысл, когда рассматривается в этом контексте, освещаемый центральным отношением бытия, одновременно *онтологическим, гносеологическим, аксиологическим, праксиологическим, эстетическим*.

Но при этом выяснялось, что к анализу данного отношения (и в самом общем его виде, и в любом конкретном проявлении) можно подходить *с разных сторон* — со стороны *мира, природы, «не-Я»* или со стороны *«Я», духа, человека*; возможен вместе с тем и третий взгляд теоретика, который наводит фокус своего исследовательского внимания на *само взаимоотношение обеих частей этой бытийной системы*. Так объясняется — и соответствующим образом систематизируется — все разнообразие философских теорий: первый тип наиболее последовательно реализовался в средневековой натурфилософии (показательно само это

понятие — «натурфилософия»), в учениях И. Шеллинга и Г. Гегеля, а второй — в эссе С. Киркегора и Ф. Ницше, в экзистенциалистской и антропологической литературе; а стремление преодолеть односторонность как энциклопедического системо-созидания, так и психологизации философской рефлексии определило характер учений В. Соловьева и его последователей в русской философии «серебряного века» и эмигрантской фазе ее развития. Если под этим углом зрения рассмотреть отечественную философскую литературу последних десятилетий, то наиболее последовательное воплощение одна позиция получила в трудах профессора Ленинградского университета В. Свидерского, рассматривавшего философию как науку о всеобщих законах движения материи, наиболее решительным сторонником понимания философии как «самопознания философа» был М. Мамардашвили, а третью позицию исповедовал психолог и философ С. Рубинштейн, давший своему последнему и, к великому сожалению, незавершенному труду точное название: «Человек и мир». (Примечательно, что все трое в 60-е—70-е годы осуждались блюстителями «чистоты» марксистского учения; впрочем, они решались критиковать даже философское наследие К. Маркса, содержащееся в рукописях 1844—45 гг., за якобы еще не преодоленные в нем элементы «фейербахианства», ибо смотрели на него через призму примитивной «ленинской теории отражения» и полуграмотного сталинского изложения философии диалектического и исторического материализма.)

Сложившуюся в истории философской мысли ситуацию можно представить схематически таким образом:



Вполне естественно, что эстетическая теория, выросшая в недрах философии и сохранившая с ней сущностную, методологическую связь даже тогда, когда она обрела автономное существование, претендуя на статус самостоятельной научной дисциплины, оказывалась в аналогичной ситуации по отношению к своему предмету: она могла рассматривать эстетосферу со стороны *эстетических свойств природы, космоса, материального мира* (как это делали представители «натуралистической» эстетики от пифагорейцев до создателей «математической эстетики» Дж. Биркгофа, «информационной эстетики» М. Бензе, «космологической эстетики» Ю. Линника и наших доморожденных, примитивных «природников»), или со стороны *эстетически оценивающего мир и испытывающего эстетические эмоции человека* (как это делали И. Кант и неокантианцы, представители «теории вчувствования» и нынешней «экспериментальной эсте-

тики»), или, наконец, с той стороны, с которой раскрывается *диалектическое взаимодействие эстетических ценностей и эстетических оценок*, т.е. объективной и субъективной «составляющих» *целостной эстетической ситуации* (по такому пути шли Г. Гегель, А. Лосев, некоторые представители нашей отечественной эстетики 60-х—70-х годов — Л. Столович, С. Раппопорт, А. Еремеев, автор этого курса лекций в его предыдущих изданиях).

Расхождения в понимании предмета познания порождали и существенные различия теоретического содержания философских и эстетических учений. Поскольку своеобразие философского осмысления связей, соединяющих и разделяющих мир и человека, выражается в их рассмотрении в *системе субъектно-объектных отношений*, постольку конкретная трактовка этих отношений может вылиться в концепцию *объективистского* характера, в которой содержание философии сводится к онтологической и (или) гносеологической проблематике, либо в чисто *аксиологическое, духовно-нравственное, антропологическое* учение, исследующее активность *субъекта*, либо в теоретический анализ *целостной в ее разносторонности системы субъектно-объектных и субъектно-субъектных отношений*. Прибегну вновь к схематическому изображению данной ситуации:



Само собою разумеется, что выделенные в этой схеме, как и в предыдущей, три типа философии являются некими идеальными конструктами (подобно «идеальному газу» в химии), реально же мы имеем, как правило, дело с их сочетаниями в тех или иных пропорциях. Это относится и к эстетическим теориям.

Понятно, что в тех философских учениях, которые исходят из безусловного примата объективной реальности, рассматривая ее «в-себе и для-себя бытие», эстетическая концепция либо вообще отсутствует (как в большинстве учений XVII в. и во многих позитивистских и постпозитивистских теориях XX столетия), либо красота признается «объективным свойством материи», а искусство — способом «познавательного отражения» объективной действительности, как это утверждала официозная эстетическая доктрина в СССР в 30-е—70-е годы, вульгаризируя гегелевское понимание искусства и его материалистическую интерпретацию В. Белинским и Н. Чернышевским. Столь же закономерно, что выдвижение философией в центр внимания активно и свободно действующего субъекта порождало потребность исследования эстетических и художественных проявлений этой активности, а саму эстетику превращало в *теорию вкуса и*





В эстетике данная ситуация преломляется в соответствии с особенностями ее предмета: поскольку изучаемая ею сфера реальности включает в себя само художественное мышление, эстетика оказывается связанной и с искусством слова, и с публицистикой как своего рода прикладным искусством несравненно теснее, нежели философия в ее собственном содержании. Непосредственным проводником этой связи является *художественная критика*, которая и становится очень часто существенным руслом эстетической мысли, — так «Салоны» Д. Дидро и «Гамбургская драматургия» Г.-Э. Лессинга, журнальные критические статьи В. Белинского и Н. Добролюбова вошли в историю эстетики в такой же мере, как и в историю критики и журналистики. И сами произведения искусства — не только литературы, но и других его видов — воплощали эстетическую рефлексию гораздо чаще, чем философскую, ибо размышления на эстетические темы являются *самосознанием художественной деятельности*, и неудивительно, что мыслящий художник, особенно в переломные моменты истории художественной культуры, испытывает потребность уяснить самому себе, чем является для него его творческая деятельность и какие ее принципы он считает наиболее продуктивными; так, целые системы эстетических воззрений мы находим в повести Н. Гоголя «Портрет» и в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда, в «Докторе Фаустусе» Т. Манна и в «Игре в бисер» Г. Гессе, и даже в изваянной Поликлетом фигуре Дорифора, о которой Плиний сказал, что это уникальный случай, когда скульптор сделал из произведения искусства теоретическую концепцию...

Таким образом, пространство эстетической мысли широко расстилается в культуре, имея на одном своем полюсе строгую научно-философскую теорию типа «Критики способности суждения» И. Канта, на другом — поэтические декларации типа «Анчара» или «Памятника» А. Пушкина, а между этими полюсами — художественно-критическую эссеистику и публицистику в самых разнообразных формах их выражения — журнальных, радиотелевизионных, устно-дискуссионных.

Выбор того или иного типа эстетической рефлексии обусловлен, разумеется, в первую очередь характером дарования мыслителя, особенностями его мышления, однако существует и более глубокая детерминация — *культурно-историческая*: не трудно увидеть, что в истории эстетической мысли, как и философской, ориентация на строгий логический дискурс, стремление к построению охватывающих всю





*и концептуальном уровне современной науки и философии* — только в этом случае она может рассчитывать на получение новых знаний. Вот почему весь дальнейший собственно эстетический анализ нужно предварить кратким изложением тех методологических принципов исследования и тех исходных философско-культурологических позиций, которые характеризуют современный уровень познавательной деятельности человечества.





Корректность такой классификации может быть оспорена, и неясно, в частности, где может находиться в ней художественная деятельность человека, но несомненно, что последняя, как и эстетическая сфера культуры, да и культура в целом, является сложнейшей системой, исторически организовывавшейся, точнее, самоорганизовывавшейся, и потому требующей от изучающих ее наук системного к ней подхода. Когда же в 70-е годы на методологической почве, вспаханной системным подходом, родилась новая научная дисциплина — *синергетика*, сосредоточенная на изучении процессов организации и реорганизации сложных систем, ее основоположники, работающие в сфере физики и математики, — Г. Хакен, И. Пригожин и И. Стенгерс сразу же обнаружили, что законы самоорганизации развивающихся систем имеют не частный, термодинамический, а общий характер, непосредственно проявляющийся и в развитии социокультурных систем.

В нашей стране разработку общей теории систем и методологии системных исследований, с опорой на сделанное в этом направлении за рубежом и преодолевая упорное сопротивление догматиков от советского квазимарксизма, начали в 60-е годы И. Блауберг, В. Садовский, Э. Юдин, А. Уемов, В. Сагатовский и другие ученые; в 1969 г. в Москве основан ежегодник «Системные исследования», в 70-е—80-е годы стали выходить одна за другой книги, посвященные теории и истории этого направления научной мысли; тогда же была оценена по достоинству деятельность замечательного русского ученого, писателя и философа А. Богданова, уже в начале XX в. предвосхитившего своей «всеобщей организационной наукой» последующее развитие мировой научной и философской мысли по тому пути, на котором родились теория систем, кибернетика и синергетика. В 80-е годы принципы синергетики стал разрабатывать у нас математик С. Курдюмов, увидевший, подобно своим зарубежным коллегам, что принципы эти раскрывают *общие закономерности развития* как процесса перехода от одного уровня организации системы к другому, более высокому, и потому они непосредственно применимы к изучению социальных и культурных систем; это привело ученого к содружеству с философом Е. Князевой, послужившему выявлению действительного масштаба синергетических законов; итоги их работы, опубликованные в ряде статей в журнале «Вопросы философии» и в резюмирующей монографии, показали *действительную всеобщность* данных законов и, следовательно, их *философско-онтологический*, а не частнонаучный характер.

Выход системологии и синергетики за рамки естествознания в сферу социально-гуманитарного знания не мог не вернуть философию к обсуждению вопроса,



движения Б. Мейлахом). Затем данная коммуникативно-семиотическая система стала рассматриваться в еще более широком и более сложном системном контексте, именуемом «художественной культурой». И все же последовательное проведение системного анализа искусства, как и эстетосферы культуры, все еще не осуществлено, особенно после того, как методология системного исследования была развита синергетикой (хотя первая попытка такого рода была сделана в вышедшей в 1993 г. в Москве книге И. Евина «Синергетика искусства»).

Поэтому представлялось необходимым охарактеризовать основные позиции системно-синергетической программы исследования тех наиболее сложных систем, которые изучает эстетическая наука. Программа эта охватывает три направления исследования: *предметный*, *функциональный* и *исторический*. Начну с характеристики первого, объединяющего изучение *состава* системы и ее *строения*.

## 2. ПРЕДМЕТНАЯ (СУБСТРАТНО-СТРУКТУРНАЯ) ПЛОСКОСТЬ СИСТЕМНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Привычный эмпирико-индуктивный метод поэлементного исследования, укрупнившийся в науке со времен Ф. Бэкона и определявший движение познания формулой: «от частей — к целому», сыграл огромную прогрессивную роль в истории науки, однако оказался неэффективным, когда предметом познания стали сложные и сверхсложные системы, такие, как жизнь, общество, человек, культура, искусство, — потому что какое бы количество элементов, сторон, качеств, функций такой системы мы ни изучили с предельной конкретностью, суммирование этих знаний не дает представления о целостном бытии данной системы — о том, *что есть* жизнь, *что есть* общество, *что есть* человек, *что есть* культура, *что есть* искусство. Ибо система — это не сумма составляющих ее элементов, а *способ их соединения, сцепления, связи*. А чтобы эти связи — т. е. структуру системы — выявить, нужно идти *не от частей к целому, а напротив, от целого — к частям*, ведь «тайна» целостности заключена именно в том, как она организована (каждому известно множество примеров того, как одни и те же элементы при изменении их связей образуют качественно различные целостности; простейший пример такого рода — детская игрушка калейдоскоп, при вращении которой меняются узоры, возникающие из разных комбинаций кусочков стекла; другой пример — радикальное изменение облика вашей комнаты при перестановке мебели). Замечательный французский мыслитель Б. Паскаль заметил как-то: «Одни и те же, но по-другому расположенные слова образуют новые мысли». И существенно при этом, что новая мысль порождается именно расположением слов, а не смыслом каждого и не их совокупностью, и значение каждого слова в предложении можно установить, лишь исходя из понимания целостного высказывания: ведь большая часть слов многозначна и только контекст позволяет понять, в каком значении слово здесь употребляется.

Таким образом, чтобы понять, что представляют собой эстетическое отношение человека к действительности и его художественная деятельность, нужно идти не от рассмотрения их составных частей, а от изучения строения



адекватного их природе сопряжения *предметного (субстратно-структурного) анализа с анализом функциональным и историческим*.

Предметный анализ предполагает решение двоякого рода задач: выяснение того, из каких компонентов разных уровней — подсистем и элементов — состоит изучаемая система, и выявление связей, соединяющих эти ее компоненты; речь идет о *субстратном* анализе и *структурном* (точнее, *архитектоническом*, ибо, как мы увидим, структурному рассмотрению подлежит и функционирование системы, и ее развитие).

Внесистемное, чисто эмпирическое изучение субстрата рассматриваемого объекта не содержит критериев, которые позволили бы установить, выявлен ли состав целого с необходимой полнотой; системный подход позволяет преодолеть эту ограниченность эмпирического анализа благодаря тому, что, двигаясь от рассмотрения целого к выявлению места и функций в нем каждого его компонента, мы получаем возможность определить *необходимость и достаточность всех его «слагаемых» для существования целого*.

Приведу два примера: умозрительный и взятый из практики. Первый пример из области теории музыки: чтобы понять закономерности строения звукоряда в семиступенной европейской музыке, нельзя исходить из чисто эмпирического обнаружения группы составляющих его элементов, скажем, до, фа, си, ре, си-бемоль, фа-диез... Ибо для того, чтобы понять принцип их связи, образующей целостную систему — музыкальную гамму, нужно найти все звуки, *необходимые* для этого и для этого же *достаточные*: до-ре-ми-фа-соль-ля-си, а затем и находящиеся в гамме, но на другом уровне, — бемоли и диезы. Другой пример из археологической практики: найдя в ходе раскопок осколки керамических сосудов, исследователь должен установить, какие из них являются частями одного сосуда, а какие принадлежат другим, и найти место каждой части в структуре целого, при том, что некоторые из них могли быть утрачены, но должны быть мысленно восстановлены для определения и *необходимости, и достаточности всех частей сосуда как целостной системы*.

Обращаясь в этой связи к проблеме сущности искусства как методу исследования эстетики, напомним уже отмеченный во вводной лекции существенный недостаток концепции, изложенной в первом издании настоящего курса: господствовавшему в те годы *однолинейному* представлению о сущности искусства как способе познания действительности было противопоставлено *разностороннее* описание художественной деятельности, включавшее характеристику ее познавательной, оценочной, творчески-преобразовательной и коммуникативной граней; но, поскольку в середине 60-х годов автор еще не осознавал первостепенную важность критерия необходимости и достаточности для определения состава изучаемого сложного целого, оставалось неясным, почему художественное освоение мира обладает *именно этими* свойствами и нет ли у него *еще каких-то*, просто не замеченных исследователем. А тем самым неуловимой оказалась и структура художественного произведения, его архитектоника — ведь она является не простым пучком «каких-то» связей между компонентами данной системы, но *системой этих*





неуловимой для научного познания, как и для обыденного сознания, — ведь говоря, например, о *глубокой* мысли или *возвышенном* состоянии духа, о нравственном *падении* и душевном *движении*, мы пользуемся метафорами, определяющими внепространственные отношения по пространственным, ибо нет другого способа определения *соотношения* разных проявлений духовной жизни.

Принципы изоморфизма и гомоморфизма потому и играют такую большую роль в методологии системных исследований, что они выражают признание *всеобщности законов структурной организации систем* и, следовательно, дают возможность открывать сходство, а подчас и подобие строения разных типов систем, в частности, материальных и духовных, жизненно-реальных и художественно-иллюзорных; поскольку же материальные системы лучше других изучены со структурно-организационной стороны, становится возможным и продуктивным перенос их свойств на системы более сложные (если, разумеется, такой перенос не становится простым уподоблением духовного материальному, а лишь выявляет *определенную степень их сходства* и тем самым позволяет углублять наше знание жизни и творческой мощи человеческого духа).

Что же касается искусства, то в его изучении издавна стихийно применялся структурный анализ — ведь само различие содержания и формы в художественных произведениях, а затем внутренней формы и внешней, сюжета и фабулы, рисунка и колорита, мелодии и гармонии, физического и словесного действия в творчестве актера, наконец, анализ композиции произведения искусства (которая есть не что иное, как способ его пространственной, временной или пространственно-временной организации) говорит об интуитивном признании *структурированности художественной ткани* как закономерности объективного характера, при всех исторических изменениях способов организации художественно-образного текста. Структурный аспект системного подхода превращает эту интуицию в методологически отрефлектированный принцип познания искусства, соотносенный с субстратным анализом и функциональным.

### 3. ИССЛЕДОВАНИЕ ВНЕШНЕГО И ВНУТРЕННЕГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СИСТЕМЫ

Но если структура системы раскрывается лишь при выявлении необходимости и достаточности сопряженных в ней компонентов системы, то как устанавливается, какие именно компоненты системы отвечают этим критериям? По-видимому, лишь благодаря выявлению *тех функций, которыми наделен каждый элемент целого*, поскольку он существует не сам по себе, а выполняет определенные обязанности в «разделении труда» между элементами системы, необходимые для ее эффективного функционирования. Так выясняется, что в целостной программе системного исследования субстратный анализ оказывается диалектически связанным с анализом архитектурным (структурным), а этот последний — с анализом функциональным, ибо, как установил П. Анохин, «функция определяет структуру».

Вместе с тем в социокультурных системах, как наиболее сложных представительницах класса «функциональных систем», следует различать два уровня функционирования: *внешний*, действенно связывающий систему со средой, и *внутренний*, раскрывающий поведение каждого компонента системы в его взаимодействиях с другими в ее собственном пространстве.

Как правило, у каждого компонента системы есть одна функция, определяющая его роль в системе, его необходимость для ее целостного существования, поэтому анализ ее внутренней жизни именно как активно-деятельностного процесса, а не статичного состояния, становится аспектом системного исследования, без которого недостижимы его собственные полнота и целостность. Что же касается внешнего функционирования системы, то чем выше уровень ее сложности, тем шире спектр направлений ее активности; тем самым сложная и сверхсложная системы становятся *полифункциональными*. К числу таких полифункциональных систем относятся и культура, взятая в целом, и такая ее подсистема, как искусство. А в таком случае возникает необходимость распространения структурного анализа на функционирование рассматриваемой системы — трудно ведь сомневаться в том, что пучок ее функций является не простым конгломератом, а самоорганизовавшимся определенным образом *их ансамблем*. Значит, подлежит выяснению *принцип взаимосвязи* этих функций системы: является он, к примеру, сложносочиненным или сложноподчиненным, говоря терминами лингвистики, т. е. находятся ли эти функции на одном уровне или на разных, равноправны они или же организованы иерархически, стабильна ли в этом случае доминантная функция или она меняется ситуативно и исторически. Непонимание этих различий вело, в частности, к тому, что функциональную характеристику искусства теоретики давали, как правило, по аналогии с наукой, или с языком, или с игрой, т. е. с *монофункциональными* формами человеческой деятельности, полагая, что таковыми должны быть все вообще ее формы. Однако сверхсложные системы тем и отличаются от сложных, что они *полифункциональны*; искусство, разумеется, не единственная система такого рода — аналогична функциональная природа культуры в целом, такова и сущность бытия человека, оттого многочисленные попытки однозначно определить его деятельностьную природу как «*homo faber*» или «*homo sapiens*», «*homo loquens*», «*homo ludens*» и т. п. оказывались и справедливыми, и односторонними (они отвечали критерию *необходимости*, но не отвечали критерию *достаточности*), ибо назначение человека в мире (или, по М. Шелеру, «в космосе») *многозначно, многосторонне при переменной доминанте этого ансамбля функций*. Такова и особенность искусства, которая находит свое объяснение в его способности образно воссоздавать человека как целостное существо, а не реализовывать ту или иную из его сущностных сил, подобно науке, языку, игре и всем другим односторонне-специализированным формам человеческой деятельности; значит, только на основе различения *монофункциональных* и *полифункциональных* систем возможно определение истинного места искусства в культуре.



#### 4. ИСТОРИЧЕСКАЯ (ГЕНЕТИЧЕСКИ-ПРОГНОСТИЧЕСКАЯ) ПЛОСКОСТЬ СИСТЕМНО-СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Существует, однако, особый тип функциональных систем, в которых действие протекает не по замкнутому циклу, как в системах технических и биологических, но постоянно изменяется, то более, то менее радикально, делая систему *развивающейся*. Такая ее способность объясняется тем, что данный тип системы обладает свободой выбора своих действий, которая определяет меру следования сложившейся прежде программе поведения и меру ее изменения. Характер этих изменений обусловлен, с одной стороны, имманентной системе логикой ее самодвижения, самосовершенствования, саморазвития, а с другой — необходимостью реагирования на изменения внешней среды, взаимодействие с которой определяет своеобразие *открытой системы*. Для эстетосферы культуры такой средой является и природа, и социальные отношения, и все другие сферы культуры, динамика которых обуславливает изменение ряда существенных параметров эстетического отношения людей к действительности; для художественной деятельности ближайшей средой является вся социокультурная реальность, включая и эстетосферу культуры, а затем и реальность природная в ее соотносительности с культурой. Что же касается логики саморазвития интересующих нас системных образований, то она преломляет в эстетической и в художественной сферах общие синергетические закономерности данного процесса — движение от изначальной аморфности, эмбриональной синкретичности ко все шире разворачивающемуся расчленению, специализации расчленяющихся элементов и образованию структурных связей между ними, затем постепенное повышение уровня организованности системы, обеспечивающего ее жизнеспособность при всех изменениях среды и эффективность функционирования в ней, альтернативой же является либо окостенение выработанной структуры, застойное существование и медленное умирание системы, либо распад сложившихся связей под влиянием центробежных сил, порождаемых эгоизмом автономизированных частей системы, и формирование из возникшего хаоса новой, качественно отличной от предшествующей и более высокоорганизованной системной целостности.

Мы увидим в дальнейшем, как конкретно это происходит в истории художественной культуры, а пока замечу в общеметодологическом плане, что системное мышление приводит к необходимости расширить традиционное представление о структуре как «инвариантном аспекте системы», т.е. способе ее пространственной организации, характеризующем статическое состояние системы. Уже было показано, что понятие «структуры» следует относить к взаимосвязи не только предметных компонентов системы, но и ее функций. Сейчас следует пойти дальше, признав *необходимость структурного подхода и к процессу развития системы*. Ибо закономерная смена одних ее состояний другими (например, в цепи рождение — становление — созревание — расцвет — увядание — старение — смерть) является *структурой процесса* (иногда ее называют *эволюционной структурой*, или *хроно-структурой*). Выявление хроноструктуры изучаемого процесса помо-



гивается этим будущим (идея «аттрактора») в силу ее объективного соответствия потребностям формирования более высокого уровня упорядоченности, организованности, рождающего новый тип гармонии.

Такой подход к изучению закономерностей развития важен не только для достижения более убедительного, чем прежние, понимания истории культуры и искусства, но и для теоретически обоснованной ориентации в современных процессах. Сейчас стало очевидным, что не одна наша страна — все человечество переживает переломный и переходный этап своей истории; отсюда появление таких характерных обозначающих его понятий, как посткапитализм, постиндустриальное общество, постмодернизм в культуре или даже убеждение, что наступил *«конец истории»*, *«смерть искусства»*, что на смену культуре и ее эстетическому потенциалу приходят антикультура и антиэстетика. Попытки разобраться в существе этого нового состояния общества и культуры предпринимаются уже несколько десятилетий политиками, экономистами, социологами, культурологами, философами, эстетиками во всех странах западного мира, не говоря уже о россиянах, мучительно размышляющих над противоречиями процесса перестройки всего нашего бытия, ибо всем ясно, *откуда* мы движемся, но никто не может внятно объяснить, *куда направлено* это движение, а значит, какой путь для него *оптимален*. Синергетический подход может помочь найти научно обоснованные ответы на эти вопросы, ибо он открывает новые возможности для дополнения *генетического* вектора исторического исследования вектором *прогностическим*: если первый охватывает историю изучаемой системы с момента ее зарождения и до состояния, непосредственно наблюдаемого исследователем, то второй позволяет выработать гипотетическое представление о том, куда может и должен привести данную систему процесс ее реорганизации.

Правда, в наше время авторитет футурологии как научной дисциплины подорван провалом предсказаний так называемого «научного коммунизма», и многие философы и публицисты утверждают даже, что будущее вообще, в принципе, не подлежит познанию, тем более научному; напомним критику «историцизма» К. Поппера или же заявление Ст. Лема, что «будущее предсказать невозможно», поскольку, если «у Ельцина или у Коля лопнет небольшой сосуд, все перевернется в этом мире»; но можно ли «предсказать, где и у кого лопнет этот самый сосуд»? Поэтому, резюмировал один из самых крупных писателей-фантастов XX в., словно опровергая правомерность столь успешно разрабатывавшегося им самим жанра научно-художественной литературы, «я не знаю, что и как будет». В поэтической форме этот же грустный вывод со свойственной ему экспрессивностью сформулировал А. Галич:

*Не бойтесь тюрьмы, не бойтесь сумы,  
Не бойтесь мора и глада,  
А бойтесь единственно только того,  
Кто скажет: «Я знаю, как надо!»*



ного существования и реализовать свое посильное участие в исторической эстафете поколений, передавая потомкам тот культурный жезл, который мы держим в своих руках, — должна служить формированию этого нового грядущего типа культуры.

Завершу проведенный *системный анализ системного анализа* схематическим изображением полученной методологической матрицы, делающим наглядной целостность данной исследовательской программы, обусловленной необходимостью и достаточностью охватываемых ею плоскостей анализа системы в ее взаимоотношениях со средой. Понятно, что все последующее исследование должно стать реализацией данной программы.





## Лекция 4-я:

# ФИЛОСОФСКО-ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

---

## 1. О БЫТИИ И НЕБЫТИИ

Поскольку эстетика, как мы могли убедиться, — *философская наука* по своей проблематике, концептуальному содержанию и языку и поскольку она так или иначе, непосредственно или опосредованно, опирается на философское осмысление мира и отношения к миру человека, постольку построение целостной эстетической теории требует уяснения ее теоретических оснований, отвечающих современному уровню философской мысли. Соответственно нужно четко сформулировать то решение основных философских проблем, которое автор считает отвечающим характеру духовной культуры человечества на рубеже XX и XXI вв. и которое реализует только что изложенные принципы системного мышления.

Начнем с выяснения самых общих онтологических оснований философской рефлексии, т. е. с понимания того, как «устроено» *бытие*, памятуя, что отношение «бытие / небытие» (или «бытие и ничто») является исходной оппозицией философского мышления с тех пор, как оно зародилось в древних культурах Греции, Индии и Китая (начиная, видимо, с Парменида), и до новейших концептуальных построений Ж.-П. Сартра, М. Хайдеггера и наших отечественных онтологов. По сути дела, все сущее, что вообще доступно познанию, есть совокупность *конкретных форм бытия*, возникающего из *небытия* и раньше или позже обреченного на исчезновение в *небытии*. История Вселенной, изученная науками о природе, убеждает, что бытие является не хаотическим нагромождением случайно образовавшихся предметностей, а выраставшей из первоначального хаоса и *исторически самоорганизовавшейся системой*, восходившей от сравнительно простых структурных образований ко все более сложным и все более упорядоченным в этой сложности формам.

Значение выявления онтологических предпосылок эстетической теории тро-яко. Оно состоит, во-первых, в том, что предметом эстетического отношения является та или иная *форма наличного бытия*, поскольку она доступна непосредственному чувственному восприятию и переживанию, становясь носительницей определенной эстетической ценности; тем самым мы получаем теоретические основания для различения *носителя эстетической* (как, впрочем, и всякой иной) ценности и *самой этой ценности* как его, этого носителя, *значения для субъекта*. Отсюда следует, что модальность эстетической ценности — красоты, величия, трагизма, поэтичности и т. д. — *не онтологическая, а аксиологическая*, и эстетике остается лишь исследовать отличие эстетических ценностей от всех иных. Во-вторых,



но широкий и глубокий культурный смысл). Собственно культурной формой небытия является *миф*, сходный с бредом в том отношении, что для народа, его создавшего, он является точным, «документальным», «хроникальным» описанием бытия, а не плодом сотворившей небытие фантазии, вера в реальность описанного мифом и делает его основой религиозного сознания и религиозной обрядности, а утрата этой веры превращает миф в произведение народного искусства — в сказку, в басню, в притчу, в метафору, позволяя поместить икону в музей, исполнить мессу в филармоническом концерте, а в храме видеть всего лишь творение искусства архитектуры...

Такое понимание *диалектики бытия* и небытия заставляет согласиться с отмеченным К. Марксом родством мифологии и искусства — а совсем не искусства и науки, как утверждали классики советской эстетики, приписывавшие своему боготворимому учителю чуждые ему взгляды, — и также с мыслью З. Фрейда, увидевшего сходство искусства, сновидения и бреда. Разумеется, при этом нельзя терять из вида и отличие художественной формы небытия от всех других его форм, которое состоит в сознательном и целенаправленном создании этого мнимого, кажущегося, иллюзорного бытия ради того, чтобы дополнить подлинное бытие человека его воображаемым бытием в художественной реальности. А тем самым это его второе, мнимое, бытие воздействует на его сознание и поведение, изменяя его реальное бытие; так небытие, выросшее из бытия как его «превращенная форма», в свою очередь, превращается в бытие — известно множество примеров того, как реальные люди становились гамлетами и растиньяками, робин гудами и рахметовыми... Однако для того, чтобы перейти от этих самых, еще общих, рассуждений к конкретному и доказательному анализу возникновения художественного творчества в целостной и разнородной жизни культуры, его функционирования в культуре, его внутреннего строения и взаимосвязи с эстетическим сознанием — короче, взаимоотношений этой формы творимого человеком инобытия с бытием, природным, социальным и человеческим, нужно выяснить, в каких же предметных формах бытие существует, как они взаимосвязаны и каким образом вырастают в пространстве культуры эстетическая ее ипостась и ее художественная субкультура.

## 2. Природа и общество в системе бытия

Первой — и логически, и исторически — формой бытия является *природа*. Здесь нет необходимости специально рассматривать ее строение, то, что Ф. Энгельс называл «диалектикой природы», — нам достаточно отметить, во-первых, структурную организованность всех природных явлений, придающую каждому из них качественную определенность и стабильность; во-вторых, процесс постепенного и поступенного усложнения этих структур, неуклонное повышение уровня их организованности — от неорганических к органическим формам, от простейших живых существ к прямым предкам человека, от элементарных способов самосохранения до генетического механизма передачи информации об оптимальных способах поведения индивида для поддержания жизни вида.



*тически, связями.* Этим в первую очередь общество и отличается от стада, от стаи, от роя — биологических объединений, сообществ живых существ, порождаемых биологическими потребностями и стабильных в истории каждого вида животных, ибо образуются они велением врожденных каждой особи инстинктов, тогда как человеческое общество формируется внегенетическими установками людей, потому принципы его организации меняются в ходе развития человечества и существенно разнятся у разных племен, народов, наций в одну и ту же эпоху.

Общество является, следовательно, *системой ненаследуемых отношений*, и, как всякая система, оно не сводится к совокупности составляющих его элементов, ведь элементы эти, конкретные индивиды, приходят и уходят, рождаются и умирают, а общество остается, пребывает, безразличное к тому, какие именно люди в нем живут и действуют. Сказанное относится не только к обществу вообще, к обществу как таковому на всем протяжении его многосоттысячелетней истории, но и к каждому историческому состоянию общества.

Вот почему абсолютно неправомерно господствовавшее в нашей философской и педагогической литературе на протяжении длительного времени, порожденное сталинской деформацией марксизма представление о «тождестве общества и человека»: в действительности общество — это самостоятельное образование, которое, конечно же, использует человеческий «материал» для возведения своих «сооружений» — экономических, политических, юридических институций, но которое не является, подобно человеку, живым существом, в силу этого принадлежащим не только обществу, но и природе; общество *внеприродно*, оно живет не по ее законам (стадным, роевым и т. п.), а *по собственным законам*, неизвестным животному миру, нефиксируемым в генах. Это и дает нам основания рассматривать его как *особую форму бытия* и говорить о его роли в процессе антропогенеза: именно формирование общественных отношений привело к рождению уникального животного — *общественного животного* — *zoön politikon*, по меткому слову Аристотеля.

Как бы медленно, особенно на первых порах, ни протекал процесс превращения природного существа в природно-сверх-природное, деятельностно-самодетельное, он развивался неудержимо и все более быстро, иначе мы жили бы еще сегодня в пещерах, собирали в лесах коренья и охотились на зверей с дубинами и плохо отесанными камнями... Согласимся с Н. Бердяевым, что *творчество, понимаемое как непрограммируемая, свободная, обновляющая наличное бытие созидательная деятельность, является атрибутивным качеством человека, обусловленным его выходом за пределы природного существования и жизнеобеспечивающего функционирования.*

### 3. ЧЕЛОВЕК КАК СИСТЕМНОЕ ЕДИНСТВО ПРИРОДЫ И ОБЩЕСТВА

Как видим, человеческое общество стало качественно своеобразной подсистемой бытия, «обреченной» на историческое развитие благодаря непрерывно изменявшимся способам практической деятельности людей — способам производства



Эта проблема важна для философского осмысления человека не только сама по себе, как условие адекватного понимания одной из самых существенных особенностей человеческого бытия, но и потому, что философия открывает здесь теоретическую возможность понимания *роли индивидуальности, неповторимости личностных качеств человека* в тех областях жизни и деятельности людей, в которых уникальность каждого представителя рода человеческого особенно значительна, более того, определяющая, для эффективности его деятельности и ценности ее плодов. Это относится непосредственно и в первую очередь к интимной жизни личности, к отношениям любви и дружбы, к общению людей и воспитанию человека человеком, к эстетическому восприятию, к жизни искусства в культуре: ведь если субъект познания является, по точному определению И. Канта, «трансцендентальным субъектом», то эстетическое восприятие и художественное творчество осуществляет *конкретный, индивидуальный и уникальный субъект*.

Тема следующей лекции позволит более обстоятельно осветить данную проблему, а сейчас подведу итог сказанному, представив онтологическую структуру бытия в простой схеме:

Сделав таким образом наглядным слияние в человеке природной и социальной субстанций, нужно сразу же поставить перед собой вопрос: как возможно органичное соединение в человеческой психике и поведении этих разнородных и, казалось бы, несовместимых начал?

Возможным это стало благодаря величайшему «изобретению» человечества — *культуре*.



#### 4. КУЛЬТУРА КАК СПОСОБ СВЯЗИ ЧЕЛОВЕКА С ПРИРОДОЙ И ОБЩЕСТВОМ

Хотя культура является уже три столетия предметом специального теоретического осмысления, единое понимание того, что она вообще собой представляет, не достигнуто и поныне. В конце прошлого века П. Милюков начинал свое исследование истории русской культуры с замечания, что одни ученые сводят культуру к духовной жизни человечества, противопоставляя ее материальной деятельности (ее стали называть цивилизацией, дабы отличить от духовной по ее сущности культуры), а другие включают в понятие культуры все формы деятельности людей, которые отличают их бытие от биологического существования животных. В середине нашего века американские ученые А. Кребер и К. Клакхон издали хрестоматию, собрав и сгруппировав в ней все определения культуры, предложенные в ходе развития мировой культурологической мысли, и оказалось, что таких дефиниций более 170 (!); с тех пор их число еще увеличилось в связи с формированием новых наук и появлением новых углов зрения на культуру.

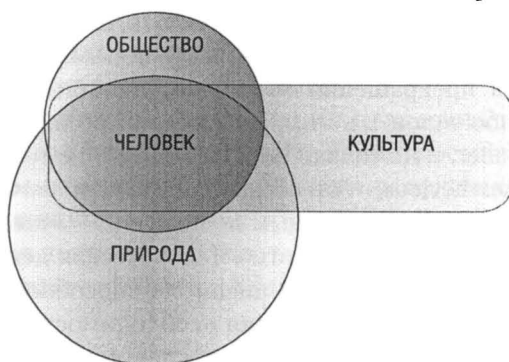
Нет единства взглядов на сей предмет и в нашей отечественной философско-культурологической мысли, весьма активно обсуждающей эту проблему в последнюю четверть века. Не касаясь всех причин такого расхождения представлений





лишь с тех пор, как подросток обретает необходимые для осознания своих гражданских функций интеллектуальные способности; культура охватывает духовный мир входящего в жизнь человека *всесторонне*, включая передачу ребенку разнообразной научной информации и его обучение различным способам деятельности, тогда как социализация ограничена формированием системы ценностей и перспективных социальных целей, поскольку именно эти аспекты духовной жизни личности непосредственно затрагивают интересы общества, его устройства, его стабильности или его динамики; наконец, — и это особенно важно! — социализация включает молодого человека в систему общественных связей, которая сложилась и господствует в современном ему мире и окружает его, непреодолимо втягивая в свое магнитное поле, тогда как приобщение к культуре охватывает все исторически накопленное ею богатство, — индивид вбирает в себя, разумеется, в большем или меньшем объеме, духовное наследие древности: Библию, Коран и Веды, фольклор, искусство средних веков и Возрождения, философию XVIII и XIX столетий, причем наследие это впитывается им также, а подчас глубже и органичнее, чем произведения его современников...

Так *творимая человеком* культура становится в конечном счете силой, *творящей его самого*; так человек оказывается уже не двуликим биосоциальным Янусом, а *трехмерной — биосоциокультурной — системой*. Зафиксирую этот вывод, обращаясь к только что схематически представленной структуре бытия:



## ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

Нужно, однако, сразу же уточнить, какой смысл вкладывается тут в понятие «деятельность», ибо в обыденном словоупотреблении так обычно называют практически реализующееся поведение, в философской и психологической литературе деятельность нередко сводится к так называемой «предметной деятельности», в силу чего общение людей выводится за пределы деятельности, а в ряде европейских языков *деятельность* обозначается словом «активность», т.е. отождествляется с внутренне детерминированным движением. Между тем, философский язык должен зафиксировать существенные различия между *активностью* как свойством живой материи, *жизнедеятельностью* как специфическим поведением животного, вынужденного добывать себе средства существования радикально иным способом, чем это делает растение, и *деятельностью человека*, которая отличается от жизнедеятельности животного не только своим сознательным (а не инстинктивным) характером, но и тем, что она выходит далеко за рамки жизнеобеспечения, удовлетворяя многообразные его внебиологические потребности — социальные, культурные, духовные.



Таким образом, деятельность как философско-антропологическая категория обозначает *специфически-человеческий, надбиологический уровень активности*, охватывающий и духовные, и практические, и «практически-духовные» (К. Маркс) ее формы, которые у самого человека отличаются от его физиологически мотивируемых и генетически транслируемых форм поведения (скажем, дыхания, пищеварения и т. п.). Деятельность человека — это *совокупность, точнее, ансамбль, система всех проявлений его сознательно и самосознательно, избирательно и целенаправленно, свободно осуществляющейся активности, являющаяся способом его бытия*. Она может быть поэтому определена на философском языке (а само это понятие и является философской категорией в отличие, скажем, от понятия «поведение», имеющего категориальный статус в других науках — в этологии, этнографии, этике, педагогике) *как активное проявление субъектности человека, направленное на мир объектов и на других субъектов*.

Деятельность и явилась той силой, которая превратила нашего животного предка в человека, — *именно деятельность*, а не труд, как упрощенно трактовал этот процесс Ф. Энгельс, ибо труд является лишь одной из форм деятельности, и как бы ни было велико его значение в ходе антропогенеза (и тем более в онтогенетических его проявлениях), он не исчерпывает тот ансамбль сил, которые именно и только в целостном своем единстве творят из животного человека.

Задача философского анализа — обнаружить все участвующие в этом процессе силы, необходимые и достаточные для его эффективного протекания, постичь их связи и взаимодействия, выявив тем самым строение деятельности, ее архитектуру, исходя из уже известного нам принципа «функция определяет структуру», а затем и из закономерности развития деятельности как в филогенезе, так и в онтогенезе, ибо *единство этих трех аспектов проявления деятельности и есть культура*.

## 2. ПРАКТИКА И ДУХОВНОСТЬ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА

Деятельность человека начинается — исторически и логически — как *практика*. Это понятие характеризует, с одной стороны, то, что является общим для поведения человека и животных, то, что им от них унаследовано, а с другой — то, что отличает человеческую деятельность именно как человеческую. Практика сохраняет обусловленный биологической природой человека *материальный субстрат* поведения, выражающийся в тех или иных физических действиях — в процессах труда, социально-организационной (или дезорганизационной, т. е. революционно-разрушительной) деятельности, в воспроизводстве рода и воспитании его пополнения, в играх и войнах; вместе с тем практика отличается *осознанностью* совершаемых действий, их опосредованностью *целеполаганием, проектированием и выбором средств*, необходимых для реализации проекта и достижения поставленной цели. Существенная особенность практики состоит



формы выражения — и нравственную, и патриотическую, и гражданственно-политическую, и эстетическую, и художественную. Духовность направляет наше поведение и воплощается в плодах нашей деятельности, когда действие *бескорыстно*, а творение выражает идею *человеческой солидарности*, чувство сопричастности индивида к роду, в пределе — его готовность пожертвовать собою, своими эгоистическими интересами и даже самой жизнью ради того, что обладает более высокой ценностью, ради Другого или Других, ради убеждений, веры, принципов, возвышенных идеалов.

Потому-то почвой, на которой вырастает духовность, является *нравственность* — такой способ регуляции человеческих отношений, который преодолевает биологически данный человеку, как всякому живому существу, эгоистический инстинкт самосохранения, потребность удовлетворения собственных витальных нужд; у животных встречаются особи с врожденным альтруистическим поведением; в свое время это убедительно показал П. Кропоткин в замечательном исследовании «Взаимная помощь как фактор эволюции», и современная этология накопила немало новых наблюдений, подтверждающих этот вывод; однако, вопреки представлениям генетика В. Эфроимсона, такое поведение животного неправомерно считать *нравственным* хотя бы в зачаточной форме, потому что оно детерминировано *инстинктом*, а не *свободным выбором*, осуществляемым на неизвестном психике животного духовном уровне мотивации поведения, и потому позволяет нередко перебарывать веления инстинкта. Нельзя отождествлять такие психологические качества, несомненно, врожденные и человеку, и животному, как доброта и жестокость, с такими категориями нравственности, как добро и зло, справедливость и несправедливость, благородство и подлость, которые не врождены индивиду, как и основные механизмы нравственного сознания — совесть и чувство долга.

*Духовностью* порождено и эстетическое отношение к действительности, существенно отличающееся от физиологического удовольствия, получаемого органами чувств и доступного животным в такой же мере, как и людям, тогда как чувство красоты, вопреки представлениям Ч. Дарвина и его позитивистски мысливших последователей, является привилегией человека. Уже Платон понимал в отличие, например, от Ш. Лало невозможность свести прекрасное к «приятному для зрения и слуха», а И. Кант и Н. Чернышевский отмечали такую важнейшую особенность эстетического отношения, как его бескорытность (или «*незаинтересованность*»), тогда как эмоциональная реакция самки на оперение, движения, пение самца объясняется, по справедливому заключению Ч. Дарвина, утилитарной потребностью «полового привлечения», т.е. вполне «заинтересована», «корыстна». Коренное различие между витальным и духовным уровнями эмоциональной жизни и формирование этических и эстетических ее форм именно на втором подтверждаются и наблюдениями за развитием ребенка: чисто чувственные наслаждения младенец способен получать с первых дней жизни, но перерастание *приятного* в чувство *прекрасного* происходит лишь в процессе формирования его бескорыстно-духовной способности созерцания внешнего мира и лишь на основе



### 3. СТРОЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Поскольку деятельность человека определяется философией как *активный аспект системы субъектно-объектных отношений*, постольку и ее структуру следует искать в дифференциации этих отношений в соответствии с потребностями формирующегося человечества в таких проявлениях активности, которые необходимы и достаточны для обеспечения его возможности выжить в жестокой борьбе с природой и непрерывно совершенствовать свой образ жизни, полноценно реализуя могущество того механизма, которого нет у животных, — *наследования благоприобретаемых признаков*, сохранения и передачи из поколения в поколение накапливаемого опыта и потому его постоянного расширения, обогащения, изощрения. Конечно, система субъектно-объектных отношений родилась не сразу, по мановению волшебной палочки некоего божественного демиурга, но складывалась на протяжении длительнейшего процесса антропо-социокультурогенеза, как и лежащее в ее основе различие субъекта и объекта. Сознание их различия, поразному формулируемое (сами эти категории вошли в арсенал философских понятий лишь в Новое время), складывалось по мере практического обнаружения коренного отличия человека от окружающего его мира, начиная с утверждения Протагора, что человек есть «мера всех вещей». Последующее развитие философской мысли накапливало те признаки человека, в которых выражается его *субъектность*, т.е. его уникальность в системе бытия и даже его отличие от самого себя, ибо в определенных ситуациях он может выступать и в роли объекта, может раздваиваться на субъекта и на объект своей собственной деятельности, а подчас и на двух или более разных субъектов. Это значит, что понятия «субъект» и «объект» — не онтологические характеристики кого-либо или чего-либо, но *диспозиционные, ситуативные определения*, такие, которые обозначают позицию кого-либо или чего-либо в *данной деятельностиной ситуации*: если я выступаю в роли источника и носителя активности, если я осуществляю свободно избираемые мной действия на основе целеполагания, проектно-идеального опосредования, контроля за своими действиями и корректирования их, я оказываюсь *субъектом данного процесса деятельности*, а то (или тот, или даже я сам), на что моя активность направлена, становится *ее объектом*.

В конечном счете система субъектно-объектных отношений, в которой и конституировалось философско-теоретическое представление о человеческой деятельности, сложилась как двухмерная сеть связей и взаимодействий, одно измерение которой определяется ансамблем *отношений субъекта к объекту*, а другое — *межсубъектными отношениями*. Принципиальное различие этих деятельностных плоскостей состоит в том, что исходная особенность субъекта — его *уникальность*, определяющая качественное, сущностное отличие *каждого субъекта от всех других субъектов*, тогда как позиция объекта или акт объективации *приравнивает данный предмет, явление, человека к другим*.

Таким образом, целостная модель системы субъектно-объектных отношений может быть представлена такой схемой:





щих изданиях «Лекций...», вступало в противоречие с выявленным в них сущностным различием двух типов отношений: между писателем и читателем, между живописцем, актером, танцором и зрителем, между музыкантом и слушателем, с одной стороны, и между ученым, идеологом, организатором и людьми, к которым они обращают свои послания, — с другой. Уже отсюда видно (и об этом пойдет у нас речь специально), какое большое значение имеет данная проблема для эстетической науки.

Общение выступает в множестве конкретных форм: оно осуществляет на трех уровнях практический, духовный, практически-духовный контакт субъектов; многообразны и сами типы вступающих в него субъектов: это могут быть *индивидуальные* субъекты — личности; *совокупные* субъекты — малые коллективы (семья, бригада, отряд, оркестранты, участники спектакля) и большие социальные группы (племена, сословия, нации), вступающие в процесс общения либо через своих представителей, либо в ходе «диалога культур»; *частичные* субъекты — разные ипостаси одной и той же личности или одной и той же нации, вступающие между собой в диалог в недрах духовного мира данного субъекта, — таков феномен «самообщения», по терминологии К. Станиславского, или «внутренний диалог», как называют это психологи, возникающий в результате «раздвоения личности» или даже ее «растрояния» и т.д., вплоть до поэтической формулы А. Вознесенского: «Я — семья, во мне как в спектре живут семь Я...» или философской метафоры С. Рубинштейна: личность — «республика субъектов»; наконец, художественные образы как *квазисубъекты*, взаимоотношение которых моделирует реальное общение людей и которые, более того, обладают поразительной способностью вовлекать в общение с собою — *именно в общение, хотя и иллюзорное*, т.е. опять-таки *квазиобщение*, и вполне реальных людей — своих творцов, и своих созерцателей — читателей, слушателей.

Весьма важна для эстетики и способность человека вступать в квазиобщение с явлением природы, с любимым животным, с нагруженной ассоциациями вещью (вспомним разговор В. Маяковского с солнцем, С. Есенина с собакой Джимом, чеховского героя с «многоуважаемым шкафом»; все это не простые плоды художественной фантазии, но образное воссоздание психологических ситуаций, известных каждому человеку по его собственному жизненному опыту).

Эстетические проявления философско-антропологической концепции общения будут рассмотрены обстоятельно в дальнейшем, исходя из развернутого сейчас, хотя и в самых общих чертах, представления об общении как одном из двух аспектов человеческой деятельности, необходимых и достаточных для полноты ее осуществления. А сейчас обратимся к другому ее аспекту — к *предметной деятельности*.

Ее суть, напомним, состоит в том, что с помощью тех или иных действий люди совместными усилиями создают предметный мир, заполняющий ту экологическую нишу, которую они отвоевали у природы и постепенно расширяли на протяжении всей своей истории. Важно понимать, что «предметный» не означает «вещественный», материальный, — *предметами* в философском смысле являются



существовать реально». Отсюда и уверенность К. Маркса, что конечная цель философии — обосновать пути преобразования мира, а не ограничиваться его объяснением (таков заключительный вывод «Тезисов о Фейербахе», осуждаемый сегодня примитивно мыслящими публицистами, которые возлагают ответственность на его автора за тот уродливый способ переделки России, который был избран большевиками, хотя сделано это было не в соответствии, а в полном противоречии с представлениями К. Маркса о закономерности перехода общества к более совершенному общественному устройству).

И в России в XIX в. теоретическое осмысление проективной деятельности зародилось также в романтическом мировоззрении — в учении Н. Федорова; широкую известность получили его утопические идеи преодоления смертности с помощью «воскрешения отцов» и отнюдь не утопические идеи космизма, но еще не оценена должным образом мысль философа, что место человека в природе и космосе обусловлено его способностью *преобразовывать мир в соответствии со своими целями, идеалами, проектами*. Почти теми же словами, какими К. Маркс завершил «Тезисы о Фейербахе» («Философы до сих пор лишь объясняли мир, задача же состоит в том, чтобы его переделать»), Н. Федоров сформулировал свое понимание философии: «Мир дан не на поглядение, не мирозерцание — цель человека. Человек всегда считал возможным действие на мир, изменение его согласно своим желаниям», поэтому «философия, понимаемая лишь как мышление, есть произведение еще младенствующего человечества», должна же она превратиться в «проект дела» — «общего дела человечества».

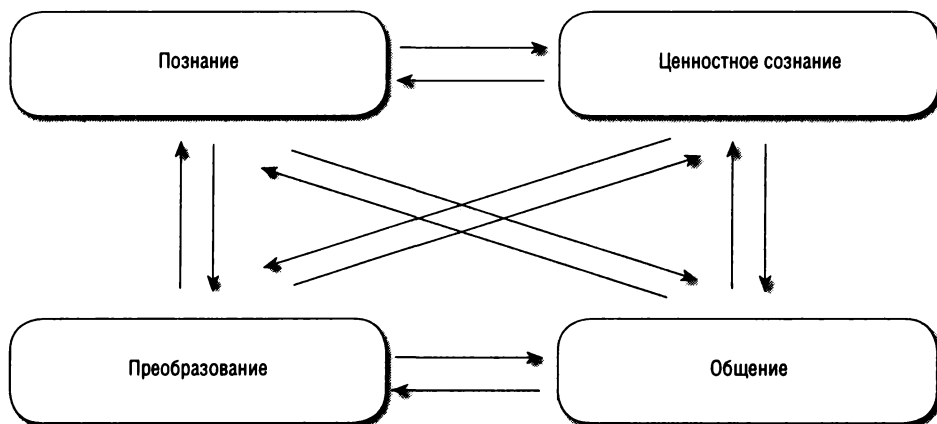
Неудивительно, что советские философы игнорировали романтически-идеалистические представления о проективной деятельности; труднее понять, почему теоретики, мнившие себя правовеерными марксистами, не оценили должным образом проективный аспект воззрений К. Маркса, равно как и то, что не обобщенным философски оказалось учение наших выдающихся физиологов Н. Бернштейна и П. Анохина о способности сознания создавать «модели потребного будущего», осуществлять «опережающее отражение» действительности.

Только в последние десятилетия, благодаря трудам Г. Щедровицкого и его последователей, опиравшихся преимущественно на практику дизайна как «художественного проектирования» всей предметной среды, окружающей человека, да и его собственного поведения, само понятие «проектирование» вновь стало обретать философский статус. (Впрочем, когда двадцать лет тому назад в книге «Человеческая деятельность» автор этих строк показал место данного вида деятельности человека в общем ее культурном пространстве, это не нашло ни признания, ни опровержения в нашей официальной философской литературе, продолжавшей сводить активность сознания к познавательному отражению реальности, и даже искусство объявлялось ею «формой познания действительности», а не ее *идеального преобразования*.)

Но что же представляет собой сама *отражательная деятельность*? Она тоже предстает в двух формах, в зависимости от особенностей той информации, которая необходима человеку для практических действий и их проектного опосредования:



в науке, в другом — в идеологии. Понятно, что в реальном бытии культуры мы встречаемся не только с чистыми формами науки и идеологии, скажем, в математике и религии, но и со смешанными формами, как в большей части общественных наук, в философии, в эстетике. Вместе с тем в пределах одной и той же дисциплины соотношение ее познавательного и ценностного (гносеологического и аксиологического) потенциалов колеблется в весьма широких пределах (это было показано выше на примере философской и эстетической мысли). Однако за всем этим многообразием конкретных деятельностных ситуаций стоит некий структурный костяк, *скелет деятельности как таковой* который образуется обнаруженными в ходе ее системного анализа компонентами, *необходимыми* для осуществления не инстинктивной, а сознательной и свободной активности человека, и одновременно *достаточными* для того, чтобы обеспечить полноту деятельности как способа человеческого бытия. В этом и состоит эвристическое значение произведенного ее структурного анализа, результаты которого можно зафиксировать в такой схеме:



Для эстетики значение выявления структуры человеческой деятельности состоит в том, что только на этой и именно на этой основе можно найти убедительные ответы на три ее, эстетики, главных вопроса: *какова природа эстетического отношения человека к миру? какова сущность художественной деятельности человека? каково взаимоотношение эстетического и художественного?*

#### 4. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ В СИСТЕМЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Если двадцать лет тому назад, в условиях тотальной и вульгарной гносеологизации нашей философии и эстетики, доходившей до отвержения теории ценности, которая будто бы идеалистична по своей природе и потому враждебна марксизму, нужно было сражаться за само право рассматривать эстетическое отношение человека к действительности как *ценностное отношение*, то в наши



тя эта концепция и во времена господства классицизма, и в XIX в., породившем стремление к так называемому «чистому искусству» или «искусству для искусства», получала весомые как будто художественно-практические подтверждения, в начале нашего столетия она была убедительно оспорена представителями течения «эстетика и всеобщее искусствознание», показавшими в анализе множества фактов мировой истории искусства, что, с одной стороны, сфера прекрасного гораздо шире, чем сфера художественного творчества, а с другой — эта последняя шире первой, поскольку включает в себя и иные формы ценностного сознания, и утилитарность архитектуры, прикладных искусств, рекламы, и разного рода знания, и элементы игры...

Дело, однако, не только — и даже не столько — в этих различиях содержательной емкости эстетосферы и художественного освоения мира, сколько прежде всего в *различной их модальности*, ибо если, как мы видели, *эстетическое* есть вид ценности и оценки всего сущего, включая самого человека, в котором, по известному выражению чеховского героя, «все должно быть прекрасно», то понятие «художественное» обозначает *особую область предметного творчества*, которая отличается от других его областей специфическими содержательными и формальными качествами и порождает соответствующие качества сознания творцов этой предметности — художников, т. е. людей, обладающих художественным дарованием, талантом или гением, и сознания тех людей, к восприятию которыми предметность эта обращена и которые обладают способностью художественного переживания («Над вымыслом слезами обольюсь», — напомним еще раз слова А. Пушкина), художественной оценки, художественного вкуса, сотворческого завершения произведения силой художественного воображения.

Соответственно ответ на вопрос о месте искусства в системе человеческой деятельности *не может не отличаться принципиально* от определения места в ней эстетического. Художественный способ освоения мира вырастает на почве *еще не расчленившегося, недифференцированного, синкретического сознания*, которое именно в таком качестве изначально в процессе становления духовной жизни человеческого индивида и человечества как вида. Художественное сознание содержит в нерассогласованной целостности потребность и способность познания мира, его ценностного осмысления, его преобразования ничем еще не ограниченной силой фантазии и диалогическую установку на связь со всем, что ребенку интересно, нужно, дорого и что он поэтому *субъективизирует*, перенося собственные свои человеческие качества на весь мир. Если же, взрослея, и человечество, и каждый духовно развитый человек сохраняют в культуре эту синкретично-целостную художественную деятельность рядом со специализированными и отчленившимися друг от друга научной, идеологической, проективной, игровой формами деятельности, то объяснить это можно лишь необходимостью сохранения человеческой духовной целостности. Авторитет искусства в культуре, признание его ценности тем выше, чем больше нужна данному типу культуры эта целостность, чем меньше сводится человек к роли орудия производства, или





*Лекция 6-я:*

## ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

---

Выше было показано, что культура рождается в историческом процессе превращения биологической формы жизни в биосоциальную для сохранения, передачи из поколения в поколение и постоянного расширения, обогащения, совершенствования вырабатываемой человечеством информации. Каким же конкретно образом это происходит?

### 1. ЧЕЛОВЕК КАК ТВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ

Как мы видели, исходный пункт порождения, функционирования и развития культуры — *деятельность человека*, создающего «вторую природу» из материала «первой», первозданной. Очевидно, что для этого недостаточно тех сил и качеств, которыми он наделен от природы, но необходимы и иные, вырабатываемые в ходе самой его предметной деятельности и общения; системное осмысление этих сил и качеств приводит к выводу, что они являются, с одной стороны, совокупностью знаний, ценностных представлений, идеалов и т. д., т. е. освоенной человеком информацией, составляющей содержание его тезауруса (структура этой информации была выявлена выше, при анализе деятельности как способа бытия человека), а с другой — его готовностью к собственным действиям, умножающим эту информацию в общем информационном фонде человечества.

Необходимость этих качеств человека для рождения культуры объясняется *сознательно-целенаправленным, а не инстинктивным* характером его деятельности. Потому уровень культуры личности обычно и измеряется емкостью ее тезауруса — тем объемом духовных ценностей, который он «интериоризировал», как говорят психологи, т. е. сделал своим внутренним достоянием.

А для этого, как и для собственной продуктивной деятельности, нужны соответствующие *потребности, способности и умения*.

Роль потребностей состоит в том, что всякая деятельность, совершаемая не по принуждению, имеет своим порождающим источником нужду — либо в плодах этой деятельности, либо в самом ее процессе, либо в том и в другом одновременно; в первом случае мы имеем дело с созданием *полезных вещей* (полезных и в материальном, и в духовном отношениях); во втором — с *игрой* как деятельностью, цель которой находится в ней самой (в этом смысле И. Кант придал понятию «игра» широкий философский смысл, определяя с его помощью взаимоотношение чувства и рассудка в эстетическом восприятии, его ученик Ф. Шиллер заключил, что



## 2. ПРОЦЕССЫ ОПРЕДЕМЕЧИВАНИЯ И ОБЩЕНИЯ

«Начинаясь» в человеке и реализуясь в его деятельности, культура вбирает в себя соответственно способы этой деятельности, которые реализуются в процессах опредмечивания человеческих сущностных сил и связанных с ними формах общения. При этом сразу же обнаруживается *гетерогенность культуры* — различие между ее *материальными, духовными и художественными* проявлениями.

Поскольку многие философы отрицают правомерность самого понятия «материальная культура», считая культурой только духовную сферу человеческой жизни, а другие отрицают правомерность различения материальной культуры и духовной в силу неразрывности духовного и материального начал в человеческой деятельности, поскольку, наконец, художественную культуру обычно рассматривают как часть духовной культуры, к тому же отождествляя ее с культурой эстетической, постольку на этом круге вопросов нужно остановиться специально.

*Материальная культура* не равнозначна *материальному производству*, т. е. *техносфере цивилизации*. Системный взгляд на культуру приводит к заключению, что, поскольку она связана с тремя другими подсистемами бытия — *природой, обществом и человеком*, их практическое преобразование рождает *три сферы материальной культуры*. Из природной материи она создает технические предметы — *вещи*; из природной анатомической данности человека она формирует его *тело*, которое становится культурным предметом, сотворенным в его реальной форме трудом, гимнастикой, медициной (не случайно вошло в обиход понятие «физкультура» — обработка тела человека действительно является областью культуры, культуры физической, т. е. материальной); наконец, культивирование стихии социальных отношений («социальной материи» — по выражению Ф. Энгельса) выражается в создании воплощающих эти отношения организационных форм — разнообразных *общественных институтов*, которые материальны постольку, поскольку обретают самостоятельное существование, независимое от конкретных индивидов, их создавших и в них функционирующих; они конструируются политическими деятелями, как вещи конструируются инженерами; подобно вещам, они сохраняются на протяжении веков и тысячелетий: так сохраняются государство, суд, парламент, университет, церковь и т. д., а в ходе революций они и разрушаются, как вещи, иногда вместе со зданиями, в которых располагались. Практика, о которой шла уже речь, и является во всех своих формах *материально-преобразовательным* способом деятельности, порождающим материальную предметность культуры; процесс этот управляется интеллектом, проектируется сознанием, регулируется ценностями, но выражается при этом в материальных действиях, направленных на создание реально функционирующих объектов.

Принципиально иными являются способы деятельности в сфере *духовной культуры*. Процессы опредмечивания не могут и здесь не принимать материальный характер, ибо для того, чтобы идея, мысль, переживание, любое духовное содержание было выражено и могло быть передано другим людям, оно должно



этих трех основных сфер на различные и все умножающиеся в ходе истории разновидности — конкретные формы материальной практики, духовной деятельности, художественного творчества, но и стимулирует различные способы *скрещения* материального производства и художественного (скажем, в архитектуре, прикладных искусствах, дизайне); физической культуры и художественной (например, в художественной гимнастике, балете на льду, спортивно-художественных праздниках); духовной и художественной форм освоения мира (от ораторского искусства до сложных гибридных» структур религиозно-художественного, научно-художественного, художественно-публицистического, художественно-педагогического рода); я не говорю уже о все более широком переплетении и взаимном проникновении материальной и духовной деятельности — и в современной экспериментальной науке, и в медицине, и в политической жизни общества. Однако все эти проявления континуально-спектрального характера реальной жизни культуры не должны мешать нам видеть структурный «костяк», организующий, скрепляющий и поддерживающий кажущуюся хаотичной, спонтанной, никак не упорядоченной стихию человеческой деятельности.

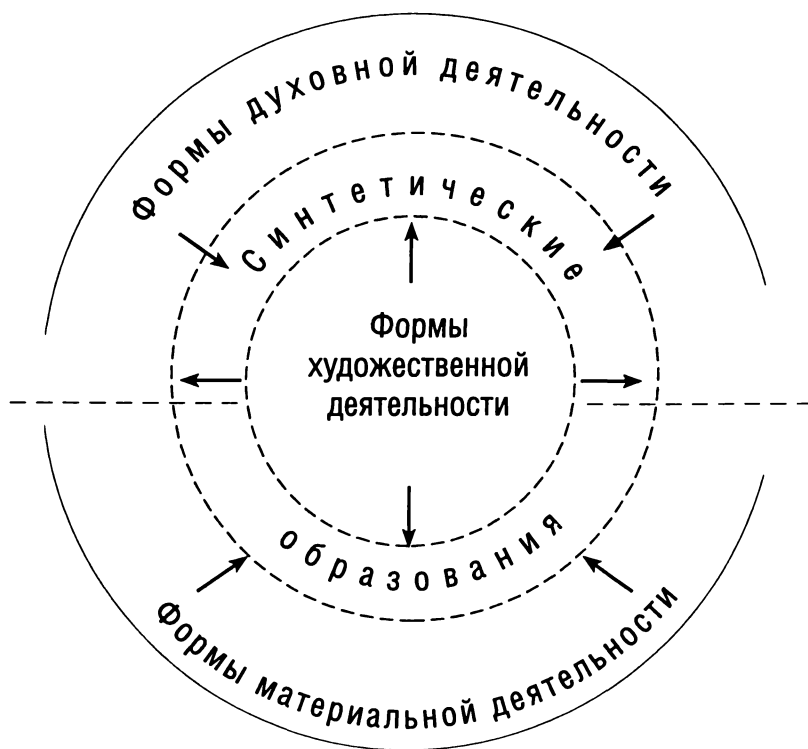
Поскольку же все формы предметной деятельности людей коллективны, а способы их взаимодействия генетически не транслируются, общение становится таким же *культурным* феноменом, как и предметная деятельность.

### 3. ПРЕДМЕТНОЕ БЫТИЕ КУЛЬТУРЫ

Как видим, *опредмечивание*, превращающее в культурные реалии некую техническую или социальную данность, а затем и трансформирующее одни культурные предметы в другие, развертывает перед человечеством разнородную искусственную реальность, которая становится для него ближайшей и непосредственной средой обитания, «ноосферой», как называли ее П. Тейяр де Шарден и В. Вернадский. Конечной целью опредмечивания и становится создание такого предметного «*инобытия человека*», которое преодолело бы трагическую мимолетность его реального существования — его смертность, благодаря своей способности отделиться от него, зажить самостоятельной от своих создателей жизнью, сохраняя для всего рода «сущностные силы» (К. Маркс) человека и тем самым заменяя неспособный обеспечивать жизнь homo sapiens биологический механизм наследования новым способом хранения и передачи накапливаемого историей человечества опыта. Ибо если ДНК не может вбирать, кодировать и транслировать благоприобретаемые животными качества, отчего каждый вид животных стойко сохраняет формы своего поведения на протяжении тысяч и миллионов лет, то предметность культуры закрепляет и передает из поколения в поколение каждому индивиду знания, ценности и идеалы, непрерывно расширяющиеся и возвышающие потребности людей, их способности и их умения.

Предметное бытие культуры становится, таким образом, *третьей формой ее реального существования*. Оно предстает в разных типах предметности, в зависимости от назначения создаваемых творений и описанных выше способов

их создания: так различается конкретное предметное наполнение материальной культуры, духовной культуры и художественной культуры: как мы видели, первая охватывает *технические вещи, общественные организации и человеческие тела* (в соответствии с тремя формами материального бытия, из переработки которых и рождается культура), а вторая — *знания, ценности и проекты* (в соответствии с тремя формами духовной деятельности, отвечающими фундаментальным потребностям человеческой практики); что касается третьей — культуры художественной, — то она объемлет *все многообразие художественных образов, воплощенных в материалах и техниках разных видов искусства*. Специальные лекции будут посвящены анализу морфологического строения этой сферы культуры, которая так же, как ее материальная и духовная сферы, является не хаотическим нагромождением каких-то конкретных плодов человеческой деятельности, но их исторически самоорганизовавшейся системой, строение которой обусловлено, с одной стороны, многообразием форм духовной жизни человека, подлежащих образному воплощению, а с другой — различием форм материального бытия природы — пространственных, временных и целостных пространственно-временных, в которых это воплощение (буквально: «*воплощение*», т.е. придание некоему духовному



содержанию — состоянию или процессу — материальной «плоти») происходит. Так становится возможным постижение закономерностей структурного упорядочения множества способов художественно-образного освоения человеком мира, подтверждающее правильность рассмотрения художественной культуры как *самостоятельного «слоя» культуры, разделяющего и одновременно связывающего два других ее слоя — материальный и духовный.*

Становясь потенциальным достоянием каждого нового поколения, а в нем — каждого индивида (в реальной истории человечества, понятно, далеко не каждого; каждого — лишь в идеале, в далекой перспективе), предметное бытие культуры «призывает» *распредмечивать объективированный в ней опыт*, делать его достоянием овладающих им людей и тем самым «очеловечивать человека» — и в филогенетическом макромасштабе его исторического существования, и в онтогенетическом микромасштабе индивидуального жизненного пути каждого из нас.

Сознает это тот или иной человек или не сознает, но его творческая деятельность объективно *интенциональна*, как говорят феноменологи, т.е. рассчитана на определенное обращение людей с ее плодами — не простым их практическим использованием (скажем, поеданием испеченного хлеба или управлением автомобилем), но *извлечением из этих предметов в процессе пользования ими закодированного в них человеческого содержания*; это происходит не только в специально посвященных достижению данной цели процессах обучения вступающих в жизнь людей (в семье и в различных учебных заведениях, в ходе их самообучения, в процессах восприятия произведений искусства), но и в повседневной житейской практике — в оперировании ложкой и вилок, иглой и молотком, автомобилем и компьютером; потому даже поедание хлеба происходит у людей не так, как у животных, — *в культурной форме*, которую ребенок осваивает в самом процессе его кормления.

#### 4. ПРОЦЕССЫ РАСПРЕДЕМЕЧИВАНИЯ И ОБЩЕНИЯ

Так реальное функционирование культуры *возвращает ее из предметного состояния в процессуальное*, которое вновь выступает как совокупность различных способов деятельности — генетически нетранслируемых приемов, методов, «технологий» освоения, усвоения, присвоения каждым новым поколением людей вырабатываемых в ходе развития человечества человеческих качеств. Поскольку же тут не действует императивная, независящая от воли и желания личности сила генетического кода и поскольку объем культурной предметности во много раз превосходит возможности его распредмечивания каждым конкретным человеком, постольку перед ним — а прежде перед его родителями, его учителями, всей социальной средой, в которой растет и формируется личность, — встает *необходимость выбора*. Нам приходится выбирать определенные фрагменты наследия, которые нам представляются ценными, из необозримого и все возрастающего в ходе развития культуры богатства наследуемых каждым поколением предметно воплощенных





половине нашего века абсолютизацию принципа «свободы творчества» художника и «свободы сотворчества» зрителя, читателя, слушателя, приведшую к вырождению свободы в *произвол*, или сохранить тоталитаристское подчинение процессов опредмечивания и распредемечивания в искусстве жестким канонам, *абсолютизирующим* традиционные стилевые структуры классики, или же прокладывать третий путь, на котором можно было бы найти *способы уравнивания* традиции и новаторства, свободы художественного творчества и рецептивного сотворчества с «художественной необходимостью»...

Решая эту непростую задачу, необходимо учитывать, что широта спектра степеней свободы различна в разных сферах культуры: в научной и технической деятельности возможности свободного выбора позиции, оценки существующих теорий и практик, постановки задачи и способов ее решения предельно ограничены, в религиозной и политической деятельности они гораздо более широки, а в эстетически-художественной сфере кажутся в наше время вообще беспредельными, подчиняющимися лишь суждениям индивидуального вкуса личности. Все же и здесь свобода *неабсолютна*: за видимым «броуновым движением» вкуса стоят невидимые, глубинные социально-психологические детерминанты, которые могут не осознаваться самими зрителями, читателями, слушателями (как и художниками), но которые обуславливают развитие этого «эстетического беспредела» в данных историко-культурных условиях. Объясняется же различие степени свободы личности в ходе распредемечивания разного рода культурных предметов тем, что в одних случаях передача определенной информации — научной, религиозной, управленческой — предполагает *ее адекватное восприятие получателем* (в той мере, разумеется, в какой это вообще возможно), а в других — в частности, в распредемечивании художественных текстов — более или менее активное и целеустремленное, но объективно необходимое, хотя чаще всего неосознаваемое, *соучастие в выработке информации, которая оказывается результатом совместного действия художника и зрителя, читателя, слушателя*, ибо его восприятие включает в себя момент *со-творчества*; иначе говоря, информация, содержащаяся в произведении искусства, переходит из потенциального состояния в актуальное *в процессе диалога* создателя художественного произведения и каждого из тех, для кого он создан, тогда как передача научного, технического, делового сообщения является *монологической*. Диалог — это не «обмен монологами», как нередко его определяют, а *сопряжение интенциональных информационных потоков (т.е. ориентированных друг на друга) во имя получения новой информации, объединяющей ее создателей, не стирая при этом индивидуальности того и другого*. Это значит, что монологический способ связи людей, оптимальный в определенных областях культуры, является *коммуникацией*, а диалогический их контакт — *общением*, т. е. межсубъектным взаимодействием.

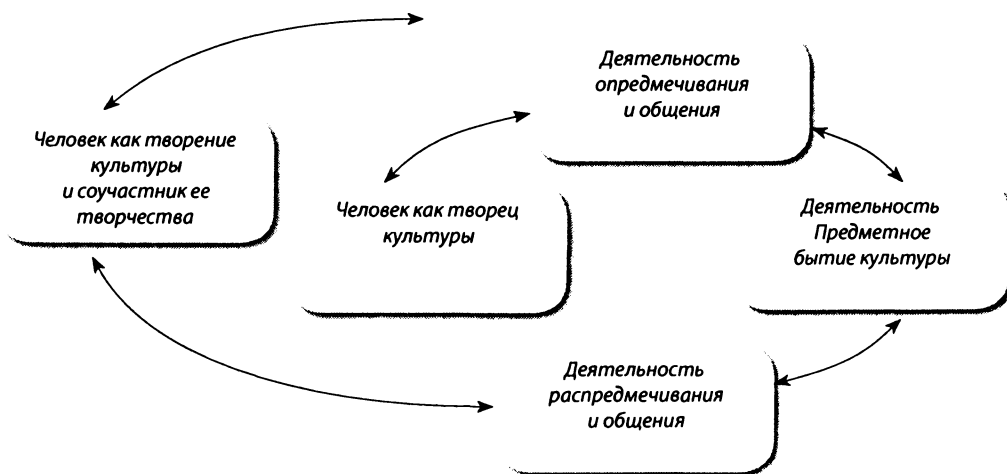
В дальнейшем будет осуществлен под этим углом зрения обстоятельный анализ особенностей художественного способа распредемечивания, и, в частности, его отличия от эстетического восприятия, которое не является по природе своей диалогическим, хотя и предоставляет индивиду максимум свободы в вынесении оценки («У каждого свой вкус», «О вкусах не спорят» — гласят идущие из древности

поговорки), а сейчас хотелось лишь показать, что выявление сущности и специфики каждого способа духовной связи людей возможно только при его рассмотрении *в культурологическом контексте*, ибо изучение этого контекста раскрывает различия коммуникации и общения как двух необходимых культуре, но оптимальных в разных ее сферах способах распределения опредмеченных в плодах созидательно-творческой деятельности людей их «сущностных сил».

## 5. ЧЕЛОВЕК КАК ТВОРЕНИЕ КУЛЬТУРЫ, ПРЕВРАЩАЮЩЕЕСЯ В ЕЕ ТВОРЦА

Функционирование культуры как механизм внегенетического наследования отличается от наследования биогенетического тем, что информация, получаемая каждым индивидом, нетождественна той, которой располагали его предки, поэтому поведение и деятельность каждого нового поколения не повторяют буквально поведение и деятельность предшествующих поколений, как это происходит у животных, а оказываются в большей или меньшей степени отличными от культурно-унаследованных, и соответственно история культуры является именно *историей, самодвижением, развитием*, а не «возвращением на круги своя», как сказано в Библии. Сама эта формула могла родиться только потому, что на ранних фазах истории человечества инновационные тенденции были гораздо более слабыми, чем консервативные, — отчего эти типы культуры и называют *традиционными*, однако если бы изменения вообще не происходили, человечество и поныне оставалось бы в первобытном состоянии. Историческую жизнь человеческого рода представляют обычно в образе спирали, а не замкнутого круга, и каждый ее следующий виток оказывается более широким, чем предыдущий, — количество накапливаемой информации непрерывно возрастает, все меньший ее объем становится возможным освоить каждому вступающему в жизнь индивиду, и потому все более широк разброс индивидуальных структур духовного мира и практической деятельности людей.

Процесс этот может быть представлен схемой:



Если же захотеть представить данный процесс в еще большем обобщении, он будет выглядеть как спираль с треугольным сечением, поскольку культура выявила *три модуса своего существования*, перетекающие один в другой, но сохраняющие при этом свои особенности и известную автономность их реальной жизни: это *человеческая модальность*, позволяющая рассматривать человека как носителя культуры; *процессуально-деятельностная модальность*, охватывающая способы опредмечивания, распредмечивания и общения; *предметная модальность*, обнимающая всю сотворенную человеком «вторую природу»:



Это значит, что неправомерны односторонние трактовки культуры, которые сводят ее либо ко «второй природе», т. е. совокупности творений человека, либо к его «духовным качествам», ибо понять каждую из этих форм существования культуры можно только в ее связи с двумя другими, в их взаимных опосредованиях и превращениях.

## 6. Место и функции философии и искусства в культуре

Культура, рассматриваемая как открытая, функциональная, исторически развивающаяся и самоуправляемая система, должна иметь, как показывает теория систем, в своем составе два механизма, необходимые для обеспечения ее эффективного функционирования и успешного развития: кибернетика использует для обозначения данных «механизмов» понятия «*сознание*» и «*самосознание*». Это объясняется тем, что жизнеспособность такого класса систем обеспечивается получением двоякого рода информации: о том, что происходит *вовне*, в среде, в которой функционирует и развивается данная система, и о *ее собственных* состояниях. В культуре эти потребности удовлетворяют *философия* и *искусство*.

Основной массив знаний о ее среде, природной и социальной, приносят, конечно, науки, однако эта информация, при всей ее ценности, обладает существенной ограниченностью — содержащиеся в ней знания *фрагментарны* и *разрозненны* и они не складываются в целостную, системную картину мира. Способностью выстроить такую картину обладает лишь *философия*, тем самым выполняя в культуре роль ее *сознания*; такое определение философии верно и потому, что «сознание» не сводится к «познанию» — прерогативе научной деятельности, но соединяет познание мира с его ценностным осмыслением и идеальным проектированием, и именно философия это соединение осуществляет (в тех случаях, отнюдь не обязательных для нее, когда философия включает в поле своего внимания и теоретического осмысления саму культуру, она смотрит



Но отсюда становится понятной способность искусства особым образом служить культуре: точно и сильно выражая духовные особенности каждой конкретной ее исторической, национальной, социальной модификации, оно позволяет каждой «раскрывать свою душу» всем другим, современным ей и грядущим, становясь тем самым *основным, наиболее действенным средством диалога культур*: так через искусство Древней Греции, средневековой Руси, итальянского Возрождения, французского XVII века, английского XVIII-го, равно как современное испанское, индийское, бразильское, американское, а в этом последнем — и через ковбойский фольклор, и через голливудский мещанский фильм, и через молодежную рок-музыку мы «входим» в самое сердце культуры, представляемой данным художественным явлением, и не просто ее «познаем», как это делает ученый-культуролог, а *эмоционально, лично постигаем* существо этого уникального типа культуры, тем самым вступаем с ней в отношение *диалога*. И в этом диалоге, как и во всяком ином, общность его участников достигается не за счет стирания индивидуальности каждого, а при ее сохранении и в известном смысле даже укреплении от сопоставления с другой. Диалектика функционирования искусства в культуре состоит именно в том, что благодаря ему каждый тип культуры не ограничивается самосозерцанием, самопознанием, самооценкой, но сближается с другими культурами и *в процессе общения с ними глубже, тоньше, точнее осознает самое себя, свою неповторимость, индивидуальность, уникальность*.

Остается заключить, что выход в эстетическую проблематику *имманентен* онтологическому уровню философской рефлексии, если только системно рассматривать происхождение, функционирование и развитие культуры в общем контексте бытия и ее взаимоотношения с другими его формами, прежде всего с жизнью и деятельностью человека, поскольку он является творцом культуры и одновременно ее творением. Это обязывает к более внимательному рассмотрению и антропологических, и культурологических проблем философии, для обнаружения всех *корней эстетического сознания и художественной деятельности* человека как реального носителя культуры.

Можно заключить, что искусство и философия в равной мере необходимы культуре и потому сохраняются в ней на протяжении всей ее истории, с тех пор, как она обрела способность вначале образно, а затем и теоретически осознавать свое отношение к окружающему миру и к самой себе, и по сей день. Вместе с тем история культуры доказала несводимость одного ее «органа» к другому — даже вполне успешные случаи художественно-образного воплощения философских идей не могли стереть качественного своеобразия искусства и философии, необходимых целостной жизни и развитию культуры не как дублирующие друг друга и не как конкурирующие, а как *друг друга дополняющие ее подсистемы*.

Таков в общем контуре тот философский фундамент, на котором строится эстетическая теория. К анализу ее основных проблем мы и можем сейчас перейти, начиная с рассмотрения *эстетосферы культуры — мира эстетических ценностей*.



их приспособления к условиям внешней среды. Но как бы ни отличались друг от друга все варианты теории биологического происхождения эстетического чувства и как бы ни казались они последовательно материалистическими, на самом деле их природа чисто *позитивистская*: все они осуществляют столь характерную для позитивизма «редукцию», *сводя социальное к биологическому, духовное — к физиологическому*.

Несомненно, что у многих видов животных — насекомых, пресмыкающихся, птиц, а иногда и у млекопитающих — существуют определенные и весьма стойкие реакции на некоторые цветовые, звуковые и иные раздражители, что у них есть избирательное отношение к различным окраскам предметов и их звучаниям, что известные цветовые и звуковые сигналы вызывают у них чувство удовлетворения, удовольствия, подобное как будто эстетическому удовольствию, испытываемому в аналогичных ситуациях людьми. Не следует ли из всего этого, что данные реакции животных являются если и не развитым *чувством* красоты, то хотя бы эмбрионом, зародышем *такого* чувства?

Решительно ответу на этот вопрос: нет, не следует, и вот по какой причине. Дело в том, что в чувственно-эмоциональном опыте человека отчетливо различаются *два типа реакций*: одни действительно крайне близки к реакциям животного, другие — весьма и весьма далеки от последних. Поэтому не всякое восприятие цветовых и звуковых сигналов можно считать *эстетическим* восприятием, рождающим *эстетическое* чувство и резюмирующимся в *эстетической* оценке; далеко не всякие наслаждение, радость, удовольствие могут быть квалифицированы как *эстетическое* наслаждение, *эстетическое* удовольствие, *эстетическая* радость.

Существует, например, *эротическое* удовольствие, природа которого чисто физиологическая и которое качественно отличается от удовольствия *эстетического*; точно так же наслаждения, которые мы получаем от вкусной пищи, свежего воздуха, тепла, движения и отдыха, приятных запахов, общения с детьми, интеллектуальной беседы, научных изысканий и т. д., не являются *эстетическими* наслаждениями. Одна из распространенных и весьма опасных в теоретическом отношении ошибок заключается как раз в том, что эстетическое удовольствие отождествляется *вообще с удовольствием* (например, в концепции Ш. Лало), а отсюда уже один шаг до приравнивания этих состояний у человека и у животного. Если же исходить из того, что испытываемые радости и наслаждения многообразны по характеру, структуре и психологическому механизму, что эстетическое восприятие есть поэтому *специфический и один из самых сложных типов чувственно-духовного удовлетворения*, тогда мы получаем возможность более точного сопоставления удовольствий, получаемых человеком, и тех, которые доступны животным.

Не ставя перед собой задачи классифицировать все человеческие удовольствия (эта проблема находится за пределами сферы компетенции эстетики), мы вправе, однако, установить, что избирательное отношение и положительная реакция животного на известные зрительные, слуховые и иные раздражители действительно имеют прямые аналоги в сфере человеческих удовольствий, но не в тех,





*радостей*, от уровня инстинктивных ориентаций организма в природной среде к уровню *социокультурных ценностных ориентаций*. Нам и надлежит выяснить, какие причины обусловили этот скачок и как он конкретно осуществился.

Вопреки распространенным представлениям эстетическое отношение человека к миру не было с самого начала самостоятельной формой духовной деятельности. Оно складывалось в длительном процессе развития и совершенствования общественной практики и общественного сознания, будучи первоначально *всего лишь гранью* самого древнего, не расчлененного еще типа сознания, который можно определить как *синкретическую форму ценностной ориентации*.

Судя по самым разнообразным данным — археологическим, этнографическим, искусствоведческим, историко-лингвистическим, — эта архаическая форма общественного сознания включала в себя в диффузном виде элементы нравственного, религиозного, эстетического характера, которые значительно позднее обособятся друг от друга и получают сравнительно автономное существование. Изначально же синкретическая форма ценностной ориентации улавливала в самом общем виде *положительное и отрицательное значение* для первобытного коллектива тех предметов и явлений действительности и тех собственных действий человека, которые играли наиболее существенную роль в его практической жизнедеятельности, — в трудовом процессе и в процессе социальной консолидации. Первоначальные оценки имели *поэтому расплывчато-обобщенный характер*, обозначая лишь в целом то, что «хорошо», и то, что «плохо». Вспомним, что Библия, описывая процесс сотворения Богом природы, после каждого акта фиксирует оценку Творцом своего творения: «И сказал Бог, что это хорошо». Такая оценка выражает удовлетворение от сделанного, включающее и зарождавшееся эстетическое чувство, но имевшее гораздо более широкий и разносторонний смысл. Понятия, которые приобретут позднее специфический смысл — утилитарный, этический, религиозный (например, «полезное» и «вредное», «доброе» и «злое», «священное» и «дьявольское»), употреблялись первоначально как синонимы «хорошего» и «плохого», применяясь самым странным для современного сознания способом: в мифах древних народов солнце, свет именуются «добрыми», а ночь, мрак — «злыми», т. е. получают *нравственную* характеристику, а разного рода фантастические духи оцениваются *утилитарно*, как «полезные» и вредные». Вместе с тем эти общие диффузные оценки заключали в себе, по-видимому, и эстетический оттенок: «полезное», «доброе», «священное» означало одновременно и «красивое», а «вредное», «злое», «враждебное» человеку казалось «уродливым». Например, в мифе американских индейцев о Белом и Темном, изложенном в классическом исследовании Э. Тэйлора о первобытной культуре, солнечный бог Иускега выступает и как носитель всего полезного для человека: он научил людей добывать огонь, охотиться, выращивать хлеб, и как носитель Добра, и как вызывающее восхищение воплощение прекрасного, а лунное божество Аатаентсик олицетворяет все вредоносное для людей, смертельное, злое и уродливое. Аналогично аксиологическое содержание мифов других народов, населяющих самые разные районы земного шара: индусов, бушменов, эскимосов... Вспомним также, что в



анализу в последней части нашего курса) и биография личности, здесь следует выделить *три уровня протекания данного процесса*.

Во-первых, разрабатывались и совершенствовались познавательные механизмы человеческой психики, приобретая все большую независимость от ценностного сознания, что привело, в конце концов, к рождению и самостоятельному существованию научного познания; во-вторых, исходная диффузность ценностных ориентации преодолевалась в ходе постепенного самоопределения, нравственного, религиозного, политического, юридического, наконец, эстетического сознания; в-третьих, внутренняя дифференциация затронула и это последнее: оно становилось все более богатым и расчлененным, научаясь различать такие специфические эстетические ценности, как красота, изящество, грациозность, великолепие, величие и множество иных; так рождалась и исторически эволюционировала *система эстетических ценностей*.

Рассмотрим все эти уровни процесса распада синкретизма древнейшей формы ценностного сознания более внимательно.

## 2. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ КАК ВИД ЦЕННОСТНОГО СОЗНАНИЯ

В ходе распада исходного единства *познавательной и оценивающей* направленностей человеческого сознания последняя развивалась гораздо более активно, широко и мощно, чем познавательная деятельность. Это объясняется тем, что познание требует *разрыва реально образующихся связей между объектом и субъектом, требует того самоабстрагирования субъекта*, того умения *отвлечь объективное от всего субъективного*, которое недоступно детству человека и детству человечества. По определению Н. Винера, точное научное знание возможно лишь тогда, когда «явление достаточно резко отделено от наблюдателя»; между тем, для исходной фазы духовного развития глубоко характерно *невыведение человеком себя из природы*, наивное и непосредственное ощущение им своего единства с миром — с животными, растениями, природными стихиями. Мы увидим в дальнейшем, что именно на этой почве могла и должна была вырасти мифология, наука же формировалась позднее, преодолевая наивно-фантастический мифологизм «детского» мышления. Первобытный человек, как и ребенок, стоит на полдороге между животным и цивилизованным человеком, он уже вырвался за пределы чисто инстинктивно-биологического приспособления к среде и поднялся на уровень социокультурной ценностно-духовной ориентации в мире, однако способность познания объективных законов бытия у него еще только зарождалась.

Эстетическое отношение человека к действительности складывалось в недрах ценностного сознания. Его статус *не гносеологический, а аксиологический*, что означает прекрасное, возвышенное и т.п. — не *знания, а ценности*, и их восприятие — проявление *ценностно-осмысляющей мир* деятельности человеческого сознания, а не его *познавательной* активности.



собен ни объяснить, ни обосновать суждения своего вкуса, а человек, лишенный живого эстетического чувства, не только рассуждает о красоте, но и пишет трактаты по эстетике.

Таким образом, в ходе дифференциации аксиологических и гносеологических функций сознания эстетическое отношение человека к миру развивалось и укреплялось как *одно из направлений его ценностной ориентации*. Сделав этот вывод, можно перейти к анализу второго исторического процесса — процесса разложения изначальной синкретичности самого ценностного сознания, в ходе которого эстетическая ориентация стала приобретать самостоятельный характер, отчленяясь от этической, религиозной, политической и т. п.

Процесс, о котором идет речь, был связан прежде всего с тем, что дифференциация разных направлений практической деятельности общества выявляла особый характер ценности тех предметов, явлений и действий, с которыми был связан каждый род деятельности. Так, в практике межчеловеческих связей значение поступков осмыслялось как добро, благородство, справедливость, рождая *нравственные* ценности; вовлеченность известных человеческих действий и вещей в практику культа придавала им *религиозную* ценность, а причастность определенных явлений к складывающимся взаимоотношениям социальных групп — сословий, классов, партий, а затем и государств — позволяла устанавливать *политическую* ценность таких явлений.

Подходя под этим углом зрения к ценностям *эстетическим*, мы обнаружим, что подобной локализации они не получали.

С тех пор, как эстетическое сознание приобрело самостоятельный характер, и по сию пору люди находят красоту и другие ценности этого рода и в природе, и в человеке, и в плодах его деятельности — технических, научных, художественных. Сфера красоты оказывалась, таким образом, *всеохватывающей*: любой объект, оцениваемый этически, религиозно, политически и т. д., мог получить *одновременно и эстетическую оценку*, но мог ее и не получить.

Объективная основа эстетического отношения должна, конечно, существовать, но искать ее надо в таких свойствах предметно-реального мира, которые являются, таким образом, *всеобщими* и которые доступны *непосредственному чувственному восприятию и переживанию* как необходимому психологическому фундаменту эстетической оценки. Анализ показывает, что такие свойства действительно существуют, и человеческое сознание интуитивно нащупало их в ходе развития и совершенствования практической деятельности общества.

В этом процессе нашим далеким предкам постепенно открывалось специфическое значение той стороны их собственных действий, создаваемых ими вещей, воспринимаемых ими явлений, которую философия называет *формой*. Это было вначале еще неосмысленное, смутное ощущение, и лишь со временем оно доходило до сознания, пока не получило теоретического, хотя и мистифицированного, осмысления в первых же философско-эстетических концепциях, в частности, у пифагорейцев — в их учении о *соразмерности, пропорциональности, гармоничности* (т. е. *высокой организованности форм* предметного бытия) как сущности красоты.



полезности, общественном благе — вычленяют и характеризуют именно *смысл, содержание, сущность* оцениваемого, полностью отвлекаясь от того, в какой форме, каким образом реализуется и выявляется данное действие или данный поступок. Вот почему нравственная и политическая оценки могут даваться заглазно, заочно, без непосредственного созерцания оцениваемого предмета, явления, действия, — оценивается тут *не явление, а сущность, не форма, а содержание, не внешний облик, а внутреннее его наполнение, не как, а что, т. е. в конечном счете не индивидуально-неповторимая конкретность данного объекта, а общее для него и других однородных объектов*. Нравственной ценностью обладает не особенное благородство данной личности, а благородство *вообще*, благородство как таковое, как черта характера, общая для многих людей. Хотя мы судим о моральных качествах человека по его поступкам, действиям, поведению, нравственно ценным является не сам поступок, не само действие, не их конкретно материальное бытие. Убийство как акт физического уничтожения человека или животного само по себе этически нейтрально. Чтобы установить его этическую ценность, нужно знать, кто кого, почему убил, но для этого совсем не нужно видеть, как было совершено убийство. Потому-то моральные суждения и выступают в виде *всеобщих формул* — заповедей, максим, сентенций, правил поведения, норм и запретов; это возможно именно постольку, поскольку носителем этической ценности оказывается *общее, а не индивидуальное*, сущность, а не явление, внутренний смысл, а не способ существования, содержание, а не форма. Носителем же эстетической ценности выступает *именно формальная сторона* объекта, которая не улавливается другими оценками.

Теория информации рассматривает человеческую деятельность как процесс постоянного получения информации из внешнего мира и самоуправления на основе этой информации. Эффективность деятельности зависит, следовательно, от того, в какой мере той или иной системе удастся преодолевать тенденцию к энтропии, т. е. к неупорядоченности, хаотичности, дезорганизованности, добиваясь (бессознательно или сознательно) все более высокой степени организованности и упорядоченности данной системы. По сути дела, всякое познание, т. е. открытие закона, управляющего явлением, есть не что иное, как обнаружение скрытого порядка в том, что прежде казалось беспорядочным, подчиненным произволу случая, анархическим. Точно так же всякая практическая деятельность включает в себя и реализует некую внутреннюю организованность: мы поражаемся этому удивительному свойству деятельности пчел, муравьев и других животных; тем более сложной и эффективной является организованность коллективного труда людей и всех их общественных действий — производственных, политических, военных, спортивных и т. п.

Это-то значение *организованности и упорядоченности как антиэнтропийных*, если так можно выразиться, «антихаотических» качеств формы человек и открыл интуитивно-эстетически за много веков до того, как сумел осмыслить данное открытие теоретически. Он научился ценить *организованность как таковую*, восхищаться и любоваться ею. Организованность любой воспринимаемой





отрицательную величину неотвратно идущего к саморазрушению энтропийного процесса развития, а закономерный момент эволюции сложных систем, в котором только и может осуществиться переход от одного уровня организации системы («гармонии») к другому.

Резюмируя общую характеристику эстетического отношения, следует признать, что при всей его значимости для духовной жизни человека и полноценного функционирования культуры оно является столь же односторонним в оценке людьми мира и самих себя, как все другие формы ценностного сознания; в конце концов, оно потому и существует в разных формах, что каждая выполняет свою роль, не заменяемая другими и неспособная их заменить. Уже отсюда можно сделать вывод: обоими и потому ложны надежды наших предков на то, что «красота спасет мир», или что его спасет нравственное воспитание человечества, или религия, или политика, — каждая форма ценностного сознания способна выполнить лишь *свои специфические задачи* и формировать ту или иную сторону целостного сознания человека; она так же *одномерна*, как научная деятельность и техническая, и спортивная, и игровая. Красота *сама по себе* не «спасет мир» — но и без нее мир не спасется! — потому что форма, как бы ни была существенна ее роль, не равнозначна *целостному бытию* предмета, но столь же односторонне характеризует его. Потому в давнем споре «эстетизма» со всеми проявлениями «утилитаризма» — экономического, политического, технологического, потребительского, — или с нравоучительным «дидактизмом», или с религиозным «ритуализмом» обе стороны обладают лишь частичной правотой; целостная же характеристика предмета требует совмещения их оценок — так, как квантовая механика совмещает, по сформулированному Н. Бором принципу дополнительности, определение волновых и корпускулярных свойств электрона или фотона. Ибо ценностная «установка на форму» действительно альтернативно-дополнительна «установке на содержание».

Но тут возникает и существенное отличие аксиологической дополнительности от квантово-механической.

### 3. СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ФОРМА КАК НОСИТЕЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ

Зададимся вопросом: а можно ли оценить упорядоченность структуры какого-нибудь предмета, отвлекаясь от того, какое содержание ее обуславливает? Ведь, например, тело животного организовано не так, как тело растения, математическая формула — не так, как философское рассуждение, спортивный праздник — не так, как военная операция. Форма, взятая сама по себе, или какой-то принцип ее организованности, рассматриваемый отвлеченно от содержания, — скажем, «симметричность», может быть *изучена, измерена, но не оценена*, ибо в одном случае красива симметричная форма, а в другом асимметричная. Г. Вельфлин показал, что в разных художественных стилях — классицизме и барокко — эстетической ценностью обладают *противоположные принципы формообразования*: симметрия и асимметрия,



от математика А. Пуанкаре до исследователей структуры ДНК Дж. Уотсона и Ф. Крика. Эстетически оценивается здесь, конечно, не содержание открытого ученым закона, не смысл выведенной им формулы, не сущность его умозаключений, а моменты *архитектонические, композиционные, форма движения научной мысли, структура доказательств, облик модели*. Понятно, что способность эстетически оценить форму непосредственно обусловлена пониманием организуемого и выражаемого ею содержания, смысла, значения; потому-то профан не улавливает эстетической ценности научной конструкции.

То же самое следует сказать и об эстетической оценке человека. Понятно, что имеется в виду, когда говорят о его физической красоте — пропорциональности, конфигурации, пластичности и тектоничности его тела. Но каков смысл понятия «духовная красота», если внутреннее психическое содержание подлежит *не эстетической, а этической* оценке? Такое определение приобретает эстетический смысл тогда, когда оно характеризует *структуру душевных сил человека* — их гармоничность, соразмерность, духовную «пропорциональность», т. е. не само содержание, *а переход содержания в форму, или, иначе, меру оформленности, организованности содержания*.

Вот почему в истории эстетической мысли красота так часто связывалась с понятиями «мера» и «соразмерность» — ведь эти понятия и выражают связь формы с содержанием. К. Маркс называл «формообразованием по законам красоты» умение человека творить «по мере любого вида», прилагая к каждому предмету «соответствующую меру»<sup>1</sup>. Каждый хорошо знает по своему личному опыту, что *чувство меры* является залогом эстетически ценного поведения, а утрата этого чувства сразу же делает уродливым и комичным то, как человек одевается, танцует, ведет себя в обществе и т. д. Это значит, что эстетически развитый человек способен улавливать в предмете *соответствующую ему меру* — и в процессе *созидания красоты, и в ходе ее восприятия*.

Теперь становится понятным, почему носителем эстетической ценности может быть только единичный, индивидуально-неповторимый предмет, — ведь содержательная форма во всей ее конкретности и есть *форма бытия единичного*. Общими являются *закономерности* строения формы (скажем, симметрия или асимметрия и т. п.), а не она сама, во всей ее реальной конкретности; научное познание отвлекает общее от единичного, конструирует некий абстрактный — например, математический — объект, эстетическое же сознание имеет дело с объектами реальными, чувственно воспринимаемыми, т. е. не с симметрией как абстрактным законом строения растений и животных, а с симметричным обликом данного растения и животного.

Сравнивая, например, две сосны разной конфигурации, мы приходим к выводу, что родовая и видовая их сущность проявляется в форме одного дерева более

---

<sup>1</sup> В русском переводе собрания его сочинений читаем: «творчество по законам красоты» — очевидно, из характерного для того времени опасения представить К. Маркса формалистом. Вместе с тем, вместо философского термина «мера» в переводе безграмотно использовано бытовое словечко «мерка».

точно, полно и ярко, чем в форме других: в одном случае мы видим высокий и стройный, взлетающий в небо ствол, увенчанный пышной шапкой хвои, а в другом — ствол низкий и искривленный, ветви чахлые и редкие. Но потому ли мы признали красивым первое дерево, что прямизна, стройность и пышность имеют *сами по себе* определенное эстетическое достоинство, а кривизна и низкорослость такими достоинствами вообще не обладают? Видимо, нет, ибо в другой породе дерева и даже в иной разновидности этого же вида — например, в карликовой японской сосне — красивыми окажутся и низкорослость, и кривизна ствола, а в липе, оставшейся поздней осенью без лиственного убора, красивым оказывается рисунок редких, голых и черных сучьев. Следовательно, признавая красивой эту сосну, а не другую, мы исходим не из абстрактных формальных критериев, а из того, что обнаруживаем в данном дереве *предельное соответствие формы содержанию*, в другой сосне ее форма не только не раскрывает содержания с такой полнотой и отчетливостью, но находится в резком противоречии с содержанием. Достаточно самого незначительного изменения облика предмета изменения, почти неуловимого, не поддающегося даже словесному определению, и он теряет свою красоту. Не случайно в истории эстетики далекое от строгой научной терминологии бытовое словечко «чуть-чуть» так часто использовалось для описания данного удивительного феномена *эстетического значения индивидуальной неповторимости формальной конкретики предмета*.

В свете сказанного выше мы можем объяснить это «чуть» как конкретное соотношение в данном объекте *информации и энтропии*, т. е. его организованности, упорядоченности законосообразности и случайности, неправильности, своевольности, которые обладают индивидуализирующей силой. В том, что абсолютно правильно, не может быть «чуть-чуть»: «чуть-чуть» есть *отклонение* от железного порядка, неповторимая примета *живого*, прорывающего узкие для него законы. При этом «чуть-чуть» обладает эстетической действенностью и в пространстве, и во времени: красота или уродство зависит и от неповторимого пластического и цветового облика, и от неповторимого состояния процесса движения, — в этом смысл гетевского афоризма: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!».

И действительно, кому не приходилось замечать, как в движущихся, меняющихся на наших глазах явлениях — в освещении ландшафта, в поступе животного, в выражении человеческого лица, в звучании речи — красота внезапно возникает и столь же внезапно исчезает? Искусство фотохудожника состоит в большой степени в способности подстеречь, схватить это «счастливое мгновение» в безостановочном, эстетически переменчивом потоке жизни. Но и в других видах искусства эта *мимолетность эстетической ценности* имеет огромное значение. Художнику, который стремится передать красоту или уродство, величественность или пошлость, трагизм или комизм изображаемого явления, далеко не безразлично, какой именно эпизод, какую конкретную ситуацию, какой индивидуально-своеобразный предмет он выберет из бесчисленного многообразия однородных объектов, мотивов, сюжетов. Поэтому творческий процесс в искусстве — это напряженный поиск магического эстетического «чуть-чуть» в выборе слова, в движении линии,



в цветовых отношениях, в высоте тона, в мимике, жесте, интонации. Два актера ведут себя на сцене одинаково, исполняя одну и ту же роль по программе, указанной режиссером, два музыканта воспроизводят одну и ту же нотную запись, кордебалет исполняет один и тот же рисунок танца, но то словесно невыразимое «чуть-чуть», которым отличается один танец, одно музыкальное исполнение, одно актерское поведение от другого, и определяет *меру эстетической ценности* каждого.

Неудивительно, что эстетическое отношение человека к миру сформировалось и самоопределилось — как в филогенезе, так и в онтогенезе — позже, чем другие направления ценностной ориентации. Лежащая в основе эстетической оценки способность выделить данный предмет из ряда однородных, а данное состояние — из всего процесса, способность сосредоточить внимание именно на специфичности данного предмета и данного состояния, способность осознать значение уникального и преходящего — все это требовало от человечества и каждый раз вновь требует от развивающейся личности гораздо более высокого уровня развития, чем это нужно для понимания полезности, пригодности и даже нравственной ценности определенных типов поступков.

Подчеркну, что содержательная форма конкретного предмета является *носителем* эстетической ценности, но не самой этой ценностью, ибо форма предмета имеет *онтологический* статус, она существует объективно, вне и независимо от субъекта, его потребностей, интересов, сознания, тогда как ценность есть категория *аксиологическая*, характеризующая значение объекта в жизнедеятельности субъекта. Именно по этой причине мы считаем понятие «носитель эстетической ценности» более удачным, более точным, чем ставшие широко употребительными в нашей литературе понятия «эстетическое свойство», «эстетическое качество» или, тем более, «эстетический объект». Те свойства предметной формы, которые мы эстетически воспринимаем и оцениваем (ритм, цветовые и звуковые отношения и т. д.), взятые сами по себе, не являются эстетическими. Они существуют независимо от того, расцениваются они нами или не расцениваются как эстетические, и даже их восприятие и переживание далеко не всегда раскрывают их эстетические «потенции». Эстетическое значение присуще данным объективным свойствам предметного мира именно и только в *возможности*, а превратится ли эта возможность в действительность — зависит не от них самих, а от той системы объектно-субъектных отношений, в которую втягивается наделенный ими конкретный предмет. Иначе говоря, для того, чтобы содержательная форма получала эстетическое значение, должна возникнуть *эстетическая ситуация*, подобно тому, как стать знаком какой-либо предмет может лишь при условии существования, как говорит семиотика, «знаковой ситуации».

Поэтому прежде чем рассмотреть третий уровень развития эстетического сознания — его внутреннюю дифференциацию, нужно выяснить, что представляет собой эстетическая ситуация, т. е. в каких условиях реализуется способность формы предмета стать носителем эстетической ценности.



на такие звуковые тембры и звукосочетания, которые «ласкают» глаз, «ласкают» ухо, как говорят обычно в быту, или раздражают их. Такая же дистанция отделяет *комическое* от *смешного* и *трагическое* от *ужасного*; и неудивительно, что способность ужасаться и смеяться свойственна не только взрослому, но и младенцу, а иногда и высшим животным, тогда как способность трагического сопереживания и чувство юмора являются достоянием развитого человеческого сознания, ибо являются формами *духовных переживаний*.

Второй существенный признак эстетической ситуации — *соответствующая позиция (или установка) участвующего в ней субъекта*: она состоит в том, что процесс восприятия объекта освобождается от всех внешних целей, поскольку наслаждение красотой предмета не вызывается желанием обладать им, присвоить его или как-то практически использовать; если же это чувство рождается в процессе практического оперирования машиной, или научного изучения цветка, или эротического общения людей, эстетическая эмоция может вспыхнуть лишь благодаря переключению внимания с *результата действия* на *саму чувственно-духовную связь* субъекта с объектом.

Таким образом, эстетическая ситуация оказывается поистине парадоксальной. Это увидел и осмыслил И. Кант, а его ученик Ф. Шиллер положил в основу теории эстетического воспитания. В самом деле, ведь, с одной стороны, эстетическая ситуация есть форма непосредственной связи человека с миром, со всей конкретностью его эмпирического существования: личность сталкивается здесь лицом к лицу с реальными вещами, предметами, явлениями, процессами, и они имеют для нее смысл сами по себе, а не как знаки чего-то иного — общих законов бытия, интересующих нас в ходе познания действительности, или каких-либо общих ценностных значений нравственного, религиозного, политического порядка; с другой же стороны, в живом чувственном соприкосновении с внешним миром человек не подчинен ему, не чувствует своей от него зависимости, а *свободен*, — это и давало Ф. Шиллеру право называть красоту «образом свободы».

Важно, однако, понимать, что свобода эта не абсолютна, иначе она вырождается в *произвол*. Если мы различаем *хороший* вкус и *плохой, развитый и неразвитый, грубый и утонченный*, если мы признаем необходимость *воспитания вкуса*, значит, за разбросом индивидуальных вкусов стоят некие общие для каждой эпохи и для каждого социального слоя людей принципы эстетического сознания.

Оно и понятно, ведь личность — это не абстрактная противоположность общества, а индивидуально-своеобразная носительница социального и культурного содержания. Разными путями проникает культура в сознание индивида и с разной степенью очевидности влияет на характер его деятельности, но нет у личности способа выскользнуть из этого «поля притяжения», в котором она вырастает, духовно формируется и практически действует и которое определяет содержание не только сознательного, но и подсознательного слоя человеческой психики.

Диалектика относительного и абсолютного выступает здесь как *диалектика индивидуального и социального, врожденного и культурного*. Эстетическая форма ценностного сознания становится способом самой тонкой социальной «настройки»





В политической, юридической, религиозной и даже нравственной сферах ценностной ориентации субъективное также выступает на уровнях *надиндивидуальных*: субъектом является здесь не личность, а та или иная социальная группа, класс, нация и т.д., а в известных ситуациях все человечество. Потому-то в этих областях аксиосферы культуры вырабатываются и формулируются определенные *ценностные нормы*, обязательные для всех членов данного социального коллектива, — скажем, религиозная догматика и формы обрядности, правовые установления, программы политической партии, нравственный кодекс. Понятно, что религиозная, политическая, правовая, этическая оценки не требуют непременно включения оцениваемого явления в жизненный опыт оценивающей личности. В эстетическом же отношении такое включение *абсолютно необходимо*, ибо то, что не воспринято и не оценено мною *лично*, не имеет для меня никакой эстетической ценности. Предпринимавшиеся не раз в истории культуры попытки установить эстетические каноны, нормативы, догмы оказывались безрезультатными, ибо для их утверждения даже у тоталитарных социальных систем нет необходимых средств принуждения, подобных тем, какими они располагают для утверждения надындивидуального, сверхличностного характера всех иных ценностей. Эстетическое *воспитание* тем и отличается от *принуждения*, что должно сделать социально-идеологические ценностные установки *внутренней психологической позицией личности*, включающей направленность ее эмоциональных реакций.

Но эмоции эмоциям рознь. Переживания, возникающие в эстетической ситуации, отличаются от всех других тем, что их возбуждает *бескорыстный интерес* субъекта к объекту. Корыстные интересы возбуждают такие эмоции, которые сигнализируют о наличии некоей биологической или социальной потребности — голода, полового желания, жажды накопления, власти и т.п. — и о степени ее удовлетворения, эстетические же чувства имеют иное происхождение: они выражают *духовную потребность (и меру ее удовлетворения) в созерцании и переживании предмета*, ценность которого не в приносимой им пользе или выгоде, а *в самом факте его существования, и именно в той форме, в какой мы его ощущаем*, — так любимы мы красотой звездного неба, изяществом движений газели, величием морской стихии.

Зрение и слух потому и стали привилегированными для эстетического восприятия чувствами, что они связаны с духовной сферой несравнимо более тесно, чем обоняние и осязание. В высшей степени показательным, что в русском языке, да и во многих других, слова, обозначающие деятельность сознания, взяты из терминологии зрительного восприятия, например: мировоззрение, *миросозерцание*, политические и философские *взгляды*, научная точка *зрения*; очень часто мы говорим *видеть* в смысле *понимать* (например: «Я вижу, что это сложная проблема»), а человека невежественного в народе называют «темным», т.е. «слепым», «незрячим».

Объясняется это тем, что для практической жизнедеятельности людей, для их коллективного труда и взаимного общения зрение имеет *первостепенное значение*, неизмеримо большее, чем какой-либо другой способ чувственного восприятия. Что же касается слуха, то его связь с сознанием обусловлена его главной



воображения и представляет собой, таким образом, нечто *воображаемое*, т.е. подобное реальному и вместе с тем отличное от него. Идеал рождается в результате духовной переработки существующего во имя создания чего-то *не существующего, но желанного или должного* — иногда возможного, иногда невозможного, фантастического, сказочного, утопического. Идеал обладает, следовательно, той же степенью конкретности, какая свойственна другим плодам творческой деятельности воображения и которая характеризует вообще всякое представление; отличие же его от всех иных представлений, от всех иных форм воображаемого состоит именно в том, что идеал не есть просто ирреальный, чисто духовный объект, подобный, например, научно-теоретической модели или художественному образу, но заключает в себе момент *целеполагания, программирования*, устремленности к тому, чего нет, но что *может быть*, или же чего нет и чего вообще быть не может, но что *должно было бы быть* при более совершенном устройстве мира. Идеалы рождаются из глубоко характерной для человека неудовлетворенности тем, что он имеет и может, из стремления к лучшему и из способности представить себе это лучшее, желаемое, в воображении. С онтологической точки зрения — вспомним рассуждение на соответствующей лекции — идеал есть *форма небытия, создаваемая для того, чтобы превратиться в бытие*, и именно в такое бытие, которое *отвечает развивающимся интересам человека*.

Понятно, что вечная и неумная неудовлетворенность достигнутым, мечта о совершенстве и стремление к превосходящему то, чем мы располагаем, неутолимы и бесконечны. Человек не рождается с представлениями о том, какой должна быть жизнь, эти представления вырабатываются в его сознании и меняются в зависимости от того, какова его реальная жизнь и какие ценности культуры он вобрал в себя, осваивая наследие предков. Поэтому у разных народов, сословий, классов складываются разные идеалы, а в пределах каждого из них идеал отдельной личности чем-то отличается от идеалов других людей.

Так раскрывается перед нами *диалектически противоречивая структура идеала*: в нем сливаются воедино единичное и общее, действительное и вымышленное, сущее и возможное, знание реального и выход за пределы реальности. Идеал связывает человека с действительностью и одновременно разрывает эту связь зовом к переделке существующего или к бегству от эмпирической данности. Поэтому он мобилизует энергию человеческих чувств и воли, указывая направление деятельности и предлагая ценностно-ориентационную основу этой деятельности. Идеал становится главным посредником между человеческими (социальными, а не биологическими!) потребностями и конкретными способами их удовлетворения, он выступает как своеобразный «пусковой механизм» целенаправленных действий общественного человека. Вместе с тем идеал служит *критерием оценки* всего, что окружает человека в мире и попадает в орбиту его практических социальных интересов. Несуществующее, но желаемое оказывается критерием оценки существующего. *Реальное* соотносится с *идеальным* и измеряется *мерой идеального*: соответствует оно идеалу или не соответствует? способствует или мешает его претворению в жизнь? враждебно оно ему или благоприятно?



называть Шекспира «пьяным дикарем», потому академисты не признавали эстетической ценности живописных гармоний В. ван Гога и П. Гогена, А. Модильяни и А. Матисса, М. Врубеля и К. Петрова-Водкина...

Идеалы людей складываются, живут, функционируют в сфере обыденного сознания и представляют собой не столько идеологическое, сколько *социально-психологическое* явление. Идеал есть *картина* желаемого, *модель* должного, *живой образ* мечтаемого, есть *небытие в форме бытия*; именно поэтому он является всеобщим достоянием человечества, живет в сознании каждого человека, идеологи же способны только «перевести» его на обобщенный теоретический или публицистический язык.

Нам остается рассмотреть третий процесс, характеризующий историю становления и развития эстетосферы культуры, — ее *внутреннюю дифференциацию*, приведшую к выделению и относительно самостоятельному существованию многих и весьма разнообразных форм эстетических ценностей и эстетических оценок.

#### 4. ЭСТЕТОСФЕРА КУЛЬТУРЫ КАК АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Многочисленные данные свидетельствуют о том, что эволюция эстетического сознания человечества характеризуется постепенным обогащением и усложнением форм эстетической ориентации человека в мире. Первоначально эстетическое мировосприятие имело, по-видимому, сравнительно простую морфологическую структуру. Подобно всем другим направлениям ценностной ориентации, эстетическое освоение действительности строилось на противопоставлении представлений о *ценности* и, если так можно выразиться, *антиценности*: *хорошее* противопоставлялось *плохому*, *добро* — *злу* и т. д., *прекрасное* имело своей ценностной антитезой *безобразное*. Подобная парность соотносительных и полярных категорий вполне естественна — ведь всякая ценность, выражая *положительное* значение объекта для субъекта, тем самым предполагает существование своей противоположности, т. е. каких-то явлений, имеющих в данном отношении *отрицательное* значение, — подобно тому, как *польза* противопоставляется *вреде*, *истина* — *заблуждению* и т. д.

Вместе с тем в истории культуры стало намечаться размежевание *двух типов* эстетической ценности, один из которых можно назвать «предметными ценностями», т. е. такими, которые свойственны тем или иным явлениям природы, облику человека, созданным им вещам, произведениям искусства, а другой — «конфликтными ценностями», поскольку рождаются они в процессах противоборства данных реальных предметов с противостоящими им идеальными силами; круг «предметных» эстетических ценностей охватывает *прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное* и т. п., а ценностями «конфликтного» типа стали *трагическое и комическое*.

Автономизация всех этих конкретных форм эстетического отношения произошла не сразу — система эстетических ценностей исторически развивалась,

последовательно разукрупняясь, дробясь, обогащаясь новыми модификациями исходных ценностей, — культура искала, и продолжает это делать по сей день, способы точного эмоционального улавливания, художественного воплощения и терминологического обозначения умножавшегося разнообразия конкретных форм эстетического осмысления реальности. Анализ древних мифов, эпических поэм, сказок и легенд, а также лексического состава древних языков показывает, что не было в них сколько-нибудь четкого различия *трагедийных* и *комедийных* ситуаций, как не было и различия таких качеств героев, как *красота* и *величие*, — об особенностях трагедии заговорил впервые Аристотель, а первый теоретический анализ категории «возвышенное» в отличие от понятия «прекрасное» появился лишь в начале первого тысячелетия в Риме в трактате «О возвышенном», автора которого именуют псевдо-Лонгин.

Еще у пифагорейцев, выдвинувших в центр внимания категорию красоты, она исследовалась в грандиозных масштабах Вселенной — ее первое обозначение «космос»; и даже после того, как «мерой всех вещей», согласно классической формуле Протагора, был признан человек, его эстетическая ценность определялась тем понятием «калокагатии», смысл которого заключался именно в *слиянии физической красоты и душевного величия* как меры оценки человеческих достоинств. О том же говорило и античное понятие «герой», в котором видели сына Бога и человека, т. е. некое *соединение прекрасного и возвышенного*, — именно это единство и определяло самую суть *героического* как основного содержания греческой трагедии. Такой же синтетический смысл имеет и выразительное слово «великолепие».

Дальнейшая дифференциация эстетического сознания привела к тому, что на современном уровне культуры палитра эстетических оценок стала необыкновенно богатой, позволяя нам улавливать в реальном мире многообразнейшие оттенки эстетических ценностных качеств. Невыполнимой задачей было бы попытаться хотя бы просто перечислить все термины, которыми человечество научилось обозначать эти оттенки. В самом деле, желая, например, точно выразить ощущение от понравившегося нам растения, животного или человека, мы можем оперировать обширнейшим набором эстетических понятий: *красивое, изящное, прелестное, очаровательное, грациозное, миловидное* и т. д. и т. п., причем понятия эти отнюдь не синонимичны — каждое из них имеет специфический эстетический смысл. Если же мы выйдем за пределы бытовых суждений и обратимся к искусству слова, то увидим, что доступными ему образными средствами оно стремится передавать необозримое богатство открывающихся нашему эстетическому чувству конкретных модификаций прекрасного и других эстетических ценностей и «антиценностей». И в филогенетическом, и в онтогенетическом масштабах такой уровень эстетической восприимчивости есть результат ее длительного развития, ее целенаправленного воспитания и самовоспитания.

Вместе с тем есть все основания предполагать, что за разветвленной сетью эстетических ценностей скрывается их глубинная *системная взаимосвязь*, порожденная потребностью культуры в *полном охвате* эстетическим сознанием челове-



ка всех ценностных проявлений окружающего его мира и его самого в этом мире. Правда, история эстетики и, в частности, развитие отечественной эстетической мысли в последние десятилетия показывают, что, если аксиосфера культуры не сводилась к одной только красоте или к категориальной паре «прекрасное / возвышенное», она представлялась простым набором тех или иных ценностей, выделяемых теоретиком без всякого обоснования принципов этого отбора, согласно его, так сказать, «теоретическому вкусу»; неудивительно, что набор этот оказывался различным у разных теоретиков. Не описывая все эти наборы, представленные в нашей эстетике (в книгах Ю. Борева, А. Гулыги, Л. Зеленова, А. Зиса, Н. Крюковского, Т. Савиловой, П. Соболева, Е. Яковлева), ограничусь изложением того, каковы они в новейших сочинениях 80-х годов: Е. Яковлев различает в аксиосфере такие ценности, как *прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое*, А. Гулыга кроме этих четырех считал возможным ввести в набор эстетических категорий *типическое, фантастическое и эстетический идеал*, а П. Соболев выделял *красоту, прекрасное, трагическое, катарсис, возвышенное, комическое*. Что касается современной зарубежной эстетики, то она давно уже отказалась от попыток целостного осмысления всей эстетосферы культуры — так же, как западная философия не рассматривает целостно-системно более широкое культурное поле ценностного отношения человека и мира, сводя его к нескольким произвольно избираемым формам.

Системно-синергетическое рассмотрение всего мира ценностей, соединяющее структурно-функциональный и исторический подходы, является предметом исследования в специальном курсе лекций, читаемом мною в Петербургском университете (он будет опубликован в ближайшее время); задачей данного курса является анализ с этих же методологических позиций *системы эстетических ценностей*. За годы, прошедшие после опубликования предыдущего издания этого курса, я убедился в том, что системообразующие силы, организовавшие целостное и структурно-расчлененное пространство эстетосферы, были выявлены правильно и потому ее морфологическая модель пересмотру не подлежит; вместе с тем модель эта оказалась недостаточно полной, ибо к трем парам выделенных в ней модификаций эстетической ценности нужно добавить еще одну — категориальную пару *поэтическое / прозаическое*.

Выполненное под моим руководством в 1994–1996 гг. диссертационное исследование А. Ачкасова показало, что с начала XIX в. понятия «*поэтическое*» и «*прозаическое*» стали широко использоваться за пределами их исходного значения как категорий теории литературы (значения эти — *стихи* и *ритмически неорганизованный текст*), для обозначения эстетических качеств *общехудожественного масштаба*, а затем и определенных ценностных свойств *самой действительности* — природных явлений и человеческой жизни. Г. Гегель придал этим понятиям самое широкое значение, обозначив с их помощью два исторических «состояния мира» — *античное* и *современное, буржуазное*, объясняя таким образом коренное изменение положения искусства в эти эпохи, а затем В. Белинский различал в самом искусстве его «*поэтические*» и «*художественные*» качества. В середине





рый возводил образ к совершенному прaoбразу-идеалу (по теории Платона), тем самым подчиняя искусство *прекрасному*, — показателен сам термин «изящные искусства», введенный эстетикой классицизма (замечу, что в русском переводе термин «изящное» передавал смысл французского *beaux arts* в духе галантного XVIII в., тогда как точным был бы перевод «прекрасные искусства»). Романтики противопоставили этому представление о главной задаче художника — добиваться не *красоты*, а «*выразительности*», т. е. «*духовной экспрессии*» или «*поэтичности*». Что же касается отличия *возвышенного* от *прекрасного*, то, как показали все его исследователи, от псевдо-Лонгина до Н. Чернышевского, оно определяется особой ролью в возвышенном *количественной* стороны в соотношении реального и идеального: если в *прекрасном* количественная характеристика уравновешена с качественной, образуя «меру данного вида», то *возвышенное* порождается «безмерностью» проявления идеального в реальном, чрезмерной *силой*, *мощью* идеального начала — начиная с мифологических образов титанов, гигантов, великанов или египетских пирамид и готических соборов. Соответственно этот же «размерно-силовой фактор» определяет отличие *низменного* от *безобразного*. Поскольку же эти исходные ценностные свойства, позитивные и негативные, существуют не только сами по себе, но и вступают в противоборство, за которым вырисовывается антагонизм реального и идеального, и в этих конфликтах может побеждать и реальность, и идеал, постольку *трагическое* отличается от *прекрасного*, *возвышенного*, *поэтического*, а *комическое* — от *безобразного*, *низменного*, *прозаического*.

Резюмируя сказанное, можно представить строение аксиологического аспекта эстетосферы в виде двухмерного спектра в общей «топографии» мира ценностей:





собного вмещать взаимоисключающие, казалось бы, качества, их взаимные переходы и превращения одного в другое.

Надо также иметь в виду, что в духовной жизни человека существует множество таких состояний, которые вообще не вербализуются, которым язык не способен найти точные, однозначные определения, и только искусство — в поэзии, музыке, живописи, актерском творчестве, танце — может это сделать. Поэтому восемь понятий, заполнивших полосы нашего эстетического спектра, и даже те дополнительные, которые можно найти для обозначения переходных зон, — только малая часть *реального богатейшего наполнения* сферы эстетических чувствований и «схватываемых» ими ценностных связей объективного мира с человеческими идеалами, только опорные пункты, позволяющие выявить принципы строения этой сферы, которая представляет собой своего рода «поле» волновых колебаний, говоря физическим языком, а не механическое соседство пространственно-локализованных предметов.

Теперь можно перейти от общего взгляда на этот эстетический спектр к детальному рассмотрению каждой его полосы.



тианской мифологии ангелы были бледнолицыми, а черти — черными, когда же в Африке изображали чертей, они оказывались... белыми. Точно так же у индейцев понятие «бледнолицый» было равнозначно понятию «уродливый», европейцам же желтый цвет кожи кажется некрасивым — он ассоциируется с болезненностью. Соответственно и все особенности пластической структуры лица — ширину скул, разрез глаз, толщину губ, форму носа — люди каждой расы эстетически расценивают по-своему, и нет единого эталона человеческой красоты. Только расисты абсолютизируют признаки красоты людей своей расы, объявляя «объективно уродливыми» формы лица и тела и его окраску у представителей других рас, но очевидно, как далека от подлинной научной объективности такая позиция. По этой же причине красота человека оказывается и *национально-вариативной*: «Каждый народ, — справедливо отмечал Д. Ушинский, — имеет свой идеал человека». Соответствие этому идеалу и определяет особенности красоты грузинки и эстонки, испанца и шведа. Поскольку же различаются идеалы разных классов одной и той же нации, красота человека имеет и классово дифференцирующие черты, это убедительно показал Н. Чернышевский: в крестьянской среде, в среде великосветской и купеческой складываются разные «представления о хорошей жизни» (т. е. *идеалы*), и в каждом из них красивым в женщине считается то, что соответствует этому идеалу, а уродливым — то, что ему противоречит. К такому же выводу пришел несколько позже французский эстетик Ж.-М. Гюйо.

Особенно отчетливо зависимость красоты человека от общественных идеалов обнаруживается при анализе ее исторической изменчивости. Искусство, создававшее в каждую эпоху художественные модели человеческой красоты, дает богатейший материал для понимания этой закономерности. Вспомним самые ранние пластические образы женщины, так называемые палеолитические Венеры. Реальные пропорции женского тела были здесь резко деформированы, но не потому, что первобытный скульптор не умел изображать его «правильно», а потому, что он хотел подчеркнуть значение признаков пола: изображая огромный живот, широкие бедра и набухшую грудь, он выявлял ту жизненную функцию женщины, которая в эпоху матриархата представлялась основным, *идеальным ее призванием*, — функцию деторождения, продолжения рода, функцию жизнотворчества. Не случайно в мифологии большинства народов мира первое божество — женщина, Праматерь человечества, у славян она и называлась Роженицей. Так биологическая закономерность приобрела эстетический смысл постольку, поскольку женщина расценивалась как *носительница общественного идеала*. А в изображении мужчин первобытный художник подчеркивал другое — длинные ноги и ситуацию бега, ибо таковы черты *идеального охотника*. В его обиход входили и украшения из костей и зубов животных, из перьев птиц, потому что они демонстрировали — это отмечал Г. Плеханов — качества умелого, удачливого, т. е. *идеального, охотника*.

Искусство рабовладельческого общества предоставляет яркий и обильный материал для изучения последующей истории красоты человека. Как разительно отличаются герои древневосточной скульптуры от героев скульптуры древнегреческой! В одном случае нормой красоты была наджизненная отвлеченность,



ского зодчего ле Корбюзье, или ученого и писателя-фантаста И. Ефремова найти такие пропорции, структуры, формы человеческого тела, которые были бы *абсолютным законом* красоты.

Человека потому всегда считали главным носителем красоты, что в нем идеалы людей проявлялись *непосредственно*, будучи представлением о совершенстве их *собственного* бытия. В природе и в вещах, сотворенных для себя человеком, и в произведениях искусства, воспроизводящих человека и «мир человека», идеалы проявляются косвенно, в той мере, в какой определенные формы природных явлений, вещей, художественных образов оказываются связанными со стремлением человека к идеалу. Поэтому мы возвели льва в ранг царя зверей и о человеке обычно говорим: ринулся, как лев, львиная голова, — тюленем же называем человека, когда хотим сказать, что он увалень, неуклюжий, бесформенный, т. е. некрасивый. Но вот эскимосы, живущие охотой на тюленя, эстетически оценивают его совсем иначе — ведь без тюленя немыслима для них хорошая жизнь, от тюленя зависит благоденствие племени. И когда миссионеры пытались обратить эскимосов в христианскую веру и красочно рассказывали им о рае, они слышали вопрос: «А тюлени? Вы ничего не говорите о тюленях!» Не получив на этот вопрос удовлетворительного ответа, эскимосы решительно заявили: «Хватит! В вашем небе нет тюленей, а небо без тюленей нам не подходит!»

Соотнесенность реального и идеального в красоте природы не менее убедительно иллюстрируется историей искусства. Хорошо известно, например, что первобытное творчество не знало изображения ландшафта. Его главные и, за редким исключением, единственные герои — *животное* и *женщина*. Первобытный художник с поразительной настойчивостью изображает на скалах оленей и бизонов, но звери живут у него в беспредметном пространстве, в пустоте. Нет в изображениях даже намек на землю, небо и воду, на траву и деревья. Все эти предметы были для него вполне реальными, но не были *прекрасными*, потому что в жизни первобытного охотника они не играли сколько-нибудь существенной роли и потому не включались в тот идеал бытия, который слагался в общественном сознании. В ту пору хорошая жизнь племени зависела от того, удастся ли охотникам найти, настичь, убить зверя и запастись пищей на будущее, шкурками для одежды, костями и жилами для орудий и оружия. Неудивительно, что эстетическое выделение животного определялось его причастностью к этому идеалу «хорошей жизни».

Когда позднее переход от охотничьего хозяйства к земледельческому поставил людей в зависимость от природных сил, люди «открыли» красоту земли и неба, солнца и дождя. Язычество не только не мешало, а, пожалуй, даже благоприятствовало развитию эстетического отношения людей к природе, и искусство тех эпох все более решительно и широко обращалось к изображению предметов и явлений окружающего мира. Даже архитектурные формы и орнамента вбирали в себя изобразительные, растительные и животные, мотивы: колонны в древних египетских храмах трактовались как связки стеблей папируса, а в орнаментальных узорах на тканях, вазах, стенах зданий использовались формы цветка лотоса и других растений.





потому имели вместо устойчивого основания заостренное), и мы сразу получаем возможность оценить данный предмет эстетически.

И так во всех случаях. Представьте себе, скажем, шарообразную книгу или футбольный мяч в форме параллелепипеда — это произведет нелепое, комическое впечатление, но не потому, конечно, что шар или параллелепипед сам по себе некрасив, а потому, что *в данных случаях такая форма бессмысленна, нецелесообразна.*

Вот почему *мастерство человека*, в чем бы оно ни проявлялось, всегда вызывает эстетическое восхищение. Мы восторгаемся и самыми элементарными, и самыми сложными формами мастерства: мы любим и тем, как ловко и свободно, словно играючи, сосед колет дрова во дворе, и тем, с какой удивительной свободой и ловкостью управляет оператор сложнейшим механизмом экскаватора, и тем, как виртуозно владеет своим телом балерина, и тем, как виртуозно работает с горящими факелами жонглер. *Высокое мастерство рождает красоту* — и красоту движения самого человека, и красоту вещи, которую он создает, будь то простая гладко обструганная доска, космическая ракета или художественное произведение. Мастерство прекрасно, потому что оно рождает высочайшую *меру упорядоченности формы* в создаваемых предметах, превращает бесформенное в оформленное, аморфное в структурное, неорганизованное в организованное. Подчеркну, что критерием мастерства является для нас всегда не только успешное практическое функционирование изготовленной вещи, но и — непременно! — ее облик, вид, форма. Как бы ни был удобен в употреблении глиняный кувшин, дверной замок или самодельный автомобиль, мы назовем сделавшего его человека *мастером* только тогда, когда помимо утилитарных качеств данный предмет обретает внешние приметы совершенства — зримую согласованность частей, пропорциональность, формальную организованность. Если же мы созерцаем сам процесс деятельности, то критерий мастерства включает в себя *ее собственную организованность* — ритмичность, точность, легкость и т. д. В обоих случаях — и в упорядоченности продукта труда, и в упорядоченности созидательного процесса — высокий уровень этого порядка радует эстетически и самого мастера, и созерцающего его труд, потому что способность созидать упорядоченное, организованное, структурно целостное воплощает один из важнейших наших общественных идеалов — *идеал продуктивной человеческой деятельности.*

В искусстве прекрасное проявляется двояким образом: с одной стороны, как и во всех предметах, создаваемых человеком, красота выступает как *качество высокоорганизованной системы*, говорящее о мастерстве творца данной художественной «конструкции»; с другой стороны, искусство *воспроизводит красоту, присущую явлениям жизни*, — красоту природы, человека, вещи. Оно, конечно же, не ограничивается изображением одних только прекрасных предметов и явлений реального мира, а воспроизводит и уродливое, низменное, пошлое, но при этом должно *прекрасно воссоздавать* подобные явления, дабы ценой красоты изображения искупить, если можно так выразиться, безобразие изображаемого. Ибо если воспроизведение прекрасного является обогащением красоты реального мира и



ва вне количества и количества вне качества, и в эстетических свойствах предмета оба эти момента находятся в нераздельном единстве. Однако взаимоотношение между ними подвижно, и потому эстетическое значение количественного фактора не является постоянным.

Уже отмечалось, что в прекрасном отношении качества и количества имеет вид такого взаимосоответствия, которое философия называет *мерой*, в возвышенном же количественная сторона выступает на первый план и развивается столь активно, что разрывает меру, порождая *безмерное* и *чрезмерное*. Н. Гоголь писал о Днепре: «...без меры в ширину, без конца в длину».

Важно иметь в виду, что количество приобретает эстетическую значимость не само по себе, не в абстрактном математическом отвлечении от качества — именно поэтому ни математика, ни астрономия, ни статистика не знают категории «возвышенное», с какими бы огромными по значению числами они ни имели дело. Будучи неотрывной от качественной определенности реального и конкретного предмета, количественная его характеристика может иметь эстетическое значение *лишь в зависимости от этого его качества*. Иными словами, гигантская лягушка не становится эстетически равнозначной льву и безмерная скупость не может иметь того эстетического значения, что безмерная самоотверженность. Возвышенным оказывается такой предмет, такое явление, такой поступок, в которых *с исключительной силой, с необыкновенным могуществом, с всепоглощающей энергией проявляется человеческий идеал*. Низменным же становится такой характер, такое действо, в котором *столь же безмерно и всемогуще воплощаются враждебные идеалу качества*. Возвышенное вызывает у нас изумленное восхищение, а подчас и робость; в отличие от чувства прекрасного, которое приводит человека в состояние полной душевной удовлетворенности, гармонического равновесия и блаженства, чувство возвышенного заключает в себе нечто беспокойное, будоражащее, динамичное, зовущее к самоотречению, самопожертвованию, подвигу, — эта особенность психологии восприятия возвышенного и позволила человеку осознать, в конце концов, отличие возвышенного от прекрасного. Горный хребет, бескрайнее море, безграничная степь, раскинувшийся над землей небесный свод, всесокрушающий поток гигантского водопада оказываются величественными в отличие от небольшого холма, маленького озера, лесной лужайки, цветка...

Вот два хорошо известных пушкинских пейзажа, дающих предельно отчетливое представление о существенном различии этих типов эстетического восприятия природы:

*Кавказ подо мною. Один в вышине  
Стою над снегами у края стремнины;  
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,  
Парит неподвижно со мной наравне.  
Отселе я вижу потоков рожденье  
И первое грозных обвалов движенье.*



человек мог первоначально лишь в области фантазии. Беспомощный в реальном поединке с природой, он действовал с ней на равных в мифе, легенде, сказке, эпосе, где наделял себя сверхчеловеческой волшебной силой, магический же обряд, заклинания, молитвы должны были обеспечить ему эту силу. Результат был, разумеется, иллюзорным, но восхищение могуществом, преклонение перед великой силой стихий, разрушающей и созидающей, их обожествление приводили к тому, что сами эти качества становились *неотъемлемой чертой общечеловеческого идеала*. И даже после того, как человечество преодолело религиозно-мифологическое осмысление мира и вступило на путь трезвого, научного его познания, в общественном идеале сохранилась мечта о таком могуществе человека, которое позволяло бы ему преобразовывать нашу планету, изменять климат, наконец, покорять пространства космоса.

До тех пор пока идеализация творческой мощи природы имела религиозно-мистический характер, людям казалось, что в энергии природных стихий раскрывается всемогущество Бога. Религиозное искусство с огромной художественной убедительностью использовало такое понимание возвышенного — не случайно и в Древней Индии, и в Древнем Египте, и в средневековой Европе архитектура, словно соревнуясь с природой, создавала колоссальные, поражавшие своими размерами храмы, пирамиды, усыпальницы, соборы, а скульптура и живопись в изображениях божества стремились к тому же эффекту громадности, колоссальности, к *сверхчеловеческому масштабу*. Для искусства этих эпох глубоко характерен своеобразный «культ размера», «пафос количества», «эстетизация величины», сознательная игра на контрасте между маленьким и слабым человеком и грандиозными и всемогущими образами Бога и дома Божьего. Когда же человечество перестало мистифицированно воспринимать природу, оно увидело возвышенное в ней самой, в ее стихийной мощи, и оценило ее эстетически именно постольку, поскольку важной стороной идеала была мечта человека о его собственном могуществе.

Такое метафорическое восприятие природы приводило к тому, что *низменным* оказывалось в ней все, что с предельной силой выражает качества *антиидеальные*, враждебные человеческим мечтам и устремлениям. В горьковской «Песне о Соколе», например, Сокол и Уж потому и могли стать символами *возвышенного* и *низменного*, что способность птицы к полету, к свободному парению в вышине и прикованность пресмыкающегося к земле воспринимаются не как простое биологическое различие, но как *воплощение желанного и ненавистного нам образов жизни*. Так и болото мы оцениваем как нечто *низменное* лишь потому, что оно срослось в нашем представлении с целым пучком ассоциаций, относящихся к презираемому нами способу существования.

Сама этимология понятия «возвышенное» и «низменное» говорит об идущем из глубокой древности, но сохраняющем свой смысл и в наше время связывании *физического верха* с тем, к чему стремятся люди в своей жизни, о чем они мечтают, а *физического низа* — с тем, что они хотят преодолеть, от чего хотят освободиться; это естественно, ведь движение вверх — это преодоление силы земного притяжения,



шего состояние мира *прозаическим*, имела своим эстетическим следствием *кризис возвышенного*, ибо, по меткому замечанию Д. Рескина, «можно петь об утраченной любви, но нельзя петь об утраченных деньгах». Поэтому на смену «рыцарям без страха и упрека» буржуазное общество привело в искусство «рыцарей наживы», на смену Неистовому Роланду и Сиду — Растиньяка и Чичикова, Аполлона оно превращало в Жоржа Дюруа или Дориана Грея, Венеру — в Нана или Олимпию.

Первое время искусство пыталось спастись романтическим бегством от новых «героев» буржуазного мира; затем оно научилось изображать их, но, чтобы не утратить при этом поэтическое начало, искусству приходилось *разоблачать* буржуазную действительность, а не *воспевать* ее.

Уже много веков люди искали ответ на вопрос: откуда зло в человеке? Религиозное сознание отвечало просто: от дьявола, так же как добро — от Бога, и все казалось предельно ясным, кроме, пожалуй, того, почему Бог допустил существование зла. Но как только развитие буржуазных отношений разрушило религиозные иллюзии, проблему происхождения зла нужно было решать заново. Т. Гоббс пришел к выводу, что человек зол от природы; Ж.-Ж. Руссо возразил: от природы человек добр, портит же его общество.

Эта концепция оставалась недоказанной до тех пор, пока в европейском искусстве не сформировался реалистический метод художественного познания жизни, сделавший основным предметом познания взаимоотношения между личностью и современным, т. е. буржуазным, обществом. Оказалось, что *именно оно* является источником всего гнусного и низменного в человеке. Так, в творчестве О. Бальзака и Стендаля руссоистская концепция жизни преломилась темой «утраченных иллюзий»: человек, первоначально, «от природы», добрый и благородный, прекраснодушный и великодушный, попадая в реторту буржуазной жизни (как правило, речь шла о провинциале, приезжавшем в столицу), теряет все свои иллюзии и сам становится подлецом и негодяем, ибо только низменными средствами могли обеспечить себе место в жизни Жюльен Сорель, Растиньяк, Люсьен де Рюампре...

В XX в. многие общественные деятели буржуазных стран с тревогой и болью признаются в том, что капитализм не может дать людям никаких идеалов. Показательны сами названия таких произведений: «Все люди враги» Р. Олдингтона, «Клубок змей» Ф. Мориака, «Волк среди волков» Г. Фаллады, «Дневник вора» Ж. Женэ. В тех же случаях, когда буржуазный художник стремится найти в своих героях какие-то духовные ценности, он вынужден погружаться в предельно узкий мир интимных переживаний личности, ибо только в этой сфере у человека, лишенного больших гражданских идеалов, могут еще сохраняться известные духовные помыслы и устремления.

Все это особенно важно понимать сегодня, когда в нашем обществе столь активно развиваются элементы капитализма и новым «героем» жизни становится спекулянт, нувориш, и *ценность денег* начинает вытеснять *духовные ценности*. Не подлежит сомнению: нашему обществу нужно пройти через такую экономическую организацию практической жизни, которую принес истории человечества





*форме*, и такое ее изображение было признано эстетически полноценным: сначала такое признание было ограничено пределами *комического* представления жизни в широком диапазоне его различных форм — от горького юмора до гневной сатиры, от бурлеска до гротеска, от иронии до сарказма, от шаржа до карикатуры, и даже Сервантес не мог не погрузить трагическое содержание своего великого романа в стихию комизма, не говоря уже о непосредственно связанном со «смеховой культурой» средневековья романе Ф. Рабле или же о произведениях, демонстративно названных их авторами «Комическим романом» (П. Скаррон) или «Буржуазным романом» (А. Фюретьер). Только в XIX в. равноценным комедиографическому стало трагедийное или трагико-комическое осмысление буржуазной действительности и прозаическая литературная форма романа и повести оказалась единственно адекватной в эстетическом отношении прозаическому же характеру изображаемой реальности.

Так в понятии «прозаическое» закрепились его исторически сложившаяся художественная связь с *низменным, уродливым, пошлым, вульгарным, бездуховным, эгоистическим*, а тем самым и с *комическим*, антитеза же «прозаического» — «поэтическое» — сохраняла свою семантическую сцепленность с ценностной триадой «*прекрасное—возвышенное—трагическое*». В классицистической эстетике эти связи были предельно жесткими, и только раскованность гения В. Шекспира позволяла ему соединять в одной драме поэтическую и прозаическую структуры диалогов. Романтизм отверг классицистическое противопоставление прозаической реальности и поэтического мифа, но и не принял реалистической ориентации искусства XVI—XVIII вв. на воссоздание жизни в ее подлинных формах и ограничился тем, что вынес смысл антитезы «поэтическое/прозаическое» за пределы литературно-художественного творчества в *эстетическое осмысление реальной жизни*: здесь все проявления утилитарного, рассудочного, корыстного, делового получили обобщающее определение — «прозаические», а бескорыстное, душевное, сердечное в самом бытии человека стало именоваться «поэтическим» (логика такого переосмысления понятий состояла в том, что если реализм измерял содержание искусства мерами реальной жизни, то романтизм, напротив, жизнь мерил мерами художественного творчества). Так, если не высшим, то самым чистым проявлением «поэтического» в жизни оказывались сновидения; в «Евгении Онегине» прочно зафиксирована ассоциативная связь «*поэзия—искусство—сновидение*»: таков сон Татьяны, образно представивший романтический склад ее души в ту пору. Но и от своего имени А. Пушкин с легкой иронией, хотя и не без ностальгического оттенка, связывал эти два явления:

*Быть может, в мысли нам приходит  
Средь поэтического сна  
Иная, старая весна...*

*Вы, сны поэзии святой!*



за самим поэтом на художественный опыт фламандских живописцев, изображавших «прозу действительности под поэтическим углом зрения». Еще один шаг на пути перехода искусства от поэтических снов, фантазий, лирико-романтических переживаний к «суровой прозе», по пушкинскому же слову, реального социального бытия — «Ревизор» и «Мертвые души» Н. Гоголя: здесь поэтический анализ прозы жизни приводил к парадоксальному для традиционной эстетики результату — *комическое* оборачивалось *трагическим*, порождая психологический эффект «*смеха сквозь слезы*»... Размышляя над причинами столь радикального изменения отношения искусства к действительности, наш замечательный критик вместе с Г. Гегелем противопоставил современную «прозаическую эпоху» древности, когда «поэзия и проза жизни» были нераздельны и в этой нераздельности запечатлены в эпосе; поскольку же в дальнейшем «жизнь распалась на две противоположные стороны», обе должны быть воспроизведены искусством, без утраты его поэтического потенциала; для этого нужно, чтобы художник обладал «поэтическим взглядом» на жизнь, благодаря чему содержащаяся в его творениях истина становится «поэтической истиной». Но в таком случае необходимо было соотнести это особенное качество содержания произведений искусства с их «художественностью»; В. Белинский решал эту задачу, исходя из формулировавшегося им общего определения «поэтического»: «Все, что вышло из души, из чувства, словом, из полноты жизни и выражено с жаром, увлечением», — следовательно, то, что характеризует *духовное содержание искусства*, тогда как «художественность» есть качество его формы. Следовательно, «поэтичность» связывает искусство с жизнью, а «художественность» различает их, позволяя образно воссоздавать противоречивое единство поэтических и прозаических проявлений реального бытия человека; самый яркий пример — роман в стихах Пушкина, эта «поэма современной действительной жизни не только со всею ее поэзией, но и со всею ее прозою».

При всех оттенках разного толкования эстетического значения понятийной оппозиции «поэтическое/прозаическое» она закрепилась в европейском эстетическом сознании в XIX–XX вв. В этом именно смысле она стала общеупотребительной — в художественной критике, в теоретических рассуждениях об искусстве, в публицистике. Приведу несколько достаточно характерных примеров: К. Леонтьев писал в одной из своих полемических статей, словно конкретизируя идеи Г. Гегеля: «Падение Рима, при всех ужасах Колизея, цареубийств, самоубийств и при утонченно-сатанинском половом разврате, имело в себе, однако, так много неотразимой поэзии, а современное демократическое разложение Европы так некрасиво, сухо, прозаично»; А. Бенуа говорил о «поэзии Петергофа» и «поэзии зачарованного мира» Павловского парка, ностальгически контрастирующих с прозаизмом современного быта; М. Добужинский противопоставлял «поэзию петербургской старины» «прозе жизни» современных «будней», отличительной чертой которых является «пошлость»; Д. Лихачев назвал свою книгу, посвященную садово-парковому искусству, «Поэзия садов».

Не умножая подобных примеров и лишь повторяя, что этот новый, расширительный, эстетический смысл понятий «поэзия/проза» стал фиксироваться в



Ибо, в отличие от трех пар традиционных категорий эстетики, понятия «поэтическое/прозаическое» указывали на *субъективно-человеческий, а не на объективно-природный источник данных ценностных характеристик бытия*, даже если речь шла о явлениях природы, ведь понятия эти уподобляют реальность художественным структурам, которые наделены их творцами определенными ценностными смыслами. Иными словами, «поэтическое» и «прозаическое» обозначают *отношение характеризуемого ими явления к жизни человеческого духа, т.е. одухотворенность* данного явления или его *бездущность*. Вместе с тем эти понятия помогли описать возможность превращения одного явления в другое — *превращения прозы жизни в поэзию искусства*. А в XX в., в условиях столь характерного для эпохи осознания единства всего мира искусств, категориальная дихотомия «поэзия (поэтическое)/проза (прозаическое)» могла быть распространена на изобразительные, сценические, экранные искусства и использоваться строго терминологически для обозначения *двух художественных структур* — поэзии и прозы в живописи, фиксирующих отличие построения картин М. Шагала от полотен В. Сурикова или поэтического фильма А. Довженко, С. Параджанова, Т. Абуладзе от прозаического фильма Г. Козинцева, И. Хейфица, М. Ромма.

Разумеется, данные различия не являются жесткими, альтернативными («или проза, или поэзия») — существует целый спектр переходных и синтетических форм, от пушкинского «романа в стихах» до гоголевской «поэмы в прозе», от «белого стиха» до «стихотворений в прозе»; точно так же в фильмах Ч. Чаплина, М. Карне или А. Тарковского прозаическое и поэтическое начала *скрещиваются, сплетаются, проникают друг в друга и оборачиваются одно другим*; но эта способность сцепления и взаимопроникновения не означает отсутствия между ними принципиальных различий — и содержательных, и формальных. Тем более очевидно, что художественные проявления поэтического и прозаического отличаются от их проявлений в природе, в сознании и поведении человека, в отношениях между людьми.

(ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Поскольку история человечества с самого ее начала проходила не только в междоусобной борьбе — в войнах, революциях, религиозных и иных идеологических конфликтах, — но и в жестокой борьбе с природой, которая нередко заканчивалась поражением людей, постольку и этот род драматического противоборства порождал трагические коллизии — начиная с мифа о Прометее, который



похитил у богов огонь для людей и был жестоко за это наказан, через изображение реальных катаклизмов типа «Пира во время чумы» А. Пушкина и «Последнего дня Помпеи» К. Брюллова к современным трагическим образам в фильмах А. Тарковского «Солярис» и «Сталкер». Видимо, чем острее будут в следующем веке развиваться драматические отношения человечества и природы, породившие уже в наше время грозный экологический кризис, разрешение которого потребует новых жертв — и от ученых, и от исследователей космоса, и от обыкновенных жителей планеты, перемалываемых жерновами конфликта культуры и натуры во многих его проявлениях, — осмысление и этих жертв будет расцениваться не только нравственно и религиозно, но и эстетически, в реальном бытии людей и в его художественном «зеркале».

Непосредственная зависимость трагического от человеческих идеалов обнаруживается при историческом его рассмотрении, ибо *с изменением идеалов менялись трагические коллизии и трагические герои*; искусство, выполняя свою миссию самосознания культуры, фиксировало эти изменения: трагическое содержание ренессансного искусства существенно отличалось от трагедий в искусстве средневековом, и не только в воссоздании В. Шекспиром реальных исторических, а не мифологических трагедий, но и в новой, гуманистической, а не мистической трактовке библейских сюжетов в «Сикстинской мадонне» Рафаэля или «Пьете» Микеланджело, а после крушения ренессансного идеала гармонии человека и мира великие художники XVII столетия Рубенс, Рембрандт, Веласкес по-новому осмыслили традиционные трагические сюжеты античной и христианской мифологии, одновременно интерпретируя в этом ключе реальную жизнь своих современников; если же мы захотим понять, чем объяснялись существенные различия в трактовке трагических коллизий в творчестве каждого из них, мы должны будем обратиться к изучению своеобразия социального развития разных европейских стран, порождавшего разные идеалы в культуре Фландрии, Голландии, Испании.

Действие этой закономерности можно увидеть и в дальнейшем: носителями трагического в поэмах романтиков были фантастические существа, подобные Демонам М. Лермонтова и М. Врубеля, мифологическим персонажам опер Р. Вагнера, героям сказочных повестей Э. Гофмана и балетов П. Чайковского, а реалистическое осмысление действительности привело в «царство трагического» вместо них Жюльена Сореля и отца Горио, вместо Демона и Мцыри Печорина, вместо пушкинских «кавказского пленника» и экзотических цыган семейство Карамазовых...

Для понимания эстетической сути трагического чрезвычайно важно учитывать, что трагическим героем и в жизни, и в искусстве может быть не только человек, но и животное — Белый Клык в рассказе Д. Лондона или «белый Бим с черным ухом» в повести Г. Троепольского; растение — во многих поэтических произведениях, песнях, романах, в которых гибель дерева или цветка метафорически связывается с судьбой человека; даже вещь — например, в натюрморте В. ван Гога «Сапоги», в фотодокументах, фильмах, телевизионных репортажах, показывающих разрушенные войнами, землетрясениями, чернобыльской катастрофой дома, обстановку человеческого жилья,





романтизм к своеобразной «философии отчаяния». Теоретически она была ярче всего выражена П. Чаадаевым, поэтически — М. Лермонтовым:

*Печально я гляжу на наше поколение!  
Его грядущее — иль пусто, иль темно...*

*Толпой угрюмою и скоро позабытой  
Над миром мы пройдем без шума и следа,  
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,  
Ни гением начатого труда.  
И прах наш, с строгостью судьбы и гражданина,  
Потомок оскорбит презрительным стихом,  
Насмешкой горькою обманутого сына  
Над промотавшимся отцом.*

Дальнейшее углубление и обострение социальных противоречий укрепляло в сознании многих представителей русской интеллигенции романтико-пессимистическое отношение к жизни. Идейно-эстетическая концепция лермонтовского «Демона» оказалась созвучной умунастроению М. Врубеля, и это вызвало к жизни и иллюстрации художника к поэме, и монументальную живописную трилогию, в которой не только «Поверженный», но даже «Сидящий демон» при всей своей титанической силе обречен на поражение. У П. Чайковского, у А. Чехова то и дело прорывались пессимистические ноты, порождаемые все тем же неверием в возможность торжества Свободы и Счастья на земле.

После Первой мировой войны в европейской литературе вновь всплыла тема «потерянного поколения» и укоренилась с небывалой ранее прочностью в сознании интеллигенции. В творчестве Э.М. Ремарка (начиная с первого его романа «На Западном фронте без перемен» и кончая «Триумфальной аркой» и «Жизнью взаимы») ярко проявилось ощущение безысходности и беспросветности жизни, ощущение неодолимости, всевластности зла и нежизнеспособности доброго, светлого, благородного. Можно сказать, что в непримиримом конфликте реальной общественной жизни и гуманистического идеала поражение терпят не только конкретные герои Ремарка, носители идеальных качеств, но и *сам идеал*! Причем поражение это не случайное, не временное, а *глубоко закономерное, неизбежное и окончательное*.

После Второй мировой войны, и особенно с тех пор, как появилась угроза Третьей, еще более страшной, волна пессимистического осмысления судеб новых поколений обрушилась на мировую культуру с такой мощью, какой не знала еще история цивилизации. Полвека тому назад немецкий искусствовед Г. Бар писал, объясняя некоторые важные эстетические особенности экспрессионизма: «Никогда еще не было времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом...» А позднее известный французский писатель и критик А. Моруа назвал «оргией отчаяния» идейный пафос литературы, рисующей «зловещую картину мира» и пытающейся доказать, что «жизнь абсурдна» и что человек «не понимает, зачем он брошен в этот мир».



*Над смертью властвуй в жизни быстротечной,  
И смерть умрет, а ты пребудешь вечно.*

Эти замечательные слова, завершающие один из сонетов Шекспира, могут быть поставлены эпиграфом ко всем его трагедиям.

Но так мыслит в эпоху Возрождения не один Шекспир. Бессмертие «Сикстинской мадонны» Рафаэля состоит именно в том, что традиционная тема «Мадонны с младенцем» была освобождена великим живописцем и от столь характерного для средневекового религиозного мистицизма, и от не менее характерного для ренессансного искусства идиллического воспевания материнского счастья. Рафаэль претворяет эту тему в *высокую оптимистическую трагедию*: мать несет своего сына человечеству, предчувствуя вместе с ним трагическую его судьбу и одновременно осознавая необходимость и оправданность этой жертвы.

М. Горький метко и остро говорил о «плесени и ржавчине» пессимизма, разедающих души людей и ведущих их к примирению со злом и несправедливостью. Пессимистическая трагедия расслабляет человека, воспитывает в нем покорность и пассивность, оптимистическая же трагедия, как утверждал еще Аристотель, «очищает», пробуждает волю к жизни, готовность к действию, к бесстрашной борьбе со всем, что мешает утверждению идеала, ибо вдохновляется верой в то, что добро сильнее зла и что частные поражения, даже собственная смерть, не должны воспрепятствовать твоей деятельности во имя лучшего будущего.

Весьма выразительна в этом отношении полемика Ф. Достоевского с К. Леонтьевым: на исполненное мрачной безнадежности апокалипсическое восклицание последнего: тщетны надежды на торжество правды и справедливости в этом мире и потому «все здешнее должно погибнуть»!, наш великий писатель, столь далекий от идеализации человека и социальных условий его бытия, все же решительно возражал: «В этой идее есть нечто безрассудочное и нечестивое», ибо «уж коль все обречены, так чего же стараться, чего любить, добро делать? Живи в пузо».

Разумеется, принятие каждым человеком и каждым художником и мыслителем той или иной позиции зависит не только и не столько от индивидуального склада его психики, сколько от жизненных обстоятельств, общественно-исторических условий его бытия. Достаточно убедительный пример — два стихотворения А. Ахматовой, одно из которых написано сразу после Октябрьской революции, а другое — двадцать лет спустя. Вот первое:

*Мне голос был. Он звал утешно.  
Он говорил: «Иди сюда,  
Оставь сей край глухой и грешный,  
Оставь Россию навсегда.*

*Я кровь от рук твоих отмою,  
Из сердца выну черный стыд,*



ление *психофизиологическое*, а комическое — явление *эстетическое*. Улыбка и смех становятся «спутниками» комического лишь постольку, поскольку они могут выразить чувство удовлетворения человека от его духовной победы над тем, что противоречит идеалу, что с ним несовместимо, что ему враждебно. Ибо эмоционально разоблачить противоречащее идеалу значит преодолеть дурное, освободиться от него.

Хотя М. Бахтин называл обобщающим понятием «смеховая культура» совокупность средневековых карнавалов, различных комедийных обрядов, игр скоморохов, шутов, пародийную литературу и т. п., он показал, что дело заключалось тут не в смехе как таковом, а в *особой идейно-психологической погруженности и осмысленности смеха*. Эстетическое значение «смеховой культуры» определялось тем, что карнавал, например, представлял собой род действия, которое стояло на грани игры и реальной жизни, так что «сама жизнь как будто разыгрывала в нем лучшую, возрожденную им обновленную форму своего существования». Карнавал позволял, как говорил М. Бахтин, «взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность всего существующего и возможность совершенно иного миропорядка», и именно отсюда рождались радостное возбуждение, смех, специфически карнавальное мироощущение.

Карнавал не угрожал основам религиозного сознания, и потому карнавальное мироощущение было веселым, разрешающимся в смехе, — еще Аристотель отмечал, что смех вызывается такой «ошибкой и безобразием», которые не угрожают жизни и не вызывают страданий. Действительно, мы смеемся над глупостью, рассеянностью, неловкостью человека и всяческими другими его недостатками и слабостями, если они не представляют серьезной угрозы для него и для других людей. Если же мы ощущаем в отрицаемом явлении нечто страшное, мерзкое, гнусное, тогда саркастическое к нему отношение или саркастическое его воспроизведение в искусстве парализует веселую реакцию смеха, а в гротескных оформлениях Ф. Гойи сатира вызывает не улыбку и не смех, а чувство отвращения, возмущения, презрения, негодования. Отсюда — *разные формы комического*.

*Остроумие* — это исходное проявление восприятия человеком мира под комическим углом зрения, с которым мы встречаемся повсеместно: в повседневном общении людей, в пословицах, поговорках, анекдотах, в публицистике, научной полемике и т. д. В искусстве остроумие переплавляется, рождая такие художественные формы комического, как *гротеск, фарс, юмор, сатира* и т. п.

На более глубоком уровне мы обнаруживаем различие таких форм остроумия, как *шутка* и *сарказм*: объектом шутки являются известные слабости и мелкие недостатки хорошего в основе своей человека, т. е. такие качества, которые не соответствуют, но и не угрожают идеалу, а саркастически мы оцениваем низменные, пошлые, порочные черты человека, которые вступают в борьбу с идеалом и опасны для него. Отсюда вытекает и различие психологических «механизмов» шутки и сарказма: первая дружелюбна, добродушна, она может быть веселой, может быть грустной, но всегда незлобива и необидна в отличие от язвительного и презрительного, уничтожающего объект сарказма.



Мargarиты» М. Булгакова; фейерверк комических средств становится особенно ярким от того, что он воспринимается на фоне второго слоя сложной художественной ткани этого уникального романа — на трагедийном фоне философско-эпического сказания о Христе и Пилате.

Другая плоскость морфологического анализа сферы комического позволяет определить различия способов достижения комического эффекта — *открытого* и *ироничного*: первый прямо и откровенно утверждает, что нелепое нелепо и гнусное гнусно, а второй скрывает отрицание, насмешку, разоблачение за видимостью спокойного описания или даже восхваления. Например, в фельетоне Л. Лиходеева «Винтики-шпунтики» автор, намекая на одну из речей И. Сталина, писал: «В свое время в быт было выпущено нежное, патриархальное слово «винтик». Помните?

Советский, мол, человек — это винтик в сложнейшем механизме. Конечно, счастьем не было конца. Механизм себе крутится, куда ему надо, а наше дело — сидеть в своих гнездах. Лучшего места не найти. Головки металлические, с прорезью под отвертку, думать нечего, если надо — вывинтим тебя или перевинтим в другое место». Блестящие примеры иронического текста можно найти в фельетонах М. Жванецкого.

Так «работает» ирония. Она ставит под сомнение кажущуюся идеальность реального, т.е. срывает со лжи покров истины, с глупости — покров ума, с ничтожности — покров значительности, и именно таким образом *празднует духовную победу идеального над несоответствующей ему жизненной реальностью*. Понятно, что как открытая, так и ироническая комическая критика могут проявляться с равным успехом в формах шутки и сарказма, юмора и сатиры. У А. Франса, например, ирония остра, язвительна, но не гневна; у А. Герцена же, по меткому замечанию В. Белинского, ирония часто «возвышалась до сарказма».

Если мы сравним под этим углом зрения фарс и иронию, то окажется, что и они как самостоятельные формы комического принадлежат к разным ступенкам исторического развития эстетического сознания общества (как, впрочем, и индивидуума — тут снова онтогенез повторяет филогенез). Фарс — это форма, в которой комический эффект достигается несурезицей чисто внешнего, физического действия, обладающего минимальной духовной содержательностью. Оттого он характерен для детства человека и человечества, в пору же духовной зрелости культуры он отмирает — последние остатки фарсового комизма встречаются сегодня, пожалуй, только в цирковой клоунаде. Ирония же — одна из основных категорий эстетической теории романтиков. Оно и понятно — ведь ирония основана на действии наиболее сложных интеллектуальных механизмов, способных сопрягать противоположные по смыслу текст и подтекст и играть на совмещении внутреннего и внешнего, видимого и скрытого. Вот почему лишь на высокой ступени развития цивилизации ирония могла выделиться, самоопределиться и завоевать такое широкое место, какое она занимает в культуре в XIX— XX вв.

Своеобразной формой иронии является *пародия* — особый жанр искусства, в котором за видимым подражанием стилю некоего поэта, драматурга, режиссера скрывается его высмеивание с помощью гиперболизации характерных для этого





мифологических героев, а в других — осмеивать тех, кто находился на низших ступенях социальной лестницы. «Несчастливые короли и смешные горожане — вот весь возможный у нас театр», — заметил как-то П. Бомарше; аналогичной была эстетическая ситуация во всех других видах искусства. Даже пейзаж в живописи подымался на уровень «высокого жанра» лишь тогда, когда художник изображал не какой-либо конкретный ландшафт, как это делали «малые голландцы», а вымышленный образ природы, с руинами античных храмов, мифологическими персонажами, так, как это делали Н. Пуссен и К. Лоррен. Соответственно этим эстетическим представлениям создание произведения садово-паркового искусства требовало радикального преобразования естественных природных форм: так возник знаменитый версальский парк Ленотра с его геометрической планировкой и искусственными водоемами, так строился и петергофский парк под Петербургом.

Реализм и романтизм — главные противники классицистического искусства — в равной мере отвергали его эстетическую догматику, воспринимая жизнь как *сложную взаимосвязь и переплетение различных эстетических качеств*. Это было закономерным следствием развития буржуазных отношений, сокрушавших сословно-иерархическую структуру феодального общества и порожденные ею формы сознания — и религиозные, и светские. Непроходимые юридически узаконенные и освященные «божественной волей» грани между общественным «верхом» и «низом» ломались, и вместе с ними ломались казавшиеся ранее абсолютными границы между прекрасным и безобразным, возвышенным и низменным, поэтическим и прозаическим, трагическим и комическим.

Искусство не могло не отразить эту историческую катастрофу общественно-го бытия и эстетического сознания. Романтизм, словно загипнотизированный открывшимся ему на рубеже XVIII и XIX столетий динамизмом социального мира, стал упоенно и азартно искать повсюду *острые, контрастные эстетические противоречия*. За внешней красотой человека романтики обнаруживали нравственную низость, а за уродливой внешностью — благородство духа (вспомним, например, героев «Собора Парижской Богоматери» В. Гюго). Мифологические образы традиционно раскрывали в поэзии Дж. Байрона и М. Лермонтова противоречивый сплав отрицательных и положительных эстетических качеств. Могущественным средством выявления эстетической динамики жизни становится у немецких романтиков *ирония*, которая заставляет возвышенное оборачиваться низменным, а уродливое — прекрасным, которая постоянно «играет» на эстетических контрастах. Общий смысл этой игры, этого иронического «снижения» возвышенного, состоял в том, что красота и величие признавались только в мире мечты, в поэтических вымыслах искусства, действительность же, по убеждению романтиков, губит, глушит, опошляет и прозаизирует все возвышенное и поэтическое. Вот почему классицистическая концепция взаимоотношения эстетических ценностей и принципы ее художественного отражения отвергались романтическим искусством.

Но их не принимало и реалистическое движение. Уже в эпоху Возрождения реализм стал вырабатывать свое решение проблемы, полемизируя с художественной



го и того же художника, созданные им в романтический период творчества и после его перехода на реалистические позиции, — а такой путь прошли и А. Пушкин, и Н. Гоголь, и О. де Бальзак, — то особенности реалистического понимания эстетического колорита изображавшейся ими жизни станут предельно отчетливыми. «Евгений Онегин» тем и отличается от «Бахчисарайского фонтана», а «Отец Горио» от «Истории тринадцати», что в реалистических творениях А. Пушкина и О. де Бальзака воссоздана *реальная жизненная диалектика* высокого и низкого, трагического и комического, поэтического и прозаического. Необыкновенно точно сформулировал этот принцип Н. Гоголь, говоря о своем стремлении раскрывать «видимый миру смех и невидимые миру слезы». Таким образом, эстетические качества выступают здесь не только в своей *противоположности*, но и в *целостном взаимопроникающем единстве*. В романтических же произведениях А. Пушкина, Н. Гоголя и О. де Бальзака соотношение возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного выступает как ряд искусственно сконструированных антиномий, не знающих синтеза, не сливающихся противоположности в сложное жизнеподобное целое.

То же можно увидеть в истории живописи. В самой глубокой своей картине — «Крестный ход в Курской губернии» — И. Репин связал в единый нерасторжимый узел величественное и смешное, прекрасное и уродливое, горестное и пошлое. В этом живописном повествовании, которое по праву можно назвать так, как назвал В. Белинский роман в стихах А. Пушкина, — «энциклопедией русской жизни», взаимодействие всех эстетических начал образует подлинно *симфоническое звучание*, вызывающее в памяти музыкальную драматургию великих реалистических опер М. Мусоргского. Как резко отличается эта концепция от той, которая породила эстетическую монотонность брёлловской «Помпеи», построенной на типичном для классицизма чистом трехзвучии «прекрасное — возвышенное — трагическое»! Как резко отличается, с другой стороны, внутренне противоречивый в своей эстетической многоплановости образ М. Мусоргского в портрете И. Репина от эстетически однолинейного образа А. Пушкина в романтическом портрете О. Кипренского! Даже освященные тысячелетней традицией образы переосмысляются реалистическим искусством: в картине Н. Ге «Что есть истина?» Христос неожиданно предстает перед нами некрасивым, жалким и затравленным, а образ Иуды в «Тайной вечере» Н. Ге приобретает чуть ли не возвышенный характер.

Так постигало реалистическое искусство XIX в. *эстетическую диалектику реальной жизни*, реализм XX в. унаследовал и развил именно такое понимание эстетической структуры человеческого бытия — об этом говорят романы М. Горького и М. Булгакова, драматургия Б. Брехта и Ж. Ануйля, поэзия А. Блока и симфонии Д. Шостаковича. Когда же в нашей стране стала складываться эстетика «социалистического реализма», ориентировавшая искусство не на правдивое воспроизведение жизни, а на ее идеализированное, приукрашенное представление, тогда изображение уродливого и низменного в жизни, а тем самым и комического, были оттеснены на периферию художественной культуры, центральное же место заняло

«воспевание социалистической действительности», т. е. *преобразование реальности для придания ей прекрасного и возвышенного облика*. Теоретики доходили до абсурдных тезисов типа: «Прекрасное — это наша жизнь» или: драма — это изображение «борьбы отличного с хорошим, а не с плохим», ибо плохое — уродливое, низменное — «нетипично» для прекрасной социалистической действительности.

Так история искусства рассказывает нам об исторической динамике системы ценностей в эстетическом сознании общества и его художественной культуре.



*Лекция 11-я:*

## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ОБЩЕСТВА, ЕЕ СТРОЕНИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ

---

### 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Понятие «эстетическая культура» впервые было употреблено известным немецким ученым начала XX в. Э. Мейманом, но долгое время не приживалось в эстетике в качестве категории, имеющей строго определенное значение и теоретически фиксированное место в системе ее категорий. Это объясняется тем, что сама культура в ее целостно-системном существовании, строении, функционировании и развитии не получала теоретического осмысления, отчего нельзя было с необходимой науке степенью конкретности определить место в ней различных ее подсистем, в том числе и эстетической, — того проявления культуры, который имеется в виду, когда по аналогии с понятием «ноосфера» в нашем курсе можно было ввести термин «эстетосфера». Современный уровень культурологического знания, кратко изложенный в философском введении, позволяет — более того, требует — рассмотрения *всего комплекса форм эстетической активности человека как, говоря на языке семиотики, своего рода текстов в целостном контексте культуры, в котором они реально существуют, в который они вплетены и от которого они неотрывны.*

Начну анализ с того, на что уже обращалось внимание в одной из вводных лекций, — на нетождественность, вопреки распространенному представлению, *эстетической культуры и художественной культуры*: понятия эти имеют не только *разный объем*, как обычно полагают (первое несравненно шире второго, поскольку включает не только ценности искусства, но и эстетические проявления реальной жизни людей во всех нехудожественных сферах их деятельности), но и *разные модальности*, а значит, и принципиально *различный статус* в общем строении культуры. В отличие от художественной культуры, эстетическая культура не имеет своего собственного предметного состава, поскольку эстетическая энергия» человеческой деятельности *всепроницающа и при этом вторична*, т. е. организует способы действий людей и форму созидаемых ими предметов во всех сферах жизни, поведения и деятельности — и материальной, и духовной, и художественной: красота, изящество, величие, драматизм, комизм и т. д. свойственны и повседневным проявлениям быта, и труду, и общению людей, и их внешности, и их переживаниям, и многообразным плодам их творчества.

Конечно, роль, удельный вес, мощность эстетической энергии в разных разделах культуры различны — в сферах материальной и духовной ее формообразующее действие *не необходимо*, не обязательно, хотя в принципе желательно (но в



исследуя особенности эстетического восприятия, оказывается ограниченной в двух отношениях: во-первых, в том, что, сосредоточенная на рассмотрении своего предмета, не видит его *места и функций в целостной жизни психики*, поскольку последняя является предметом другой дисциплины — общей психологии, а во-вторых, изучая эстетическое восприятие как форму психической активности, экспериментальная эстетика абстрагируется от того *культурного контекста, в котором восприятие это реально осуществляется*, который его детерминирует и вне которого вкус не может быть понят именно как *эстетический* вкус, т. е. как *духовное чувство* (что и отличает *эстетический* вкус от давшего ему свое имя *пищевого, гастрономического вкуса*).

По своей психологической структуре эстетический вкус представляется достаточно сложным — *трехслойным* — образованием. Нижний его слой образует определенная *духовная потребность* — потребность в систематическом и интенсивном общении с красотой и другими эстетическими ценностями, неутолимая жажда эстетических впечатлений, ощущений, переживаний; второй его слой — *способность отличать подлинные ценности от мнимых*, от того, что претендует на ценностное значение, но им не обладает; наконец, верхний слой — обретаемое и развивающееся в эмоциональном опыте общения с носителями эстетических ценностей, и жизненно реальными, и художественными, *умение «улавливать»* и соответствующим образом оценивать прекрасное, возвышенное, поэтическое, трагическое и т. д. Так преломляются во вкусе те «сущностные силы» человека, которые, как мы видели, определяют содержание и уровень его общей культуры — *потребности, способности и умения*.

Поскольку вкус — не врожденная, а благоприобретаемая духовная сила, он может формироваться только прижизненно, *в процессе приобщения индивида к культуре*. Процесс этот существенно отличается от обучения в ходе изучения наук, философии, идеологических учений — накопленные индивидом знания и наставления самых авторитетных для него людей, учителей, экспертов не могут определить суждения его вкуса, потому что по психологическому своему субстрату вкус *не рационален, а эмоционально-интуитивен*, а наш эмоциональный опыт обретается практической жизнью, а не образованием или научением. Эстетическое переживание, как показал еще И. Кант, производно ни от понятийно-теоретического знания, ни от жизненно-практического интереса — ни физиологического, ни утилитарного, ни экономического, — поэтому спектр степеней свободы, открываемый уникальным духовным миром личности, здесь несравненно шире, нежели на других направлениях ценностной ориентации — нравственном, религиозном, политическом, не говоря уже о несвободе интеллекта в познании истины, как и в определении пользы.

Но как бы ни был широк «разброс» индивидуальных позиций вкуса, в самом процессе своего формирования он усваивает, вбирает, интериоризирует те позиции, ценностные установки, критерии оценочных суждений, которые исторически сложились и господствуют в данной социальной среде. Поэтому то признание права каждой личности на *свой вкус* противоречиво сочетается со





Перефразируя известную пословицу, можно было бы сформулировать такой эстетический принцип: «Скажи мне, что тебе нравится, и я скажу тебе, кто ты», — имея в виду и индивидуальное «ты», и сословное, и национальное.

Наиболее отчетливо это проявляется в повседневном бытии человека — в том, как он одевается, как причесывается, какую лексику использует в речи, как обставляет свою комнату, какие украшения выбирает. Вполне закономерно, что каждое новое молодежное движение — хиппи, панки, металлисты и т. п. — утверждает себя не только в идеологии и поведении, но и во всех возможных способах оформления этого поведения, которое демонстрирует специфический вкус этой группы молодых людей. А в пределах каждой группы каждый ее представитель выявляет меру своей индивидуальности и меру конформности тем, как он варьирует общие для его группы нормы вкуса. В повседневной жизни это фиксируется в *феномене моды* устойчивой на протяжении какого-то времени системой эстетических принципов формообразования, которым одни люди подчиняются покорно, другие утрируют их, третьи варьируют в соответствии со своей индивидуальностью, а четвертые отвергают, сохраняя преданность былой, уже отжившей, моде.

Это значит, что индивидуальная, групповая, историческая *относительность вкуса* диалектически сопрягается с *моментом абсолютности*. Потому-то, хотя «у каждого свой вкус», о вкусах всегда спорят, и вкус каждого человека оценивается окружающими как хороший или дурной, утонченный или примитивный, здоровый или извращенный. Очевидно, существуют некие *нормы вкуса*, которые и дают критерий для квалификации качества вкуса той или иной личности. Нормы эти складываются в эстетическом сознании общества, нации, класса в данную эпоху и служат своего рода «мерой измерения» индивидуальных вкусов людей.

Проблемой современной эстетической культуры является осознание диалектики общечеловеческого, «частночеловеческого» и *индивидуального* на нынешнем этапе ее истории, который должен преодолеть порожденный модернизмом индивидуалистический разгул суждений вкуса, сохраняя завоеванную историей культуры свободу вкуса от любых насильственных попыток подчинить его тем или иным политическим, религиозным, этическим нормам, но не разрушая нигилистическим и анархическим произволом исторически сложившихся ценностных устоев национального и общечеловеческого масштабов.

### 3. Роль эстетической установки в человеческой деятельности

Действенная сила вкуса опирается на другой психологический инструмент эстетической культуры — на *эстетическую установку*.

Понятие «установка» было введено в науку выдающимся грузинским ученым Д. Узнадзе и получило широкое признание не только в психологии, но и в других областях знания, изучающих поведение человека. К их числу относится и эстетика. Теоретическая ценность этого понятия состоит здесь в том, что оно помогает высветить и точно обозначить *переход от эстетического сознания к эстетически ориентированному действию*.



с тем чем более интеллектуально развит человек, тем чаще и основательнее его бессознательно-эстетическая установка осознается, осмысливается и корректируется, становясь *отрефлексированной, сознательной установкой на эстетически значимое, эстетически насыщенное действие*.

Так эстетическая установка связывает в эстетической культуре вкус с эстетической ценностью всего того, что производит человеческая деятельность.

#### 4. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ ПРЕДМЕТНОГО БЫТИЯ КУЛЬТУРЫ

Предметное воплощение сущностных сил человека, становясь пребывающей реальностью культуры, призванной сохранять и передавать из поколения в поколение весь накапливаемый людьми опыт, делает это и с их эстетическим сознанием; тем самым творимая человеком «вторая природа» предстает перед нами как *непосредственная явленность эстетической культуры*.

Нелишним будет повторить, что речь идет не о какой-то локальной области предметного мира, подобной пространству художественной культуры, а о специфическом ценностном значении *всего сотворенного мира*, который открывается нашему чувственному восприятию, переживанию и эстетическому оцениванию. Историческое рассмотрение культуры выявляет подвижность границ «царства прекрасного», которые сужаются и расширяются в зависимости от характера эстетических установок, господствующих в данную эпоху, в целом же, по самой природе эстетической активности человека, границы эстетической предметности культуры совпадают с границами доступного зрительному и слуховому восприятию (и воспроизводящему их воображению) ее конкретного материального существования. Поскольку же исторически изменчив характер эстетических ценностей предметного мира в соответствии с изменением вкусов людей и всего содержания их эстетического сознания, постольку предметное бытие эстетической культуры оказывается *двумерным*, — оно имеет *качественное* и *количественное* измерения: первое проявляется в *стиле* культуры, второе — в ее *объеме*. Рассмотрим более внимательно то и другое.

Понятие «стиль», закрепившееся в XVII—XIX вв. за сферой художественной деятельности (хотя уже Ж. Бюффон произнес свое знаменитое: «Стиль — это человек», — указал на гораздо более широкий смысл данного понятия), стало применяться в XX столетии, начиная как будто с О. Шпенглера, к *культуре в целом*, обозначая ее *эстетический аспект* (эта проблема освещена в работах Е. Устюговой и Л. Ионина). Стиль проявляется во всем строе жизни людей каждой эпохи, страны, социального слоя, поколения, в характере их поведения, манерах, этикете (по сути дела, этикет следовало бы называть «эстетикетом», ибо нравственное содержание непосредственно выявляется здесь в *форме* — форме поведения людей в определенных ситуациях общения), в облике вещей, организующих быт, — начиная с архитектуры и кончая одеждой (мода есть ведь не что иное, как разновидность стиля), в соотношении созданных техническими средствами компонентов повседневной жизни людей и ее природных компонентов, наконец, в оптической,



не позволяли зарождавшемуся эстетическому отношению к действительности сосредоточиться на одних сферах реальности и игнорировать другие, хотя несомненно, что в эпицентре эстетически осмыслявшейся культурной «ниши» находились промысловые (они же тотемные) звери (или рыбы, или птицы) и способы овладения ими, изготовление орудий труда (оно же охотничье оружие), и уже отсюда эстетические «излучения» распространялись на растительный мир и неживую природу. Расширение сферы действия эстетического сознания можно увидеть и в эволюции каменных рубил и скребков, формы которых все шире подчинялись законам симметрии, выверенной пропорциональности, орнаментальной организации поверхностей, и сам рисунок орнамента, первоначально преимущественно зооморфный, постепенно расширял предметные источники своих мотивов, включая и растительные формы, и астрономические, и антропоморфные.

Эстетическое оформление всей предметной среды сохранялось еще долгое время, достигнув наиболее высокого уровня в древнегреческом полисе. *О всепроникающем характере* установки на соединение пользы и красоты можно судить по музейным собраниям, в которых представлены не только произведения изобразительных искусств и останки архитектурных сооружений, но и всевозможные предметы быта, технические изделия, средства передвижения, оружие, не говоря уже о разнообразных украшениях. Именно здесь появляется осознание того, что прекрасное, а затем и возвышенное являются ценностными свойствами *всех плодов предметной деятельности людей* — «техне», по тогдашней терминологии; Аполлон стал богом красоты, и окружавший его хоровод Муз символизировал служение красоте не только поэзии, сценического искусства, музыки и танца, но и истории, описывавшей жизнь людей, и астрономии, описывавшей жизнь звезд; риторика рассматривала роль «эстетического фактора» в речевой деятельности, за пределами искусства слова.

Последующий ход развития культуры находился в прямой зависимости от социального расслоения общества, от поляризации богатства и нищеты, власти и бесправия, образованности и темноты, наличия и отсутствия досуга, духовной утонченности и дикости. Понятно, что в таких условиях эстетическая культура не могла не сжиматься, сокращая одухотворявшееся ею культурное пространство. Более подробный анализ этой ситуации нам предстоит в последней части курса, сейчас отмечу лишь общую закономерность — *углублявшийся веками водораздел между двумя областями культурной предметности*: той, что признавалась достойной эстетического оформления, и той, которую считали пошлой, прозаичной, антиэстетичной по самой ее природе; к первой относилась вся обстановка жизни высших классов общества, начиная с царского, королевского, императорского, княжеского быта, ко второй — все, связанное с грубым физическим трудом, с бытом «низких» слоев общества. В крестьянской среде, при всех тяготах жизни крепостных и даже свободных земледельцев, сохранялся унаследованный от первобытности утилитарно-эстетический и обрядово-эстетический синкретизм, реализовавшийся в фольклоре, а в жизни городской бедноты, предпролетарской, полупролетарской и пролетарской, не было практически никаких возможностей



и ложной ценностях, проповедовался типично московским мыслителем Львом Толстым... Закономерно и то, что после Октябрьской революции общая политизация и идеологизация нашей культуры, подчинивший себе все формы деятельности «классовый подход», провозгласивший высшей ценностью пролетарский образ жизни и отрицавший какую-либо ценность буржуазной и аристократической культуры, доходя до физического уничтожения «старой интеллигенции» как «классовых врагов», особенно разрушительно сказались именно на эстетическом потенциале культуры Ленинграда. (В моей книге «Град Петров в истории русской культуры» этот аспект различий между двумя ее духовными центрами освещен обстоятельно и более широко.)

Развитие социальных отношений, науки и техники в нашу эпоху привело к рождению новой формы синтеза утилитарно-практических и эстетически-художественных принципов предметной деятельности, которые получили характерные названия: «техническая эстетика», «художественное конструирование» или самое короткое — «дизайн». «Завоевание» эстетической культурой всего мира материальной культуры охватывает архитектуру, жилую и промышленную; обстановку жилья, фабрично-заводских помещений, государственных учреждений, мест развлечения, отдыха, лечения, торговли, учения, спорта; городские и междугородные средства передвижения; упаковку товаров, оформление витрин, рекламные афиши, плакаты, стенды, ролики; одежду, от праздничной до производственной; органы массовой информации — газеты, журналы, радио- и телевизионные передачи... Независимо от того, какие стимулы имеет этот процесс всеохватывающей эстетизации предметной среды, — а мотивы эти по преимуществу отнюдь не эстетические, не духовные, но чисто прозаичные, диктуемые коммерческим интересом, конкуренцией, стремлением манипулировать сознанием масс, — его плоды оказываются эстетически полноценными. Хотя упование Ф. Шиллера на всемогущество «эстетического воспитания человечества» явно преувеличивало способности эстетической культуры, хотя утопичной была и вера ле Корбюзье, дизайнеров «Баухауса», русских «жизнестроителей» 20-х годов и американских архитекторов 30-х в возможность радикального изменения жизни общества средствами этих искусств, нельзя недооценивать значение «тотального» дизайна как *эстетического движения нашей эпохи, преодолевающего многовековой разрыв пользы и красоты, прозы и поэзии в реальном бытии и быте людей*, противостояние аристократического и демократического стилей жизни, конфликт элитарной и массовой культур; мы имеем здесь дело со своего рода «культурной революцией» в эстетическом развитии человечества — ведь универсальная эстетизация предметной среды, в которой существует масса людей, поднимает ее эстетическое сознание на такой уровень, на котором оно никогда не находилось в социально и культурно разнородном городе былых эпох.





Рассматривая процесс этот в самом общем виде, нужно указать на то, что он имеет и разные уровни — *стихийный* и *осознанно целенаправленный*; последний, в свою очередь, предстает и в самостоятельной активности родителей, и в профессиональной деятельности педагогов, а по мере взросления человека и его общего духовного развития *эстетическое воспитание*, идущее извне, дополняется *эстетическим самовоспитанием* личности. На нынешнем этапе истории культуры общество создает все более широкие условия для эстетического самовоспитания — и упоминавшейся выше практикой дизайна, предоставляющей каждому человеку возможности выбора удовлетворяющего и развивающего его эстетические потребности предметного наполнения среды его обитания, и организацией концертной деятельности, музейного дела, изданием массовой литературы по различным проблемам эстетики, теории и истории искусств, соответствующими действиями создателей телевизионных и радиопрограмм. Главным же тут следует считать способность школы — к великому сожалению, редко ею реализуемую! — формировать у молодых людей *потребность в непрерывном эстетическом самовоспитании и сознание его необходимости культурному человеку в преддверье XXI столетия*.

Эстетическое воспитание и самовоспитание в совокупности и взаимодействии всех их конкретных форм и способов имеют несколько целей: первая состоит в том, чтобы обеспечить каждой личности возможность *эмоционально насыщенного и духовно-возвышенного восприятия* всего окружающего мира и ее собственного поведения — такого восприятия, которое нам дарует развитое эстетическое сознание; вторая цель — внедрять в человеческие души потребность и способность *эстетически ориентированной практики*, установку на эстетически значимое формообразование во всех сферах деятельности; третья цель — порождать у человека потребность и формировать его способность и умение *передавать другим свой эстетический опыт* и тем самым активно включаться в историческую эстафету развития эстетической культуры человечества.

Таким образом, эстетическая культура во всех трех ее масштабных проявлениях — общечеловеческом, групповом и индивидуальном — является *аспектом целостного существования культуры*, необходимым ей для эффективного функционирования и формирования человека как культурного существа. А этим определяется и взаимоотношение *эстетической культуры* и культуры *художественной*.

Лекция 12-я:

# ДИАЛЕКТИКА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО

Мне уже приходилось несколько раз касаться проблемы, которой специально посвящена настоящая лекция, но ее задача — обобщая сказанное, осуществить *целостно-системное рассмотрение диалектики эстетического и художественного*, что необходимо и для завершения анализа первой, и для теоретической подготовки к следующей части нашего курса, специально посвященной характеристике художественной деятельности человека.

## 1. КРАТКОЕ ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

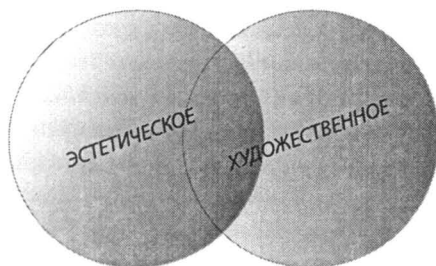
С тех пор, как в научно-теоретический обиход вошло понятие «эстетическое», его приходилось соотносить с понятием «художественное» (или, проще, «красоту» с «искусством»). Однако и сейчас единого взгляда на соотношение содержания этих категорий выработать не удалось. В обыденном сознании — и в связанной с ним практике журналистско-публицистического словоупотребления — они попросту синонимизируются (газетчики любят называть «В мире прекрасного» рубрику, посвященную художественной жизни города или страны), а в теоретических сочинениях эстетиков чаще всего рассматриваются *как родовое и видовое*, т.е. более широкое и более узкое; наиболее часто встречается формула: «Художественное есть высшее проявление эстетического».

Такой взгляд сложился во второй половине XIX в. в результате обобщения эстетикой тех процессов, которые развернулись в художественной культуре буржуазного общества, — появления «чистого искусства», «искусства для искусства», эстетства, стремившихся к изоляции художественной деятельности как «царства красоты и поэзии» от пошлой, прозаической действительности, от всего «анэстетического». В начале XX столетия ставшее надолго наиболее влиятельным движение «эстетика и всеобщее искусствознание», открытое одноименным фундаментальным трудом М. Дессуара и основанным им журналом под тем же названием, исходило из неадекватности подобного представления реальному опыту мировой истории искусства, который никак не сводился к конструированию «чистых» эстетических ценностей, и теоретически обосновывало понимание художественной деятельности как воплощения *диалектической связи эстетического и разных проявлений анэстетического* (утилитарного, политического, нравственного, религиозного, познавательного и т. д.).

В советской теоретической мысли 20-х годов отождествление «искусства» и «красоты» было преодолено самым простым, точнее примитивным, способом —

устранением самих понятий «красота» и «эстетика» как «носителей буржуазной психоидеологии»... Хотя впоследствии, в 30-е годы, вульгарность подобных квазимарксистских представлений была осознана и понятия «красота» и «эстетика» реабилитированы, сохранявшаяся идеологизация всей духовной жизни общества не позволяла сколько-нибудь серьезно исследовать их содержание. Об уровне господствовавших в это время представлений можно судить по тому, как были препарированы взгляды К. Маркса: его суждение о способности человека «к формообразованию и по законам красоты» во всех сферах его практической деятельности было объявлено безо всяких оснований определением специфики *искусства*, а его оценки реализма в *современной литературе* перетолкованы как определение *внеисторической сущности* художественного освоения мира; понятно, что на такой теоретической основе невозможно было выявить взаимоотношения эстетического и художественного. Когда же разоблачение культа И. Сталина открыло возможность освобождения нашей теоретической мысли от наиболее грубых деформаций идей основоположников марксизма, во второй половине 50-х годов получила распространение формула А. Бурова «эстетическая сущность искусства» (по названию его ставшей весьма популярной книги), что должно было способствовать освобождению искусства из плена политической идеологии и наукообразного познания. Однако развитие теоретической мысли имеет свою логику — оказалось, что отождествление «эстетического» и «художественного» означало... возвращение к эстетской трактовке сущности искусства. Чтобы избежать такой опасности, вставшим на этот путь теоретикам пришлось переосмыслить содержание самого понятия «эстетическое» — оно было объявлено *целостной характеристикой объекта*, охватывающей достоинства и его содержания, и его формы, что возвращало науку к докантовскому уровню представлений о прекрасном, не выявлявших различия между эстетической ценностью и совокупной оценкой предмета. Однако в те же годы и в зарубежной эстетике, и в советской высказывалась мысль о полной взаимной независимости «художественного» и «эстетического», из чего следовало, что нужно разделить эстетику на две самостоятельные дисциплины — науку о красоте («каллистику») и «общую теорию искусства».

Уже в первых изданиях настоящего курса содержалась полемика с представителями обеих этих точек зрения и обосновывалась концепция *диалектической взаимосвязи эстетических ценностей и художественного творчества*, закрепленная схематически в виде двух перекрещивающихся кругов.





того же самого явления содержит потребность его «удвоить» — изобразить, запечатлеть в материале того или иного вида искусства, а для этого — *переработать, видоизменить, создав такой его новый вариант, в котором был бы запечатлен и он сам, художник*. В эстетическом переживании мы *растворяемся в переживаемом предмете*, в художественном переживании — вторгаемся своей творчески-познавательно-оценочной энергией в воссоздаваемое жизненное явление и *опредмечиваем себя в его образной модели*. Подчеркну, что такая высокая мера активности свойственна сознанию не только творцов художественных образов, но и тех, кто их воспринимает. Не впадая в крайность абсолютизации активности зрителя, читателя, слушателя, свойственную современной «рецептивной эстетике», мы должны отвергнуть и структуралистскую абсолютизацию независимости произведения искусства от воспринимающих его людей. Существеннейшая особенность художественного восприятия, отличающая его от всех других форм рецепции, состоит в том, что оно включает в себя момент сотворчества, т. е. неосознаваемое самим читателем, зрителем, слушателем, но всегда необходимое в той или иной мере лично интерпретированное воссоздание воспринимаемых образов силою фантазии; потому зритель не является обыкновенным «реципиентом», как принято говорить в эстетической литературе (лицом, принимающим и усваивающим некую информацию), а подлинным соавтором художника — ведь, подобно режиссеру и актерам, он разыгрывает на сцене своего воображения содержание повести, романа, поэмы. С этой точки зрения становится понятным утверждение К. Станиславского, что существуют не только талантливые актеры, но и талантливые зрители. Неудивительно, что мы так часто наблюдаем переходы из положения рядового любителя искусства в положение самостоятельного художника, а затем и художника-профессионала или художественного критика (последнему специфически художественное сознание нужно не меньше, чем талантливому художнику и такому же зрителю, читателю, слушателю).

### 3. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Уже формулировка названия этого параграфа говорит о том, что на уровне практической деятельности эстетическое и художественное различаются не по степени выражения одного и того же качества и не по широте распространения, а по их *модальности*.

Действительно, эстетическая ценность может быть присуща всем без исключения видам и родам деятельности и их продуктам, тогда как художественное качество неуниверсально — оно характеризует лишь плоды *определенного рода деятельности, создающей произведения искусства*. Это различие можно сформулировать и так: если *искусство* образует особую сферу культуры, отличающуюся от других своим специфическим духовным содержанием, то *искусной* может быть любая форма практической деятельности, становясь в силу этого эстетически



гатство этих произведений окажется для нас закрытым, и мы будем недоумевать, как многие посетители Эрмитажа, почему Мадонну всегда изображают с мальчиком и никогда — с девочкой... В «Бесах» Ф. Достоевского и в «Что делать?» Н. Чернышевского, в повести М. Горького «Мать» и в «Санине» М. Арцыбашева, в драме К. Гамсуна «У врат царства» и в «Народном театре» Р. Роллана, в «Тихом Доне» М. Шолохова и в «Докторе Живаго» Б. Пастернака по-разному соотносятся их философски-политическая и эстетическая ценности, но во всех случаях художественная ценность произведения оказывается *производной от обеих ее компонентов*. Не видеть этой связи, как бы ни была она подчас противоречива, значит согласиться с тем теоретиком модернизма, который заявлял, что произведения классиков литературы и искусства обладают лишь *частичной художественной ценностью*, потому что их жизненное содержание анэстетично, или же вместе с другим теоретиком предлагать рассматривать картины вверх ногами, чтобы отвлечься от того, что выходит в них за границы эстетической ценности колорита, пластического ритма, композиционной конструкции. А на практике модернистское стремление очистить эстетическую ценность произведений искусства от всех анэстетических ценностных элементов — т.е. *приравнять художественную ценность к эстетической* — вело к разрыву искусства с изображением жизни и к его самозамыканию в абстракционистской игре красок и линий, звуков и жестов, слов и даже их буквенных элементов — «игре в бисер», как иронически назвал ее Г. Гессе; но вряд ли можно считать такую игру высшей формой художественного творчества.

Отсюда становится понятным, почему неправомерно употребление понятия «эстетическая деятельность» при абсолютной точности понятия «художественная деятельность», — первая не существует реально, ибо, за редкими исключениями (которые, как всякое исключение, лишь подтверждают правило), красота и другие эстетические ценности не являются целью и смыслом какого-то *особого, самостоятельного творческого акта*, но вплетаются, более или менее весомо и более или менее осознанно, во все без исключения сферы деятельности, становясь *определенным потенциалом каждой*, художественная же деятельность есть именно вид практически-духовной активности людей, отличающийся особыми целями, содержанием, формой и способом воздействия на человеческое сознание.

Как бы ни были, однако, существенны и многосторонни различия между эстетическим и художественным, нельзя не видеть их *органической связи*. Связь эта двусторонняя: с одной стороны, эстетическая ценность является *необходимым моментом* художественной ценности. Только кризис эстетического сознания буржуазного общества в XX в. и поразительно совпавшая по выводам деформация художественного творчества в тоталитарных системах могли «отменить» необходимость эстетического критерия в художественном творчестве, заменив его произволом индивидуального «самовыражения» в первом случае и примитивной идеологизацией искусства — во втором. С другой стороны, художественное творчество придает эстетическому сознанию развитый и, можно было бы сказать, *завершенный* характер, ибо не только красота, но все эстетические ценности предметов и



явлений реального мира оно способно *возвысить, подняв их на уровень идеала*: в реальности нет и не может быть таких ландшафтов, которые выдумали К. Лоррен и Я. Рейсдаль, С. Щедрин и Ф. Васильев, нет таких совершенных человеческих тел, какие изображали античные скульпторы и ренессансные живописцы, нет таких человеческих характеров, какие действуют в пьесах Эсхила и Софокла, П. Корнеля и В. Шекспира, в поэмах Данте и Руставели, Дж. Байрона и М. Лермонтова. Равным образом архитектура, прикладные искусства и дизайн доводят до высшей степени концентрации и выразительной силы те эстетические потенции, которые стихийно проявляются в технико-конструктивной деятельности — в строительстве, ремесле и промышленном производстве вещей. Что же касается музыки и танца, то они создают такие эстетически значимые образы, которые вообще не имеют прообразов в реальном мире, — и хореографический жест, и музыкальная интонация являются носителями новых типов красоты, которых нет в пластическом строе бытового поведения человека и в звучании его речи.

Примечательно, что даже тогда, когда реализм и выросшие из него натурализм и импрессионизм, а в архитектуре конструктивизм и функционализм отказывались от идеализации действительности и даже от какого-либо преобразования непосредственно воспринимаемого жизненного материала и технических конструкций, в пределах искусства такая цель оказывалась *недостижимой*, потому что в той или иной мере и теми или иными средствами (специальный разговор на эту тему у нас еще впереди) художественное творчество раскрывает свою *творческую, а не копийно-репродуктивную природу*, создавая «художественную реальность», в которой все качества обыденной жизни, в том числе и эстетические, предстают укрупненными, более мощными, показывающими мир и человека «под более высоким давлением». Как прекрасно сказал однажды В. Маяковский, «театр — не зеркало, а увеличивающее стекло»; этот образ характеризует, конечно же, искусство в целом и, в частности, его эстетическое отношение к действительности.

Вот почему неправомерны попытки разорвать *эстетику и общую теорию (или философию) искусства* как самостоятельные науки — только выявление многоаспектной *диалектики взаимоотношений* эстетических ценностей и художественной деятельности способно дать нам адекватное представление об особенностях обеих сфер культуры.

#### 4. ВЗАИМОСВЯЗЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ

Третий уровень связи эстетического и художественного — педагогический. Речь идет здесь не об узко понимаемой школьной педагогике, но обо всем многообразии форм и способов целенаправленной передачи накопленного человечеством опыта каждому вступающему в жизнь индивиду; эта деятельность начинается в семье, она продолжается в дошкольных воспитательных учреждениях, в начальной, средней и высшей школе и сопровождается различными средствами



внешкольного образования, обучения и воспитания; она включает в себя, наконец, становящуюся все более важной и действенной в нашу эпоху аутопедагогика — самообразование, самообучение, самовоспитание. Короче говоря, педагогическая деятельность в широком смысле слова есть осознанный и целеориентированный процесс приобщения человека к культуре, осуществляемый профессионально и самостоятельно в специально созданных для этого учреждениях и в семейном быту, в дружеском общении, во всех сферах практической деятельности людей и личности наедине с собою. Деятельность эта необходима и чрезвычайно важна социально — что уже отмечалось и объяснялось в первой части нашего курса, — так как у человека, в отличие от всех животных, программы поведения не передаются генетическим путем, они могут транслироваться только с помощью «механизма» внегенетического наследования — функционированием культуры. Для этого исторически сложились разные, хотя, разумеется, и взаимосвязанные средства, обусловленные своеобразием тех видов деятельности, плоды которых и методы которых нужно передавать из поколения в поколение: познание действительности, ее ценностное осмысление, проектирование будущего и целостное воссоздание искусством реального бытия человека в мире. Соответственно в многовековой практике педагогической деятельности выкристаллизовались относительно самостоятельные ее формы, имеющие специфические цели и средства:

- *образование* как способ передачи знаний;
- *воспитание* как способ передачи ценностей;
- *развитие способности строить проекты* несуществующего, но желанного, идеалы, «модели потребного будущего»;
- *обучение* как специфический способ передачи обретенных людьми умений *практически применять* знания, ценности и проекты;
- *формирование потребности и способности общения* — с другими людьми, с природой, с художественными образами.

Такова общая структура педагогической деятельности, в ходе которой формируются эстетическое и художественное сознание, а значит, и стимулируемые ими способы деятельности и формы поведения. *Эстетическое воспитание* является целенаправленным формированием вкуса и установки на определенный уровень практической деятельности, т. е. одним из направлений «воспитания чувств», если воспользоваться удачным выражением Г. Флобера, тогда как *художественное воспитание* не сводится к формированию художественного вкуса (хотя и этот процесс своеобразен), но включает в себя и соответствующее *образование*, и специализированное *обучение*.

Действительно, поскольку эстетическое отношение универсально, не существует какой-либо специальной «эстетической технологии», которой можно было бы обучить, а поскольку оно является формой непонятийного переживания реальности, нет никаких «эстетических знаний», которые можно было бы передавать ученикам на соответствующих уроках; эстетическое отношение к миру — именно к



ально-неповторимое, вербализуемое и не поддающееся осознанию и словесному формулированию, репродуктивное и импровизационное, рождающееся из взаимодействия природной одаренности и обретаемого в учении мастерства... Ибо понять эту противоречивую природу художественного творчества может лучше всего тот, кто сам, практически испытывает меру своей способности подлинно художественно мыслить и полноценно художественно созидать.

Вместе с тем поскольку мировая история искусства накопила огромные запасы художественных ценностей, освоение которых требует знания этой истории как постоянной смены типов творчества, воплощавших различные методы образного воссоздания жизненной реальности, стилей и манер, постольку современный человек может овладеть всем этим замечательным наследием, *лишь изучая его, обретая как можно более широкие и глубокие знания в данной области* — знания истории художественной жизни общества в целом и развития каждого вида искусства как особого ее проявления. Такова необходимость введения в программу современной школы преподавания истории литературы и других видов искусства и обобщающего их предмета — *истории мировой художественной культуры*.

Что же касается художественного воспитания как процесса целенаправленного формирования литературного, музыкального, живописного и других вкусов, то оно может и должно осуществляться в ходе художественного обучения и образования как необходимый компонент этих форм педагогической деятельности, потому что особенность данного рода умений и знаний состоит в превращении некоего сконструированного человеком объекта (артефакта, по современной терминологии) в носителя особого рода ценности; ее наличие или отсутствие и нужно уметь определять, для чего и выработан исторически такой духовный «прибор», как художественный вкус.

Формирование, развитие, шлифовка вкуса требует как можно более широкого и стабильного непосредственного общения учеников с живыми плодами художественного творчества в его классических и современных проявлениях, ибо *только в прямом чувственном соприкосновении с воплощенной в произведениях искусства художественной реальностью обретается ее понимание* — подобно тому, как только жизненный опыт дает нам истинное понимание реальной жизни, бытийную мудрость. Учитель способен лишь тактично направлять этот процесс, помогать отличать подлинные ценности от мнимых, но суждение вкуса должно выноситься учеником *самостоятельно, как осознание собственного переживания*, а не подчинение авторитету педагога. Потому большая нагрузка — нередко решающая — в формировании художественного вкуса ложится на тот опыт общения молодого человека с искусством, который обретается им за пределами учебного заведения, — во впечатлениях, получаемых при восприятии телевизионных программ и видеофильмов, посещениях кинотеатров, концертов, дискотек, выставок, чтении книг за пределами рекомендаций школьной и университетской учебных программ, наконец, художественно оформленной среды, городской и собственного жилья, которая оказывает повседневное и потому особенно сильное, хотя и остающееся чаще всего незаметным воздействие на формирующийся вкус входящих в жизнь молодых людей.





*Часть третья***ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА***Лекция 13-я:***Происхождение художественной деятельности:  
ФИЛОГЕНЕЗ И ОНТОГЕНЕЗ**

Изучение всякого явления, имеющего свою историю, свою биографию — зарождение, становление, развитие, — должно начинаться с выявления тех сил, которые его породили, и с тех процессов, которые характеризовали исходную фазу его жизни. Искусство принадлежит именно к таким явлениям — оно зародилось в истории человечества в глубокой, первобытной древности и оно возникает в биографии каждого отдельного человека в его раннем детстве. Поэтому первые вопросы, на которые должна ответить наука, изучающая общие закономерности искусства (а на ее основе и все конкретные искусствоведческие науки, изучающие отдельные виды искусства), таковы: почему и как возникает этот своеобразный плод человеческой деятельности? какие потребности вызывают его к жизни? в каких отношениях находятся тут онтогенез и филогенез? наконец, чем объясняется столь раннее происхождение этого вида деятельности — ведь в истории человечества он зарождается в недрах первобытной культуры, а в биографии каждого человека — в возрасте 3–5 лет (в «возрасте сказки», как говорят специалисты по детской психологии)?

Ответ на все эти вопросы нужно искать *в сфере сознания* — ведь художественная деятельность является не просто манипулированием некими материальными средствами — линией, цветовым пятном, пластическим объектом, жестом, звуком, звучащим словом, — но особым способом *осмысления мира*, его «освоением», пользуясь излюбленным философским термином К. Маркса, т. е. видом духовной деятельности, неизвестной животным и произвольной для самого человека, — каждый знает, что нельзя захотеть быть художником, нельзя этому и научиться, в учении можно лишь развить некую врожденную ребенку способность, и хотя способность эта присуща в принципе всем детям, она выражена у них в разной мере и поэтому у одних сохраняется надолго, преодолевая губительные для нее воздействия современного школьного образования, а у других в результате этих воздействий заглушается, атрофируется; в результате если все дети дошкольного возраста любят рисовать, петь, плясать, играть в так называемые «ролевые игры», т. е. актерствовать, слушать и читать стихи, сказки, а нередко и сочинять их, то,



оканчивая школу, большинство молодых людей относится к искусству пренебрежительно, готовы смотреть лишь детективные фильмы, читать криминальные романы и слушать рок-музыку и утрачивают способность и потребность *к самостоятельному и полноценному художественному творчеству*. Вот почему проблема возникновения художественной деятельности, на первый взгляд весьма удаленная от актуальных проблем современности, вводит нас именно в их круг, и вводит наиболее продуктивным для науки путем.

## 1. ЗАРОЖДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В ФИЛОГЕНЕЗЕ

Итак, ключ к пониманию происхождения искусства лежит в структуре человеческой психики, которая оказалась способной на ранних фазах истории к *художественно-образному воссозданию* реальности, т.е. к переплавке непосредственных ощущений, получаемых в практической жизни, в *образы, обобщенно* и вместе с тем *конкретно* представляющие эти ощущения. Эстетика называла эту способность психики *образным мышлением, творческой фантазией, эмоциональным самовыражением*, особого рода *игрой*, в действительности же — о чем было кратко сказано в первой части этой книги, а подробнее будет рассмотрено в следующих главах — в художественно-образном освоении мира все эти «механизмы» человеческой психики действуют *совместно и нераздельно, отличимые друг от друга только в теоретическом анализе, т.е. находятся в синкретическом единстве*. Понятно, что именно такой должна была быть психика первобытного человека, выраставшая из психики его животных предков и еще не развитая до такого уровня, на котором каждый вид психической энергии — переживание, воображение, мышление, память, зрительные и слуховые ощущения — обретает самостоятельность и потому высшую специализированную эффективность.

Глубоко закономерно, что древнейшие произведения искусства обнаружены археологами в наследии верхнего палеолита, в останках ориньяко-солютрейской культуры. Много тысячелетий прожило человечество до этого, но у самых отдаленных наших предков, только начинавших приобщаться к трудовой деятельности и живших в условиях человеческого стада, не было еще ни искусства, ни религии, потому что ни у питекантропа, ни у синантропа, ни даже у неандертальца еще не сформировались сложные психические механизмы, которые необходимы для того, чтобы из простых чувственных *образов-ощущений* вырастали *художественно-образные представления*.

Вот интереснейшее этнографическое свидетельство, подтверждающее археологические данные. На острове Суматра сохранилось по сей день племя кубу, представители которого ведут охотничье-собираТЕЛЬный образ жизни и находятся в целом на уровне каменного века (с той лишь разницей, что отсутствие камня в джунглях заставляет их изготавливать оружие и другие орудия из бамбука). При этом у кубу нет еще ни песен, ни танцев, ни украшений, ни изобразительного творчества, как нет еще и сколько-нибудь развитых религиозных представлений.





бытия природы, а затем и общества. Понятно, что в историю культуры, как и в жизнь отдельного человека, наука приходит значительно позже, чем искусство: математика, механика, астрономия, философия начали свое развитие лишь в рабовладельческом обществе, а в обществе родовом искусство было *единственным средством духовного освоения мира*.

Художественно-образное мышление потому сформировалось значительно раньше, чем мышление абстрактно-логическое, что ему, мышлению в образах, не требовалось *самоотвлечения субъекта* в акте познания. Между тем, изначально такое самоотвлечение было недоступно человеку по той простой причине, что он вообще еще не осознавал своего отличия от внешнего мира, от природы. Поэтому предметом духовного освоения оказывалось первоначально не объективное бытие окружающего человека мира, а *нерасчлененное еще сознанием единство объекта и субъекта, кажущееся тождество природы и общества, мира и человека*. Именно на этой основе сложилась *мифология*, в которой рельефнейшим образом запечатлелось невыделение человеком себя из природы. И это для нас тем более интересно, что миф является не только выражением религиозного сознания первобытного человека, но — и прежде всего! — формой *художественно-образного освоения мира*. К. Маркс точно назвал мифологию «бессознательно-художественной» переработкой в народной фантазии природы и общественного бытия людей. В древнейших мифах структура формирующегося художественно-образного мышления раскрывается, действительно, предельно прозрачно.

Структура эта может показаться парадоксальной, а на деле она является истинно *диалектической*: художественное познание первобытного человека было устремлено на внешний мир, но в нем человек находил... *самого себя*, потому что «изгнать», «выпарить» из художественно-познаваемого объекта свое к нему отношение он не мог. Например, в сказках народов Севера, героями которых были росомаха и лисица, морж и кит, очень метко и точно запечатлены реальные особенности животного, ибо именно на них был устремлен глаз художника, но одновременно каждое животное ведет себя в этих сказках *не по-звериному, а по-человечески!* Неудивительно, что недалеко ушедший от первобытного человека Дерсу мог говорить известному нашему этнографу и писателю В. Арсеньеву: «Наша так думай: это земля, сопка, лес — все равно люди. Его теперь потеет. Слушай!.. Его дышит, все равно люди...» И кабаны для Дерсу, и вода, закипающая в чайнике, — «все равно люди, только рубашка другой». Поэтому художественно-образное познание оказывается *не абстрактно-логическим, а метафорическим*: оно обнаруживает в природе человеческие способности — чувствовать, думать, разговаривать, сознательно действовать; оно уподобляет строение вселенной строению родовой общины: в мертвом оно видит живое, в охотничьем танце оно позволяет человеку перевоплотиться в зверя, а в наскальном рисунке и скульптуре заставляет камень казаться телом животного, плоское — объемным, неподвижное — движущимся. И если эти изображения животных, поражающие нас и сегодня своим удивительным реализмом, столь резко отличаются по стилю от создававшихся в ту пору венских статуэток, в которых демонстративно нарушались пропорции человеческой



были общественно ценными и необходимыми. Обладать же всеобщностью и необходимостью могли лишь эмоциональные реакции, возникавшие у всех членов коллектива в их совместной борьбе с природой. Страх перед стихийными силами, радость победы над зверем, любование умело высеченным рубилом, преклонение перед тотемом — все эти чувства были предметными, накрепко связанными с возбуждавшими их объектами. Потому *образное познание этих объектов* оказывалось одновременно *общественным самопознанием человека*.

Такова своеобразная структура той духовной почвы, на которой исторически выросло искусство. Представление, будто первобытное сознание ничем в принципе не отличалось от сознания современного человека, что с самого начала мышление было абстрактно-логическим и познавательно-ориентированным (согласно, например, концепции К. Леви-Стросса), ведет к искаженному толкованию происхождения искусства, к его однобоко гносеологической интерпретации. Ведь если искусство возникло как способ познания объективной реальности, остается решительно непонятным, почему оно не было вытеснено в дальнейшем наукой, которая является, вне всякого сомнения, значительно более эффективным способом познания мира. С другой стороны, нельзя принять и точку зрения тех ученых, которые, отчетливо видя своеобразие сознания первобытного человека, абсолютизируют его отличие от современного строя мышления и метафизически противопоставляют «пралогическое» и «мистическое» (по определениям Л. Леви-Брюля) древнее сознание логическому и рационалистическому интеллекту цивилизованного человека.

Однако есть все основания полагать (и это было показано в моей книге «Философия культуры»), что человеческое сознание было изначально *двухслойным*: оно формировалось, прежде всего, как *практическое сознание* (его часто называют «обыденным»), т. е. как совокупность представлений, складывавшихся в самом процессе практической деятельности и от нее неотрывных; они отражали опыт трудовой деятельности и человеческих отношений, в этом опыте проверялись на адекватность реальности и были поэтому *трезво-реалистическими, стихийно-материалистическими, эмбрионально-логическими*; однако эмпирический характер получаемой таким образом познавательно-оценочной информации был недостаточен для эффективной ориентации человека в мире, что делало необходимым формирование второго слоя сознания, способного *обобщать* эту информацию и *объективировать* эти обобщенные представления, отчуждая их от индивидуального сознания и превращая в *общественное (родо-племенное) достояние*; на том уровне развития мышления такие обобщенные представления о мире и человеке в мире могли быть только *образно-фантастическими, т. е. мифологическими*.

Такова двухуровневая структура формировавшегося человеческого сознания, реалистического «снизу» и мифологического «сверху» (что снимает противоречие между трактовкой первобытного сознания Л. Леви-Брюлем и К. Леви-Строссом, абсолютизовавшими либо «пралогическое» в первобытном сознании, либо логическое). Понятно, что эти два уровня зарождавшейся интеллектуальной деятельности не были изолированы друг от друга, что между ними существовали



совом обществе религия действовала уже не одними художественно-образными средствами — она поставила себе на службу теоретическое мышление (теологию) и создала могущественные религиозные учреждения. Однако в доклассовом обществе художественное творчество было *единственной формой практически-духовной деятельности*, в которой религиозное сознание могло воплощаться. А это значит, что не религия породила искусство, а напротив, религиозное сознание и религиозные обряды возникли *на основе и в процессе художественно-образного освоения человеком мира*.

Религия есть форма общественного сознания, но она не вырабатывает особого и самостоятельного способа освоения мира. Религиозные представления могут возникать лишь на основе не ими порождаемых, но им благоприятствующих психических сил — таких, которые рассматривают природу *ценностно* и при этом *очеловечивают ее, одухотворяют, олицетворяют* и тем самым *фантастически истолковывают*. Такова художественно-образная способность человеческой психики.

Было бы, конечно, глубоко ошибочным не видеть коренных различий между искусством и религией. Различаются они во многих существенных отношениях, и прежде всего в том, что, зародившись на почве образного сознания, религия мистифицированно истолковала плоды художественной фантазии, заставляя, как проницательно заметил Л. Фейербах, *принимать вымыслы воображения за реально существующее*. А отсюда естественно следовало представление, что с этим якобы «реальным» существом можно общаться так же, как общается человек с человеком, упрашивать, молить, заклинать, улаживать его, поклоняться ему или надеяться на него...

Художественное мышление одухотворяло природу, метафорически приписывая мертвому способности и свойства живого, а религиозное сознание *лишало метафоры и олицетворения их эстетического смысла*, заставляя *принимать их за точное описание действительно присущих природе качеств*. Так сказка оборачивалась мифом, изображение животного становилось тотемом, драматизированное действо превращалось в обряд магического действия на природу.

Религия зародилась в процессе художественного осмысления мира как своеобразное *отрицание художественной фантазии*, как *деметафоризация искусства*. Условия жизни первобытного человека, низкий уровень развития производительных сил и порожденные этим темнота, невежество, страх перед могуществом природы — все это способствовало тому, что художественно-образное сознание *оборачивалось* сознанием религиозным, и не приходится удивляться, что в тех условиях люди могли верить в реальность собственных вымыслов. Вот по какой причине основная масса создававшихся ими художественных творений приобретала религиозный смысл, становилась орудием магии, тотемизма и фетишизма. Однако о первичности художественного мышления по отношению к мышлению религиозному мы имеем право говорить лишь в плане *гносеологическом, а не хронологическом*. Нельзя считать, будто раньше возникло некое «чисто художественное» искусство, а затем, позднее, оно было «завоевано» религией. Однако



дожественного освоения мира, то именно труд позволил этой возможности стать *действительностью*.

Остается выяснить, какая же социальная потребность породила это удивительное изобретение человечества.

#### 4. РОЛЬ ПЕРВОБЫТНОГО ИСКУССТВА В ПРОЦЕССЕ ОЧЕЛОВЕЧИВАНИЯ ЧЕЛОВЕКА

Разумеется, стремление первобытных людей использовать художественные средства для магического воздействия на природу было тщетным — зверь не становился более милостив к охотникам от того, что они изображали его на скале или воссоздавали сцену охоты в танце. Но можно ли сделать отсюда вывод, что художественно-магические действия были вредным самообманом или хотя бы просто бессмысленным и бесполезным занятием суеверных дикарей?

Такой вывод был бы весьма опрометчивым, а в конечном счете глубоко неверным. В этой связи полезно вспомнить мудрую мысль К. Маркса о существенном различии между реальным значением человеческой деятельности и тем, как сами люди понимают смысл своих действий; и в самом деле, о человеке нельзя судить на основании того, что он сам о себе думает, и о целой эпохе нельзя судить по ее сознанию. Явная иллюзорность идеологии еще не означает, что ложно истолковываемая ею деятельность не может иметь реальной практической ценности. Например, игра для ребенка — всего лишь забава, развлечение, на самом же деле, объективно, она имеет большое воспитательное значение, которое детьми — а иногда даже и взрослыми — не осознается.

Нечто подобное обнаруживаем мы и при исследовании первобытного искусства. Исполняя охотничий танец перед тем, как отправиться на охоту, люди думали, что они заклинают зверя, в действительности же они «заклинали» самих себя, т. е. подготавливали себя к охоте, и подготавливали всесторонне: физически и духовно, практически и психологически. Иначе говоря, магический танец оказывался *средством общественного воспитания его участников* — воспитания физического, профессионального, этического и эстетического.

Совершенно очевидно, что в этом танце активно развивалось тело человека: сила и гибкость мышц, быстрота и координированность движений, механизмы управления каждым членом и суставом. Невозможно переоценить общественное значение физического развития человека в ту пору, когда все трудовые процессы еще были чисто физическими, когда не существовало специальной деятельности, устремленной на совершенствование человеческого тела, — спорта. Элементы спорта органически входили в танец, который был первоначально в такой же мере драматизированным, сюжетным, как и гимнастическим.

Этнографические наблюдения показывают, что у народов, находящихся на низких ступенях культурного развития, гимнастическое начало играет в танце самую активную роль, требуя от танцоров огромной физической выносливости и





участвовать каждый, ибо общество интуитивно ощущало великую пользу этого способа социального самовоспитания всех своих членов, хотя интерпретировало ее фантастически.

По этой же причине художественное творчество с первых его шагов должно было образно моделировать важнейшие процессы общественной жизнедеятельности. Труд (охота, а затем земледелие), война, отношения между племенами, регулируемые «нравственным кодексом» матриархального или патриархального рода, — каждый такой социально значимый акт требовал художественно-образного «удвоения», «сопровождения» или «оформления», потому что в каждом случае искусство оказывало практической жизнедеятельности людей могучую *духовную поддержку*, закрепляя и развивая те их представления и убеждения, те чувства и настроения, те душевные состояния и движения, которые порождала практическая жизнь общества и которые обществу было жизненно важно удерживать и укреплять в сознании всех своих членов.

По-своему решало эту задачу и декоративное искусство. Покрывая свои тела и лица орнаментальными узорами — нарисованными, вытатуированными или рубцовыми, украшая себя перьями и ракушками, ожерельями и браслетами, необыкновенными прическами и затейливыми поясами, первобытные люди, в отличие от наших современников, руководствовались отнюдь не индивидуальными своими вкусами, а некими *общими для рода или для племени принципами*. Это значит, что украшения появились совсем не для того, чтобы удовлетворять уже сложившееся будто бы у первобытного человека чувство красоты, и не для того, чтобы служить дополнительным средством полового притяжения, а опять-таки для того, чтобы *приобщать каждого человека к социальному коллективу*, укреплять у него ощущение общности с сородичами и соплеменниками и отличать его от членов других родо-племенных общин, согласно социально-психологическому состоянию первобытной психики. Позднее, по мере выделения родо-племенной верхушки, украшения станут и способом разъединения коллектива, способом выделения самых богатых, знатных, самых могущественных, станут «опознавательными художественными знаками» вождя, жреца, богача, а затем царя, военачальника, вельможи. Первоначально же декоративное искусство рождается необходимостью *укрепить социальную солидарность, утверждать общественную сущность человека*.

Разумеется, и в данном случае реальная польза осмыслялась первобытными людьми фантастически. Украшения были для них амулетами и талисманами, магическими средствами предохранения ушей, носа, глаз, рта от злых духов, способных будто бы проникнуть в тело человека через эти отверстия. Но знаки, узоры и украшения, которые субъективно призваны были приобщать человека к тотему, обожествленному покровителю рода, и тем самым «освящать» человека, на деле, объективно, *приобщали его к социальному коллективу, связывали его не с «духом», а с другими людьми, и подчеркивали «освященность» самой этой социальной связи*.

Та же объективная цель обусловила проникновение художественно-образного начала в материальное производство. Археологи и этнографы собрали огром-



Во-первых, потому, что в эту эпоху нет еще сколько-нибудь устойчивого общественного разделения труда и сколько-нибудь определенной дифференциации общественного сознания. *Синкретизм практической и духовной деятельности* отражался во взаимопроникающей связи различных функций искусства.

Во-вторых, самому искусству был изначально свойствен *внутрихудожественный синкретизм*. Словесные, музыкальные, хореографические и т. п. средства не имели еще самостоятельного существования, а находились в состоянии взаимосцепления. Выше уже кратко говорилось об этом, когда шла речь об охотничьем танце. Действо это можно лишь условно назвать «танцем», ибо оно было одновременно и гимнастической сьютой, и пантомимой, и своеобразной мистерией, оно включало музыкальное сопровождение, элементы пения, а нередко живописи и скульптуры, если зверя представляло его предметное изображение или если исполняющий роль зверя охотник надевал звериную маску. Кроме того, драматизированный танец требовал обычно декорирования тел его участников и специальных украшений, вбирая в себя, таким образом, и элементы декоративного искусства. Другой синкретический «пучок» мы можем обнаружить в сфере прикладных искусств, которые широко использовали изобразительные средства живописи и скульптуры, сочетая их с собственными архитектурными и орнаментальными способами формообразования. Первобытное искусство не знает и четкой жанровой дифференциации, и варьирование художественных структур связано в нем главным образом с тем, в какие ситуации практической деятельности включались те или иные художественно-творческие акты (скажем, в обряд инициации или в свадебный обряд, в приготовление охоты или военного набега и т. д.). Эта *видовая и жанровая нерасчлененность* делала еще более прочной связь различных функций древнего искусства.

Третья, и главная, причина рассматриваемого нами явления имеет более общий характер. Причина эта уже не временная, исторически преходящая, а устойчиво сохранявшая свою силу на протяжении всей дальнейшей истории художественной культуры. Речь идет о том, что искусство представляло собой с самого начала результат *практически-духовной* (К. Маркс) деятельности, т. е. такой, которая была не только *отражением и познанием* жизни, не только средством хранения и передачи *нравственно-ценностной* информации, но и своеобразным способом *моделирования жизни*. Независимо от того, большей или меньшей степенью условности обладало каждое конкретное художественное действо, оно всегда было *иллюзорным удвоением и продолжением жизненно-реального действия* — охоты, сражения, производственного процесса и т. д. и т. п. Тем самым искусство оказывалось воспроизводством жизненно-практического опыта людей, Дополнением этого опыта новым, искусственно созданным, причем созданным по программе, отвечающей коренным интересам общества и исключающей все случайности и неожиданности, которые неизбежны в стихийно складывающемся реальном жизненном опыте человека. Опыт его воображаемой «художественной жизни» отличался поэтому *более совершенной организованностью, чем опыт реальный*: так, в реальной охоте победа человека над зверем проблематична, в художественном же



ние — от восприятий окружающего его реального мира и от образов, сохраняемых памятью, и все это — от потребности общения, основанной на любви, влечении к единению с другим, прежде всего с матерью, — потребности, распространяемой на других людей, на животных, на растения, на вещи. Ребенок отличается паразитической *целостностью сознания*, которое не отделяет его от мира, не противопоставляет его миру, не знает субъектно-объектной рефлексии. В результате он и оказывается *художником по строю своего сознания* — ведь оно, как мы видели, и зародилось исторически на такой именно духовной основе и продолжало питать искусство на протяжении всей истории культуры, поскольку умело сохранять эту свою изначальную синкретическую целостность. В этом смысле можно понять афоризм М. Горького, что человек «по природе своей художник», не в смысле — профессиональный создатель художественных произведений, а в смысле — носитель *художественно-образной структуры сознания*. И всякий нормальный ребенок — родители знают это по собственному опыту — является *художником*: это сказывается и во всеобщей потребности и способности детей рисовать и лепить, петь и танцевать, строить и лицедействовать; плоды этой деятельности малышей имеют чаще всего такую меру художественной ценности, что выставки детских рисунков, картин, скульптур организуются в крупнейших музеях мира, иногда — скажем, в Ереване, Тбилиси — создаются специальные музеи детского творчества, а российское телевидение создало замечательную воскресную программу «Утренняя звезда», представляющую эстрадное творчество детей, полноценное в эстетическом отношении.

Яркое проявление художественной одаренности ребенка — так называемые «ролевые игры», являющиеся на самом деле не играми в том смысле, в каком говорят об игре в карты, домино, футбол, о детских играх с мячом, в жмурки, лото, а в том смысле, в каком именуют «игрой» творчество актера и музыканта — ибо игры типа «дочки-матери» или в «больницу», в «войну» и т. п. оказываются *своеобразными спектаклями*, которые дети сами разыгрывают и сочиняют, и режиссерски и сценографически организуют; это своеобразные самодеятельные «комедии дель-арте» (игрой их считают лишь потому, что спектакли эти создаются — «разыгрываются» — не для зрителей, а для самих «актеров», ради переживаний и удовольствия, получаемых детьми от процесса перевоплощения во взрослых).

Когда же живописные, музыкальные, танцевальные, актерские, поэтические способности ребенка оказываются особенно сильными, навязчивыми, продуктивными, требовательными, его направляют в специальную школу, студию, кружок, готовят к профессиональной деятельности в той или иной области искусства. Однако художественное сознание сохраняется в известной мере и у всех других, и доказательство тому — их способность *воспринимать искусство как искусство*, т. е. *сотворчески* реализовывать замысел художника, достраивая в воображении тот мир, который создал автор в произведении и обратил его к зрителям, читателям, слушателям, дабы каждый из них довел его работу до конца, завершил ее силами своего художественного дара. Говоря о художественно-образной структуре сознания ребенка, я имею в виду те его особенности, которые психоаналитики и



*Лекция 14-я:***САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ**

---

**1. ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС АВТОНОМИЗАЦИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Вся последующая история художественной культуры характеризуется диалектической связью двух противоположных процессов: с одной стороны, неизменность самой потребности общества в наиболее эффективных способах очеловечивания человека, обеспечивавшая искусству историческую сохранность, делая *инвариантной* ту его функциональную структуру, которая сложилась в глубочайшей древности; с другой стороны, постоянные изменения условий жизни общества, его потребностей, интересов и идеалов, которые влекли за собой *безостановочное варьирование* сложившейся в древности структуры художественной деятельности. Таким образом, в каждую эпоху искусство и преобразалось, и продолжало быть самим собой; оно ориентировалось всякий раз на новые социальные запросы и устремления культуры, но при этом твердо опиралось на добытый им прежде художественный опыт; менялись характер искусства, формы его бытия, его связь с другими сферами общественного сознания, его место в системе духовного производства, и вместе с тем искусство всегда оставалось *искусством* и, несомненно, останется таковым, пока существуют на земле человек, общество, культура.

Правда, это утверждение как-будто опровергается опытом развития искусства в XX в., ибо Модернизм<sup>1</sup> решительно и весьма последовательно отверг те принципы художественной деятельности, которые складывались на протяжении всей предшествующей ее истории, вплоть до того, что вошло в обиход понятие «антиискусство». Подробнее мы будем говорить об этом в последней части нашего курса, а сейчас могу лишь заметить, что само понятие антиискусство точно определило реальный характер произведений представителей абстракционизма, концептуализма, конкретизма, леттризма, мини-арта, боди-арта, ленд-арта и других вариаций *квазихудожественной*, по сути ее, деятельности, порвавшей с традицией художественно-образного воспроизведения действительности и заменившей его своего рода «игрой без правил» с различными элементами формы — пластической, звуковой, жестовой, вербальной. Безотносительно к тому, как каждый из нас может относиться к этой деятельности, — с восхищением или

---

<sup>1</sup> Это понятие, как и некоторые другие историко-культурные категории пишутся здесь и далее с заглавной буквы не случайно, объяснение будет дано в ходе анализа закономерностей историко-художественного процесса.





ственного сознания и общественной деятельности не привело к полному разрыву тесных и многообразных его контактов с другими формами общественного сознания и с другими формами практической деятельности. Эти контакты проявлялись двояким образом. Самая простая их форма — *включение* научно-творческих или религиозно-этических элементов в ткань художественного произведения, как, например, в «Войне и мире», либо, напротив, элементов художественно-образных в ткань научного сочинения — вспомним хотя бы «Капитал» К. Маркса. Очевидно, однако, что при этом «Капитал» остается научным трактатом, а «Война и мир» — романом. Более существен другой случай — *органическое скрещение* художественного и, скажем, научного способов освоения мира, такое, которое заставило Д. Данина дать его интереснейшей книге «Неизбежность странного мира» несколько необычный подзаголовок: «Научно-художественная книга о физике и физиках». И в самом деле, трудно однозначно определить характер этого произведения, в котором синтезировались научно-популяризаторское и беллетристическое начала. Думается, что, если бы А. Герцену надо было найти точное жанровое определение «Былого и дум», ему пришлось бы назвать свое произведение «хроникально-художественным». Подобные явления встречаются и в области кинематографии. Ряд фильмов Р. Кармена названы им «художественно-документальными», и это определение можно с полным правом отнести к публицистическим памфлетам замечательных немецких кинематографистов Аннели и Андре Торндайков.

Во всех этих случаях перед нами такой *синтез* художественного и документального или художественного и научного начал, который рождает специфическую жанровую структуру, лежащую на самой границе между искусством и другими, нехудожественными, способами освоения действительности. Но в какой бы мере эти последние ни проникали в ткань художественного произведения (и наоборот, в какой бы мере художественная образность ни проникала в ткань научного или хроникального произведения), несомненным остается исторически выкристаллизовавшееся *качественное различие* между искусством, наукой и документальным изображением жизни.

Подобная *синтетическая двойственность* характерна также для архитектуры и прикладных искусств. Здесь техника органически скрещивается с искусством, только целью такого скрещивания является уже не изображение видимого мира, а создание сооружений и вещей, удовлетворяющих практические нужды людей. Поэтому всякое полноценное произведение архитектуры и прикладного искусства есть одновременно и техническая конструкция, и художественное творение. Точно сказал об этом один из крупнейших архитекторов XX в. Ф. Л. Райт: «На протяжении всей жизни во мне работали поэт и инженер, инженер в поэте и оба — в архитекторе». Равным образом художественная гимнастика принадлежит одновременно и миру спорта, и миру искусства.

Интересен с этой точки зрения анализ такого современного вида искусства, как *художественная фотография*. Строго говоря, фотография, так же как и кинематография, есть особый технический способ изображения на



структуры образа живописного и музыкального, или структура эпического повествования от структуры драматической и лирической, или строение симфонии от строения романа и хоровой песни, во всех случаях мы имеем дело лишь с *модификациями некоей устойчивой общности*, которая и является *структурой художественно-творческой деятельности как таковой*.

## 2. ДИАЛЕКТИКА УСТОЙЧИВОГО И ИЗМЕНЧИВОГО В ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Исторические судьбы искусства оказались, однако, связанными не только с дифференциацией древней синкретической формы духовного производства. Параллельно с этим процессом протекал и другой, имевший для искусства не менее серьезные последствия, — процесс *изменения изначально сложившихся принципов художественного освоения мира*. Движение общества, его бытия и сознания влекло за собой постоянное преобразование самого метода художественно-творческой деятельности, а социальное расслоение порождало весьма существенные расхождения и в творческих установках художников, работающих в одну и ту же эпоху. Огромная дистанция отделяет уже в средние века придворное аристократическое искусство от искусства народного, а в XX в. противоположность идейно-эстетических устремлений так называемого *массового искусства* и *элитарного* доходила до их полного взаимного отрицания.

Характеризуя искусство как специфический плод человеческой деятельности, нельзя не учитывать эту дробность общей картины художественной культуры, как бы распадающейся на множество глубоко различных направлений, течений, школ, стилей. Эстетической теории необходим такой подход, который учитывал бы *диалектическую связь общего и особенного* во всех конкретных формах реального существования искусства. А для этого эстетика должна не только установить, каковы исторически сложившиеся общие, устойчивые и существенные отличительные черты художественного освоения человеком мира, но и объяснить, почему оно способно столь резко видоизменяться, реализуясь в многочисленных, глубоко своеобразных и даже исключаящих друг друга видах, родах, жанрах, направлениях, стилях.

Понять, что представляет собой искусство, значит изучать его в процессе реального функционирования, т.е. в том практическом действии, ради которого оно возникло и для осуществления которого выработало все свои внутренние качества, способности и механизмы. Ответ на вопрос: «что такое искусство?» предполагает, следовательно, выяснение того, «что делает» искусство, какие задачи оно объективно решает в общественной жизни и культуре и как оно их решает. Подчеркну, что речь идет именно об *объективных законах функционирования искусства*, которые могут не совпадать с тем, как люди представляют себе его призвание, и с тем, какие цели они перед ним ставят. Ибо, как показывает история эстетической мысли, эти субъективные представления и программы были многообразными и весьма разноречивыми. Определяя основной смысл существования искусства, теории, критики, сами художники, да и «любители искусства утверждали, например, что



Конечно, в таком ансамбле функций та или иная функция может иметь то больший, то меньший удельный вес. На этой стороне дела мы специально остановимся позднее, сейчас подчеркну лишь, что при всех модификациях система функций искусства остается целостной и достаточно устойчивой для того, чтобы функционирование искусства оставалось деятельностью *художественной*, а не какой-то иной (научно-просветительской, агитационно-пропагандистской, коммуникативной, игровой и т.п.). Отсюда следует, что недостаточно признать множественность функций искусства, нужно еще определить: а) *какие именно «социальные роли» образуют данную полифункциональную систему*, б) *какова логика их связи в структуре этой системы* и в) *почему она имеет именно такую, а не какую-либо иную структуру*.

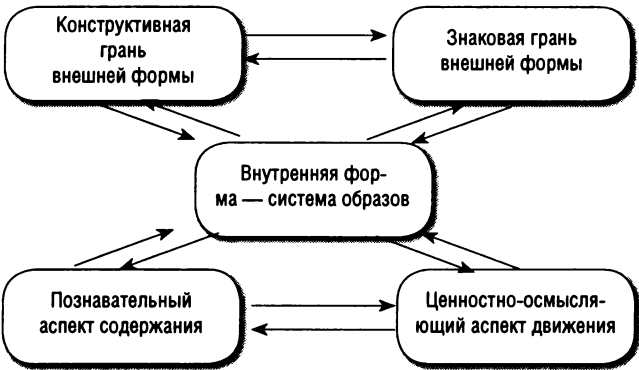
Выводы, полученные в результате исследования происхождения искусства, позволяют утверждать, предваряя более подробный анализ данной проблемы, которому будет посвящена специальная лекция, что искусство было создано человеком как некое *удвоение его реальной жизнедеятельности*, призванное *расширить* опыт практической жизни человека и *дополнить* его опытом «жизни в искусстве», организованной более эффективно, чем стихийно складывающийся реальный жизненный опыт. Это замечательное изобретение человечества оказалось столь социально полезным, что было сохранено при всех дальнейших перипетиях культуры, сохранено, невзирая на стремительно развивавшийся и очень далеко зашедший процесс общественного разделения труда.

Смысл этого процесса заключался, как известно, в том, чтобы с помощью специализации различных форм материальной и духовной деятельности добиться максимальной плодотворности усилий человека в борьбе с природой и в организации социальной жизни. Соответственно вычленение и обособление каждой формы деятельности были обусловлены разделением их функций: *практического преобразования мира* (труд); *познания* его объективных законов (наука); *общения* людей во всех сферах их жизнедеятельности (язык); *социально-организационной* деятельности в разных ее аспектах (мораль, религия, право, политика); *выработки* *необходимой для этого системы ценностных ориентации* (этическая, религиозная, политическая, юридическая формы идеологии); *воспитания* подрастающих поколений (педагогика); *физического развития человека* (спорт) и т.д. Одно только искусство выпадало из сферы действия этого все углубляющегося общественного разделения труда, не получая какой-либо узкой специализации. Оно оказывалось, напротив, неким странным «дублером» других форм деятельности: подобно науке и рядом с ней оно служило целям познания жизни; подобно идеологии и рядом со всеми ее разновидностями оно участвовало в выработке системы ценностной ориентации и в постоянной переоценке установившихся ценностей; подобно языку и рядом с ним оно служило средством общения людей, предлагая для этого целый набор своих специфических художественных языков — музыкального, живописного, поэтического, хореографического и т.п.; вместе с трудом и рядом с ним оно преобразовывало природную данность, участвуя в создании «второй природы», и вместе с педагогикой преобразовывало самого человека, активно включаясь в

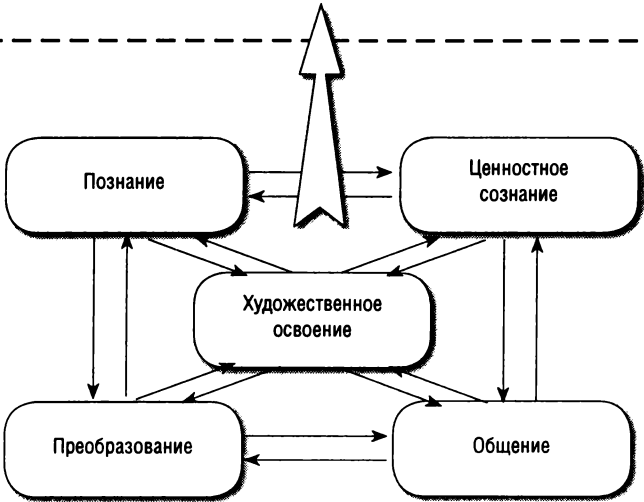


Но для этого художественно-образная модель жизни должна при всем своем отличии от жизни подлинной обладать структурным сходством с реальным прообразом. Какова бы ни была степень этого *сходства* и соответственно степень *условности* образа — например, в сопоставлении реалистического изображения природы в живописи и символического в иконе или иллюзорного воспроизведения вещи в натюрморте, называвшемся в прошлом веке «обманкой» (перевод с французского *trompe-oeil* — «обмани глаз»), и конструктивистской «декомпозицией» предмета — вплоть до изобретения абстрактного искусства, отказавшегося от изобразительности как таковой и тем самым сделавшего проблематичной свою художественную сущность, образное удвоение мира могло достигнуть своей цели создания «художественной реальности», лишь будучи *изоморфным целостному бытию человеческой деятельности*, объединяющему, как было показано в первой части нашего курса, *все ее четыре модификации* — *познание* реальности, ее *ценностное осмысление*, ее *преобразование*, материальное и идеальное, и *общение* участвующих в этих действиях субъектов.

Строение художественной деятельности



Строение реально-практической деятельности







го типа творчества, отвечающие его особенностям по сравнению со всеми другими формами деятельности (с учетом того, что сохранялись «зоны скрещения» художественной и всех нехудожественных сфер культуры). Так родились разнообразные специфические *институты художественной культуры* — театр и музей, издательство и литературно-художественный журнал, цирк и Академия изящных искусств, консерватория и филармония, архитектурная мастерская и киностудия, общественные объединения писателей, художников, музыкантов, критиков. История художественной культуры Нового времени показывает, как повлияла эта реорганизация художественной жизни на само содержание искусства и как менялись в ходе развития буржуазного общества и его культуры институциональные условия реального существования всех разновидностей искусства; особенно ярко это проявилось при смене социокультурных систем демократического типа системами тоталитарными, фашистского или большевистского типа, равно как и при обратном процессе демократизации общественного строя во всех этих странах.

Второе измерение художественной культуры — *духовно-содержательное*. Речь идет о том, что при всех особенностях каждого вида искусства, своеобразии его содержания и формы существует нечто, *объединяющее все проявления художественного творчества на каждом этапе истории*; это «нечто» — порожаемое общими процессами развития общества и культуры исторически конкретное *духовное состояние нации*, ее мироощущение, миропонимание, мировоззрение, оборотной стороной которых является взгляд на человека, его место в мире, его положение в природе, обществе, культуре. Уже первое общее знакомство с историей мировой художественной культуры позволяет ощутить это духовное единство всех форм искусства в каждую эпоху — то, что связывает, например, творчество драматургов П. Корнеля, Ж. Расина, Мольера, живописцев Н. Пуссена и Ш. Лебрена, композитора Ж. Люлли, зодчего А. Ленотра, критика Н. Буало как представителей *единого типа художественного сознания* во Франции XVII в. или же в русской художественной культуре первой половины прошлого столетия — А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя; К. Брюллова, А. Венецианова, П. Федотова; М. Глинки и А. Даргомыжского; А. Захарова и А. Воронихина; М. Щепкина и П. Мочалова; А. Галича и В. Белинского... Именно такое *духовное единство*, сохраняющееся при всех индивидуальных особенностях мировоззрения и творчества каждого большого художника, отливаясь в устойчивые художественные структуры, рождает стили искусства, объединяющие не только творчество разных художников в пределах того или иного его вида, но и разные виды, разновидности, роды и жанры искусства. Именно потому, что здесь действуют общие для всех искусств концепционные силы, разрозненное изучение каждого из них не позволяет выявить эти его глубинные духовные детерминанты, что и делает научное изучение истории художественной культуры не «суммативным дублером» исследования истории отдельных искусств, каким оно оставалось в синтетической истории искусств» И. Иоффе или в четырехтомной коллективной монографии московских искусствоведов, посвященной русской художественной культуре конца XIX — начала XX вв., а *самостоятельной научной дисциплиной*, связывающей историю культуры с историями каждого вида



массе своей развитого вкуса, необходимого для квалифицированной оценки художественного произведения, либо оценку компетентного эксперта, каким становится новый «агент культуры» — профессиональный *художественный критик*. Критика как инструмент самоуправления художественной культуры дополняет управление ею извне, осуществляемое политическими, юридическими и экономическими средствами, и делает это *рекомендательным, а не императивным путем* (потому этот механизм управления не «жесткий», а «мягкий»), единственно эффективным в условиях индивидуальной свободы творчества. Художественная критика непосредственно *смыкается с научным искусствознанием и эстетикой*, тем самым связывая художественную культуру с научной и философской; она становится нередко прямым проводником политических идей, религиозных убеждений, нравственных принципов и связывает художественную жизнь общества с этими сферами целостного бытия культуры.

Вместе с тем критика выполняет и другую миссию. Обращенная одновременно к автору и к публике, она *формирует ее вкусы*, помогает постигать замыслы художников и самостоятельно отличать подлинные художественные ценности от мнимых — такими воспитателями вкуса общества были Н. Буало и Ш. Сорель, Д. Дидро и Г.-Э. Лессинг, В. Белинский и А. Григорьев, Г. Ларош и А. Бенуа, в советское время — В. Лакшин, А. Каменский, К. Рудницкий... Критика делает это во взаимодействии с научным искусствознанием и философской эстетикой *через посредство педагогики* — школьной и внешкольной, во всех разнообразных ее формах (книжной и лекционной, радиотелевизионной и кинематографической, экскурсоводческой и игровой); которые в условиях современной цивилизации используются для *превращения художественной культуры общества в художественную культуру личности*.



Поверхностному взгляду кажется, что, например, в пейзажах И. Левитана природа воссоздается именно такой, какова она в действительности. Однако стоит сравнить реальный ландшафт и его образное отражение в картинах нашего великого художника-реалиста, и станет ясно, что природа раскрывается в них *такой, какой видит ее, переживает и духовно осмысляет* живописец. В отличие от физика и химика, геолога и ботаника Левитан познает природу *в ее соотносительности с человеком, в ее ценностном значении*. Потому-то мы и говорим о каждой его картине: «Это пейзаж с настроением...» Но кому не ясно, что ни у леса, ни у поля, ни у неба нет никакого настроения! Настроение рождается у человека, воспринимающего природу, и художник, в отличие от ученого, обязан постичь и воссоздать явление природы *в этой его преломленности в человеческом восприятии*, а не в чисто объективном его материальном существовании.

Так же обстоит дело и в литературе. Любое описание ландшафта у И. Тургенева и И. Бунина, у А. Пушкина или Н. Некрасова, у К. Паустовского или С. Есенина имеет художественно-образный смысл постольку, поскольку природа выступает в нем не в ее «в-себе-и-для-себя-бытии», а в ее *бытии для человека*, в ее «*настроенности на человека*»:

*Не то, что мните вы, природа —  
Не слепок, не бездушный лик,  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык.*

С точки зрения научной, эти слова Тютчева должны быть признаны полнейшей нелепицей или же мистико-идеалистическим извращением истины, типа шеллинговой «философии тождества». Но с точки зрения искусства, они обладают высочайшим смыслом, ибо формулируют *основополагающий принцип художественно-образного освоения реального мира*. Неудивительно, что аналогичную мысль мог высказать и такой художник, как М. Пришвин, — строгий и последовательный реалист, посвятивший свое творчество изображению природы: «Так я понимаю природу как зеркало души человека: и зверю, и птице, и траве, и облаку только человек дает свой образ и смысл». Отсюда задача художника — «искать и открывать в природе прекрасные стороны души человека».

Именно поэтому современная реалистическая литература продолжает пользоваться теми средствами, которые образное мышление выработало в глубочайшей древности: сравнениями, метафорами, олицетворениями, гиперболами. Эти средства необходимы ей для познания *духовно очеловеченного*, а не физико-биологического бытия природы. Наука не может говорить на языке метафор, поскольку метафора, как и все другие тропы, устанавливает сходство одного предмета с другими *на основании субъективного восприятия и оценки этих предметов человеком*. Диалектическая природа тропа в том и состоит, что его художественная ценность определяется не только наличием объективного сходства в сопоставляемых предметах — в этих пределах и научное мышление пользуется иногда метафорами и

|||||

Я — горячее сердце.  
Когда я не бьюсь, —  
умираю.

(Перевод Д. Самойлова)

Современного читателя ничто в этих стихах не удивляет, потому что он превосходно понимает: отождествление человека и природы есть *поэтическая метафора*, формула *образного мышления*, а не *научного*. Но как при этом не вспомнить аналогичные рассуждения арсеньевского Дерсу: «Наша так думай: это земля, сопка, лес — все равно люди».

Для первобытного человека подобные представления были его *миропониманием*. Впоследствии люди научились научно мыслить о мире и отчетливо осознали качественное различие между человеком и землей.. Но при этом, как мы видим, люди не отреклись и от того способа познания, который основан на отождествлении человека и природы. Человек, став Коперником, Менделеевым, Павловым, Эйнштейном, в то же время остался и Дерсу. Поэтому формула «Я — земля» может рассматриваться эстетикой как *простейшая структурная модель самого способа образного познания действительности*, на которой легко и удобно изучать основные его закономерности (любопытно, что по структуре своей это стихотворение аналогично знаменитому гетевскому «Я бог, я червь, я царь, я раб...»).

Таким образом, отличие предмета искусства от предмета науки нужно видеть не в том, что ими познаются разные *объекты*, — объекты познания в обоих случаях одни и те же: природа, человек, общественная жизнь — короче, *действительность*, а *предмет* художественного освоения принципиально отличается от *предмета* научного познания. Если последний *однослоен, однопланов, однозначен в своей объективности*, то для первого характерна та *двухслойность, двупланность, которая свойственна всем ценностям*: объективное сопряжено здесь с субъективным, природное — с социальным, материальное — с духовным. Более того, значение материальной и духовной сторон в предмете художественного освоения далеко не одинаково: выявление ценности бытия означает ориентацию искусства на *познание духовной жизни человека и общества как главную и конечную цель*, тогда как познание материального бытия природы и человека оказывается лишь *средством достижения* этой верховной цели. «Через материальное — к духовному» — так можно было бы сформулировать девиз художественного освоения мира.

Когда, например, живописец работает над портретом, он может добиться сходства лишь в результате изучения всех особенностей изображаемого человека: строения его фигуры, формы головы, разреза и выражения глаз, возрастных и половых особенностей, темперамента, душевного склада, характера, примет его профессии и т. п.; потому-то портрет, созданный проникательным художником — Рембрандтом или И. Крамским или М. Нестеровым, оказывается подлинной живописной «биографией» личности. Но поставим вопрос таким образом: одинаково ли интересуется портретиста, одинаково ли важно для него все то, что он должен постичь в портретируемом? Нет, конечно. Внешность изображаемого человека и его внутренний мир, физическое его бытие и его духовная жизнь, его облик и его





обосновывается и художественная природа архитектурно-прикладных искусств. Техническая конструкция тогда приобретает художественную ценность, когда через ее материальный облик начинает поступать «закодированный» в ней момент духовной жизни людей. Произведения архитектуры и прикладного искусства рассказывают нам поэтому не только об уровне технического прогресса, но и об *образе жизни, образе мыслей, о мироощущении и мировоззрении* общества, об *идеалах и психологии* разных социальных групп. Вот что объединяет художественно сконструированные вещи с произведениями музыки и танца, живописи и литературы в культуре каждой эпохи. Соответственно этому различаются содержание и форма в искусстве: его содержанием является *духовное* наполнение произведения, его формой — *материальное* воплощение этого содержания. На языке семиотики это различие *значения и знака*, образующих *художественный текст*.

Особенность предмета художественного освоения определяет и характер содержания его плодов — произведений искусства: обращенное не к объективной реальности в собственном ее бытии, а к ее ценностным смыслам, искусство должно двояким образом их постигать — *познавая* ценности и одновременно *осмысляя* их. Эти стороны содержания художественного произведения — всего лишь разные аспекты единого духовного целого, что и делает его именно *художественным содержанием*, однако теоретический анализ может и должен рассмотреть оба эти аспекта в их особенностях: рассечение целого и является ведь аналитической операцией познавательной деятельности.

## 2. Духовное содержание искусства: гносеологический аспект

Действительно, познавая ценностную связь объекта и субъекта, искусство тем самым приобретает двойную познавательную ориентацию: с одной стороны, оно раскрывает *отношение объекта к субъекту*, т.е. познает бытие как ценность, с другой — раскрывает *отношение субъекта к объекту*, т.е. познает систему оценок бытия, складывающуюся в сознании общества, класса, социальной группы и преломляющуюся в сознании самого художника. Отсюда следует, что в содержании искусства заключено *двойное знание* — *знание о мире и самопознание художника*.

Познавательной обработке всегда подлежит в искусстве и то, что *изображается*, и то, что *выражается*, и потому заключенная в его содержании познавательная информация оказывается отличной от объективной истины как содержания научного познания: в содержании искусства объективная истина противоречиво сопрягается с «субъективной истиной». Речь должна идти здесь именно о «субъективной истине», а не о простой «печати субъективности», как часто полагают, потому что *превращение самовыражения в самопознание* — это не что иное, как преодоление художником случайности, смутности, хаотичности его ощущений и переживаний, способность разобраться в потоке своего сознания и вычленив, выделить, поднять на поверхность существенное, важное, психологически истинное. Только благодаря этому в индивидуальной неповторимости душевной жизни



*тивный*, или *выразительный*. Сами эти определения нельзя признать удачными, так как во всех видах искусства воссоздается нерасторжимая взаимосвязь объекта и субъекта, и потому изобразительность невозможна в искусстве вне выразительности. Эти два типа художественного творчества можно было бы скорее назвать *эпическим* и *лирическим*, по аналогии с традиционным определением основных литературных родов, ибо в первом случае самопознание художника как бы «скрывается» в изображении реальности, а во втором, напротив, именно самопознание непосредственно воплощается в образной ткани искусства, а познание внешнего мира является опосредованным моментом художественного содержания, его вторым планом, фоном или подтекстом. Аналогичная двойственность способов художественного освоения жизни обнаруживается и при сопоставлении различных художественных направлений — например, реализма и романтизма, классицизма и барокко, импрессионизма и экспрессионизма, — равно как и при сравнении разных индивидуальных стилей, скажем, стиля В. Сурикова и стиля М. Врубеля, стиля А. Бородина и стиля С. Рахманинова, стиля Э. Хемингуэя и стиля Ф. Кафки. И тут в известном смысле правомерно говорить об *эпическом* и *лирическом* типах художественного творчества.

Само собой разумеется, что эти две образные структуры имеют множество конкретных вариаций и модификаций и что они способны непосредственно взаимодействовать в сложной структуре синтетических видов искусства, в таких своеобразных жанровых образованиях, как роман-исповедь (вспомним «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо или «Глазами клоуна» Г. Белля) или лирический фильм-исповедь (жанр, ставший весьма популярным в итальянской и французской кинематографии). Но как бы ни складывалось в том или ином случае конкретное соотношение познания и самопознания, их сопряженность наличествует в искусстве всегда, ибо она обусловлена структурой самого предмета художественного познания. Она же диктует и выработавшийся в искусстве *специфический способ познания* — *конкретно-образный*, отличающийся от свойственного науке абстрактно-логического способа познания.

Но прежде чем обратиться к анализу образной структуры искусства, нужно рассмотреть другую сторону его содержания — *оценку* познаваемой им реальности.

### 3. ДУХОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВА: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Действительно, в искусстве *познание* как бы оборачивается *оценкой*, а *оценка* — *познанием*. Это взаимное отражение познания и оценки бывает незаметным, подспудным, «подтекстным», а бывает открытым, откровенно тенденциозным, но в той или иной форме оно имеет место всегда, что и отличает содержание искусства от содержания науки. В сфере естественно-научного знания «выталкивание» всех оценочных моментов происходит с предельной полнотой и последовательностью; если же в общественных науках самоочищение познания от оценки имеет ограниченный характер, то только в силу того, что здесь наука теснейшим



*слитность интеллектуального и эмоционального, сознательного и бессознательного* уровней ценностной ориентации, которая столь характерна для обыденного сознания и которую вынуждена с большей или меньшей последовательностью разрушать идеология. Идеологию обязывает к этому ее природа — природа абстрактно-логического, теоретического, анализирующего и систематизирующего сознания, которое способно решать свои задачи лишь при условии отвлечения от стихии эмоциональной жизни человека, от интуитивности и бессознательности; идеология говорит, в сущности, на языке науки, и она столь же безэмоциональна, как наука.

Разумеется, у рабочего, конструктора, ученого в процессе их деятельности всегда возникают разнообразные чувства — напомним хотя бы легендарное восклицание «Эврика!», выразившее безмерную радость Архимеда, когда он сделал свое великое открытие. Но вполне очевидно, что в самом открытии, в сформулированном ученым законе природы нет и следа этого радостного волнения. Любой закон науки есть сухое и точное фиксирование теоретической мыслью связей и отношений реального мира, и эмоциональная жизнь ученого, философа, идеолога не проникает в создаваемые ими произведения, не запечатлевается в них. В искусстве же выражаемая система оценок не может быть односторонне интеллектуальной, отвлеченно рассудочной. Всякая художественная идея есть *живое единство мысли и чувства, сознательного и интуитивного, взгляда и настроения, убеждения и ощущения, понимания и симпатии или антипатии* — короче, она есть точная модель той психологической целостности ценностной ориентации, которая присуща обыденному сознанию. Но если в сфере обыденного сознания личность может только информировать других о своих оценках и в лучшем случае использовать силу логического убеждения, то художник внушает свои оценки людям, а для этого он должен активизировать их эмоциональное содержание, должен делать их эмоционально-выразительными и эмоционально-заразительными.

Глубоко правы были Г. Гегель и В. Белинский, когда говорили, что у подлинного художника мысль «проходит через сердце», сливается с переживанием, становится *пафосом*, что в художественном освоении мира мысль работает неотрывно от чувства и потому является не абстрактной мыслью, а «поэтической». Этим поэтическое отношение и отличается от прозаического, т.е. логического, теоретического, утилитарного, технического и т.п. Вспомнив, например, модель художественного образа «Я — земля», мы увидим, как запечатлена в ней структура поэтического содержания искусства: в контексте стихотворения метафора «Я — земля» раскрывает нам и глубокую, философского масштаба, мысль художника, и его величавое чувство за человека, способного ощущать свою кровную причастность к природе и представлять все ее могущество и все ее богатство.

Великое значение эмоциональной выразительности для искусства неоднократно отмечалось в истории эстетики, но нередко трактовалось односторонне: содержание искусства сводилось к выражению чувств, эмоций, переживаний, а деятельность мысли полностью отдавалась науке. Обнаружив подобное понимание в



И эмоциональный слой оценок не есть сугубо личное достояние поэта. И тут *индивидуальная* психология раскрывает так или иначе и по-своему преломляет *общественную* психологию, которую художник, как и всякий другой человек, воспринимает и усваивает бессознательно, в самом процессе своей практической жизни в определенной социальной среде. Поэтому и эмоциональное содержание поэтических идей говорит нам не только о душе художника как неповторимо своеобразной личности, но и о настроениях, устремлениях, идеалах различных общественных групп, классов, наций.

Такова в общих чертах структура художественного содержания, которая реализуется в процессе функционирования искусства.



## СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО УДВОЕНИЯ БЫТИЯ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

## 1. СИСТЕМА ОБРАЗОВ КАК ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Как было отмечено на прошлой лекции, духовное содержание, воплощаемое художником в создаваемом им произведении, обретает эту плоть, лишь получив *образную структуру*, которая (а не сама эмоционально-интеллектуальная стихия духовности) требует определенной материализации, первоначально *в идеальной форме представления, идеальной модели*, рождающейся в воображении художника, а затем уже *в реальной материальной форме* (в случае импровизации временной зазор между этими двумя стадиями творчества столь незначителен, что становится вообще неощутим даже для самого художника).

Внутренняя форма становится, следовательно, полноправной представительницей целостного бытия произведения, ибо она есть его *содержание, становящаяся формой*, т.е. поэтическая идея, превращающаяся в *художественный образ*, а образ и является мельчайшей клеточкой художественной ткани, отличающей ее от культурного субстрата всех других видов человеческой деятельности. Отсюда классическое определение искусства: «мышление в образах», точность которого можно оспаривать только в первой его части, ибо оно есть не просто «мышление», а нерасчлененно-целостное «*диалогическое мышление—переживание—фантазирование*», а во второй его части оно совершенно точно. А это значит, что образная внутренняя форма искусства порождается не мышлением самим по себе и не переживанием — эти механизмы психики созидательной способности не имеют, а силу «продуктивного воображения» (И. Кант), *творческой фантазии*, которая и осуществляет непосредственно, с помощью мышления и ориентируемая переживанием, идеальное реконструирование реальности, практические операции в пределах духовного воссоздания бытия (действия, которые К. Маркс называл «практически-духовным освоением действительности», порождающим мифологию и искусство). Не случайно поэтому синонимом понятия «искусство» стало «художественное творчество», тогда как выражение «научное творчество» является метафорой, обозначающей способность *открытия* нового, а не *созидания* нового, — ведь наука познает бытие, а искусство *творит мнимое бытие* — «художественную реальность»; творчество же, в точном смысле этого слова, есть именно *создание* некоей новой формы бытия, хотя бы и мнимой.

Общеизвестно, что в художественном образе *отражение* действительности выступает в виде ее *преобразования*. Художественный образ не может быть простой



и точной копией реального объекта даже в том случае, когда образ имеет, говоря словами Д. Дидро, «портретный» характер, т. е. рождается в процессе прямого и непосредственного изображения художником конкретного предмета, факта, явления реального мира. Так обычно создается портрет человека в живописи, графике, скульптуре (художник всматривается в своего героя и запечатлевает именно то, что он в нем видит); так пишутся в живописи пейзажные этюды с натуры и натюрморты; так рождаются иногда и литературные произведения, например, художественный очерк или «автопортрет» писателя — его автобиографическое повествование. Казалось бы, художник изображает здесь некий кусок жизненной реальности и стремится воспроизвести его как можно более верно; но в том-то и дело, что если бы к этому сводилась задача искусства, портрет ничем не отличался бы от документальной фотографии, а художественный очерк — от простого газетного репортажа. Между тем, отличие это несомненно, и выражается оно прежде всего в том, что художественное изображение, какова бы ни была степень его схожести с действительностью, никогда не является буквальным «списыванием» с натуры, документально-стенографическим «фотографированием» события. Художник всегда что-то изменяет, что-то отбрасывает и чем-то дополняет изображаемое, ибо он ставит перед собой не хроникальную задачу, а *художественно-творческую*, которая требует активного отношения к жизненному материалу. Вот почему несколько портретов, изображающих одно и то же лицо, всегда чем-то существенно отличаются друг от друга; в этом нетрудно убедиться, сравнив хотя бы известные портреты А. Пушкина работы О. Кипренского и В. Тропинина или портреты Алексея Толстого работы П. Кончаловского и П. Корина.

Весьма поучителен с этой точки зрения анализ художественной фотографии. Казалось бы, техническая природа, одинаковая и в художественной, и в документальной фотографии, исключает какое-либо изменение модели — ведь объектив всегда фиксирует предмет именно таким, каким он является реально. Однако каждый, кто близко знаком с технологией фотосъемки и фотопечати, знает, какими разнообразнейшими режиссерскими, композиционными, осветительскими возможностями преобразования натуры обладает фотограф-художник и как широко он ими пользуется, пользуется именно тогда, когда ставит перед собой художественно-образную, а не чисто документальную задачу (которая определяет съемку лица для документов или съемку места происшествия криминалистами).

Еще более очевидна творческая активность искусства в тех случаях, когда образ создается не «портретным» способом, а способом «собирательным». Здесь уже художественное формообразование основано не на изображении конкретного лица, факта, события, предмета, а на отвлечении от многих лиц, фактов, событий, предметов каких-то отдельных черт и на их объединении в создаваемом художником образе. Теоретически этот метод был впервые осознан Сократом, а впоследствии он многократно описывался искусствоведами и художниками.

Необходимость в «собирательном» способе художественного отражения жизни объясняется именно тем, что действительность, находящаяся в поле зрения художника, лишь в редких случаях обладает той *степенью характерности*,



ностью. Движения танца разительно отличаются от бытовых движений человека; звуковысотный и темпо-ритмический строй пения и даже самый тембр поющего голоса также радикально отличаются от звучания бытовой человеческой речи, а звуки музыкальных инструментов вообще не имеют никаких «прообразов» в звучаниях природы и человеческой жизни; столь же оригинальны формы архитектурного сооружения, кресла и вазы — и тут мы имеем дело не с повторением каких-либо природных форм, а с коренным их преобразованием. Даже в тех случаях, когда эти искусства обращаются к изображению предметов и явлений реального мира, оно оказывается предельно условным — так активно трансформируется в нем жизненная данность в народном танце «Бульба», в «Сказках венского леса» И. Штрауса, в сосуде, которому придана форма птицы, в куполе храма, изображающего небосвод.

В этой связи нельзя не остановиться на проблеме *абстрактного искусства* — одной из самых острых в художественной культуре XX в., ибо его «изобретение», широкое распространение в первой половине столетия и претензия на высшее место в иерархии эстетических ценностей создали представление, что принцип изобразительности (фигуративности), который лежал в основе всей истории живописи и скульптуры, отменен современным художественным мышлением, что на смену «архаической» изобразительности XX век принес новый принцип творчества, свободный от его подчинения видимому миру. Однако со временем стало ясно, что В. Кандинский и К. Малевич, Р. Делоне и П. Мондриан, Д. Поллак и Б. Никольсон отнюдь не открыли новый способ формообразования, а *перенесли в изобразительные по их происхождению и природе искусства язык искусств неизобразительных* — архитектуры, орнамента, музыки (показательно, что Кандинский в трактате «О духовном в искусстве» прямо говорил о своем стремлении превратить живопись в «музыку цвета», а Малевич называл многие свои композиции «архитектурами»). Вопрос состоит, следовательно, в том, продуктивно ли подобное *самоотречение* живописи и скульптуры, желание говорить не на «родном», а на «иностранном», заемном языке? Во всяком случае, вполне логичен вывод тех теоретиков, которые заключили, что «Черный квадрат» Малевича означает создание «антиискусства», на которое не распространяются все законы искусства классического и которое создает свою эстетику, оказывающуюся «антиэстетикой». Этот вывод относится и к подобным абстракционизму явлениям в других видах искусства — в поэзии (русский кубофутуризм и французский летризм), в музыке (конкретная музыка и алеаторика).

Таким образом, конкретные формы соотношения *отражения и преобразования* жизни в искусстве бесконечно многообразны. Сопоставляя различные виды искусства, жанры и стили, мы всякий раз обнаружим широкий диапазон таких соотношений: при сравнении видов искусств на одном конце этого диапазона окажется художественная фотография, а на другом — архитектура; при сравнении *жанров* на концах этого диапазона в области литературы мы увидим художественный очерк и волшебную сказку, а в живописи — портретный жанр и жанр мифологический; при сравнении разных *художественных направлений*



образная модель человека, события, ландшафта всего только воспроизводит реальность, она будет обладать *документальной* (исторической, этнографической, иллюстративной) ценностью, но никогда не обретет ценности *художественной*. Удивительно точно сформулировал этот закон еще Аристотель: искусство, говорил он, призвано рассказывать людям не о том, что *было*, а о том, что *могло бы быть*, и даже в тех случаях, когда оно повествует о действительно произошедшем, оно обязано представлять его как *возможное* или *необходимое*. По определению В. Белинского, варьировавшего эту мысль, целью художественно-творческой деятельности является воссоздание жизни «в ее возможности».

Если научные модели нужны для того, чтобы *заменять* реальные объекты, недоступные непосредственному познанию, то образы искусства не заменяют реальность, а *восполняют недостающие в жизненном опыте человека, но необходимые ему звенья и ситуации*. Достижение этой цели приводит к тому, что образные модели жизни имеют одновременно и *условный*, и *безусловный* характер.

Отражение действительности в искусстве *всегда условно* — только благодаря этому мы не теряем ощущения отличия художественного произведения от реальной жизни. Как бы ни был похож живописный пейзаж на подлинную природу, а спектакль — на реальную человеческую жизнь, мы все же сознаем, что перед нами не «дыра в стене» и не продолжение зрительного зала, а написанная на холсте картина и условное сценическое пространство. Художественное освоение действительности не претендует на то, чтобы быть самой действительностью, — это и отличает искусство от иллюзионистских фокусов, рассчитанных на обман зрения и слуха.

Условность искусства связана прежде всего с необходимостью его самоутверждения *именно как искусства*. Средства, которыми это достигается, бесконечно многообразны. Они зависят и от особенностей данного вида искусства, и от специфических законов жанра, и от эстетических установок того или иного стиля, и от своеобразия творческого мышления художника, и от конкретных задач, которые он стремится решить в каждом своем произведении. Поэтому характер условности и мера условности оказываются в искусстве самыми различными. В балете, например, они иные, нежели в драматическом спектакле, в басне иные, нежели в рассказе, в поэзии иные, нежели в прозе, в романтическом театре условность не та, что в театре классицистическом, и условность китайской живописи гохуа отлична от условности европейской масляной живописи. Общие для данного вида, жанра и стиля принципы условности преломляются особым образом в каждом художественном произведении. Живописец может, например, сочетать в одной картине две точки зрения на изображаемое, как это часто делалось в эпоху Возрождения, или применить обратную перспективу, как это сделал А. Рублев в «Троице», или, подобно А. Матиссу, вообще отказаться от перспективного изображения пространства; скульптор может откровенно нарушить пропорциональные соотношения человеческой фигуры — вспомним хотя бы творения Микеланджело или И. Шадра, — может уподобить Суворова мифологическому герою, как это сделал М. Козловский в памятнике великому русскому полководцу, а может, как

В искусстве возможности фантазии поистине безграничны. Если бы ученый-биолог сказал, например, что знает человека, на плечах которого находится голова животного, или животное, которое разговаривает по-человечьи, его приняли бы за сумасшедшего. Художник же рисует получеловека-полуживотное, пишет басни и сказки, пользуется метафорами типа «львиная голова», «орлиный нос» или «ледяное сердце», и мы понимаем это буквально. Любая метафора и гипербола, метроритмическая структура стиха, композиционная структура романа, пьесы, фильма, срез скульптурного бюста, черно-белый язык гравюры, мелодический язык пения и хореографический язык танца, тектонические отношения колонн и перекрытий в архитектурном сооружении — все это оправдано в искусстве, ибо условное, искаженное в той или иной степени отражение законов *материального существования* природы и человеческой жизни необходимо для раскрытия *духовного смысла, ценности* бытия. Так, слова В. Маяковского: «Я, ассенизатор и водовоз...» — явная ложь, но эта метафорическая условность помогла ему выразить с особой остротой свое представление о роли поэта в эпоху революционного преобразования мира. И так же точно в «Рабочем и колхознице» В. Мухиной пластическая деформация, т.е. искажение реальных пропорций человеческого тела, — условность, необходимая для того, чтобы сделать зримой духовную энергию людей, устремленных в грядущее.

Как бы ни был правдив художественный образ — скажем, образ Григория Мелехова или Жана Кристофа, — он всегда выдуман, вымыслен, иллюзорен;



даже фантастичность, неправдоподобность, сказочность несколько не умаляют художественной истины, заключенной в мифическом Прометее или горьковском Данко. Художественная правда не может определяться фактической достоверностью изображенного, она не сводится и к верности отражения закономерностей материального бытия природы и человека.

Все эти моменты диалектики искусства как в капле воды отражены в известной уже нам метафоре «я — земля» (недаром было сказано, что исследователю строения художественного образа она может послужить прекрасной моделью). Метафора эта есть нечто в высшей степени *условное* и одновременно *безусловное* — в этом легко убедиться, сравнив ее с той же самой словесной формулой, когда она имеет не художественно-образный, а чисто символический смысл, — представим себе, например, военного радиста, который шлет позывные: «Я — земля, я — земля, я — земля...» В данном случае отождествление человека и природы есть чистейшие условность и произвольность, результат предварительной договоренности; на другой день тот же радист будет говорить: «Я — луна» или «Я — соловей». Когда же уподобление «Я — земля» рождается образным мышлением художника, метафора не допускает никаких изменений, ибо за ее *условностью* стоит *безусловность выражения поэтической мысли, которая требует* отождествления человека именно с землей, а не с луной или соловьем. И если в самом стихотворении Расула Рза на смену исходному образу «Я — земля» приходит серия других: «Я — весна...», «Я — ветрище...», «Я — высокое облако...», «Я — горячее сердце...» и т. п., то выбор каждого нового уподобления столь же точен, сколь безусловен по своему поэтическому смыслу.

Завершая анализ внутренней формы, нужно уточнить характеризующее ее понятие «образности»: здесь имеется в виду *система образов*, населяющих сотворенную в данном произведении художественную реальность. Ибо случаи совпадения границ произведения искусства и содержащегося в нем единичного образа крайне редки, даже в живописном портрете образ человека соотносится художником с образом среды, в которую автор его помещает; если же портрет пишется на абстрактном фоне, то колористическое решение фона, например, в портретах Рембрандта, создает эмоционально-выразительный цветовой и светотеневой образ пространства, в котором художник видит своего героя. Точно так же в скульптурном портрете образ человека соотносится с образом, созданным архитектурным постаментом, — одним из самых ярких примеров может служить «Медный всадник» Э. Фальконе (не говоря уже о том, что образ Петра I связывается здесь с образом коня). Но в большинстве случаев — в повести, поэме, романе, в картине, барельефе и скульптурной композиции, в пьесе и фильме, в опере и балете, в сонате и симфонии, в архитектурном сооружении — мы встречаем сложное *сплетение и взаимодействие образов*, управляемое сюжетом и так или иначе композиционно упорядоченное; оно и неудивительно — ведь реальная жизнь представляет собой сложную сеть взаимоотношений людей, вещей, природных явлений, человеческих чувств и мыслей, и чем полнее стремится художник ее представить, тем более широкий круг образов должен он вовлечь в создаваемое им пространство художественной реальности.





миотического подхода к искусству состоит именно в том, что он выправил эту однобокость, исходя из понимания художественного произведения как *текста*, в котором форма является *значащей, смыслонесущей*, т. е. придающей материальной конструкции *знаково-выразительный* характер. Правда, семиотическую эстетику не интересовали причины такого строения художественной формы, и она ограничивалась, как правило, изучением самой структуры художественного языка, в первую очередь литературного, отчего могла именовать себя «структуральной» и видеть в произведении искусства *только* определенный «текст». Поскольку выше уже было показано, что характер художественной формы определяется особенностями художественного содержания и что их связь осуществляется посредством внутренней формы, превращающей духовное наполнение создаваемого произведения в отчужденное от его создателя, опредмеченное, объективное материальное «тело», постольку мы можем рассмотреть данное «тело» в его *реальной двусторонности*. Начнем с анализа его конструктивной стороны как базовой, ведь для того, чтобы приобрести знаково-коммуникативный характер, форма должна получить материальное существование. Художник и строит такие артефакты из веществ, которые он берет в природе, — из камня, дерева, глины и т. д., или из продуктов, получаемых в ходе производственной деятельности, — из металла, стекла, бумаги, ткани, красок и т. д., или из материальных элементов самого человеческого бытия — из телодвижений, мимики, звуков, голоса, наконец, слов. При этом крайне важно подчеркнуть, что работа с данными материальными средствами должна привести к созданию уникального предмета, в котором все элементы были бы строго и точно друг с другом связаны, согласованы, взаимно соотношены, именно поэтому в картине Рафаэля, в драме В. Шекспира, в симфонии Л. Бетховена, в романе В. Набокова нельзя произвольно изменить построение сюжета, характера, диалога, композиции, нельзя найти другое решение гармонии, колорита, ритма. Все элементы формы связаны здесь «круговой порукой», сцеплены, подобно шестеренкам в часовом механизме: изымите любую — и часы остановятся. Не зря великая народная мудрость гласит: «Из песни слова не выкинешь». А вот в произведениях, не обладающих подлинной художественной ценностью, форма оказывается уже не *конструкцией*, а в какой-то мере случайным и механическим *конгломератом* элементов, ни один из которых не обязателен и каждый может быть безболезненно изменен или заменен. В стихе каждое слово несет частицу образного смысла только потому, что сцеплено со всеми другими словами *системой прямых и обратных связей* — отражений, рефлексий, опосредований, корректирующих и целенаправленных воздействий; потому-то замена хотя бы одного слова или способа их сочетания в метафоре, поэтической строке, образном описании неизбежно ведет к изменению *смысла целого*.

Значение конструктивной целостности в искусстве следует даже признать большим, чем в науке или технике. Физический закон можно изложить словами, а можно передать его суть буквенными обозначениями или графиком — смысл от этого не изменится; философский закон «Бытие определяет сознание» можно изложить и иначе: «Сознание определяется бытием», можно заменить понятие



В этом качестве художественной формы запечатлевается мастерство поэта, композитора, живописца, режиссера. Но в искусстве мастерство, как хорошо известно, действует в единстве с талантом, с творческим даром. А это приводит к тому (таков еще один парадокс, вернее, еще один аспект диалектической структуры искусства), что высокая мера упорядоченности художественной формы предстает не в виде жесткой, рациональной, строго детерминированной системы, имеющей определенные алгоритмы и могущей быть формализованной, а, напротив, в виде системы *неформализуемой и неповторимой, уникальной* и потому неожиданной, кажущейся плодом свободной импровизации, а не сухого расчета. Эти особенности художественной формы точнее всего передаются понятием «игра», которое и было введено в теорию искусства И. Кантом и Ф. Шиллером, а затем стало популярным в эстетике XIX — начала XX вв.

Игровой момент присущ — разумеется, в той или иной степени — всякой полноценной художественно-творческой деятельности, поскольку фантазия имеет в ней самые широкие права и не подчиняется полностью существующим правилам технического конструирования стиха, рассказа, пьесы, фуги, натюрморта, здания и т. п. Так, решив уложить все поэтическое повествование своего романа в стихах не только в единый размер, но и в строгую систему рифмовки специально сконструированной для этой цели знаменитой «онегинской строфы» (абаб—ввгг—деед—жж), А. Пушкин как бы предложил читателю «правила игры», коим он обязался неукоснительно следовать, и эстетическое обаяние «Онегина» в большой мере определяется тем, с какой легкостью, непринужденностью, творческой свободой поэт соблюдает эти правила; при случае он позволяет себе «обнажить прием», откровенно показывая, что, будучи абсолютно серьезен и лиричен, он в то же время действительно *играет* на глазах у читателя:

*И вот уже трещат морозы  
И серебрятся средь полей...  
(Читатель ждет уж рифмы «розы»:  
На вот, возьми ее скорей!).*

Зачем нужен искусству этот момент игры? Затем, чтобы постоянно разрушать складывающееся у читателя, зрителя, слушателя ощущение, что перед ним реальный объект, а не «иллюзорная реальность», образ; затем также, чтобы утверждать и демонстрировать свободу художественного созидания, власть художника над своим творением.

Таков общий диалектический закон художественной формы: *строго детерминированная содержанием конструкция оборачивается свободной «игровой» связью составляющих ее элементов, а игра звуков, цветовых пятен, объемов, телодвижений — высокой упорядоченностью, смысл которой заключен в несомой ею поэтической информации.*



связаны с сознанием человека и могут донести до него духовную информацию, содержащуюся в художественном произведении. В границах зримых и слышимых сигналов, или одновременно и зримых, и слышимых (в театре и кинематографе), художественное творчество использует любые средства построения образных знаков, так как искусству нужно передавать не абстрактные значения, а значения предельно *конкретные*: вспомним, что художественное изображение воссоздает *конкретность изображаемого*, а художественное выражение *эмоционально конкретно*.

Эта-то «двойная конкретность» художественной, и обуславливает особенность знаков, призванных ее воплощать:

- 1) их *образную структуру*, которая позволяет знаку обладать иным — *объективно-субъективным* — смыслом, *двуплановым* — *реально-идеальным* — характером и *двусторонним* — *рационально-эмоциональным* — значением;
- 2) их *нерасторжимую связь с выражаемым значением*, благодаря которой малейшее изменение значения требует изменения знака, а изменение знака влечет за собой изменение значения;
- 3) их *неподвластность какой-либо жесткой «грамматической» системе, отчего невозможны строгие правила художественного «синтаксиса» или художественные «алгоритмы»*;
- 4) *широкую вариативность* художественного языка, ибо система образных знаков глубоко модифицируется в различных видах искусства, радикально трансформируется на каждой ступени развития художественной культуры и весьма чувствительно видоизменяется в индивидуально-своеобразном творчестве каждого большого художника — вспомним неповторимость художественного языка Н. Гоголя, Ф. Достоевского, М. Врубеля, А. Блока, В. Маяковского, Д. Шостаковича, Б. Брехта, Ч. Чаплина, А. Матисса;
- 5) наконец, отсюда же проистекает и то, что форма искусства есть *одновременно* образная модель и система образных знаков, материальная конструкция и специфический язык, носитель эстетической ценности и ценности коммуникативной.

Так завершается анализ структуры искусства. Мы могли убедиться в том, что поочередно рассмотренные ее грани обладают реально лишь *относительной самостоятельностью*, что они сцеплены друг с другом неразрывно, что структура эта представляет собой замкнутую цепь, в которой каждое звено необходимо, выполняет свою особую роль и сопряжено с другими, опосредует их и ими опосредуется. Это *система взаимных опосредований*, система прямых и обратных связей между всеми ее компонентами, система «круговой поруки», и потому в принципе безразлично, в каком именно пункте ее разрывает научный анализ для того, чтобы последовательно рассмотреть одну подсистему за другой, — все равно исследовательской мысли придется вернуться к исходному пункту и замкнуть искусственно разъединенную в нем цепь.



## Лекция 17-я:

# ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС — ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА — ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ

---

## 1. О «БИОГРАФИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ» К ПРОИЗВЕДЕНИЮ ИСКУССТВА

От выявления общих закономерностей художественного освоения человеком мира мы можем перейти к рассмотрению отдельного произведения *как реального предметного бытия художественной деятельности*. Поскольку же произведение это, в отличие от природных явлений и социальных отношений, является плодом творчества определенной личности или группы личностей, его постижение предполагает изучение *условий его возникновения, процесса его созидания, строения возникшего продукта творческой деятельности, опредметившего замысел художника, и самостоятельной жизни этого произведения, вступившего в общение с множеством людей, для которых оно создавалось*.

Уже этот перечень исследовательских задач поразительно напоминает программу изучения биографии личности, и сходство это совсем не случайно — вспомним, как часто при описании того или иного художественного произведения используются такие метафоры, как «художник беременен замыслом», он «вынашивает замысел», а его творение «рождается» и «живет»... Правда, в отличие от человека, оно не умирает, если это подлинно художественное творение. Эпитеты «живое», «жизненное», «полнокровное» постоянно используются критиками при оценке высоких достоинств произведений искусства; В. Белинский, например, часто говорил, что поэт вкладывает в свои творения «душу живу». Следует ли удивляться тому, что сами художники воспринимают свое отношение к создаваемым ими произведениям как *материнство* — именно так назвал М. Пришвин одно из своих проницательных наблюдений над процессом художественной жизни, — разъяснял он, — рождающее образы как живые существа. «В свете этого чувства каждая мысль превращается в образ, и как бы коряво ни писала рука, и как бы ни брызгало перо на плохой бумаге — образ родится и будет жить». И когда собеседница однажды заметила ему: «С Вами легко, будто Вы женщина», — он вполне серьезно ответил: «Конечно, ведь я тоже рожаю». Другое подобное свидетельство — слова замечательного французского актера и мима Ж.-Л. Барро: «В процессе творчества художник как бы переживает драму зачатия, в исходе которой родится его дитя». Именно поэтому взаимоотношения художника и зрителя, читателя, слушателя с художественными образами становятся родом общения, как если бы Татьяна Ларина и Анна Каренина были реальными людьми, а не плодами фантазии их создателей.



Только в XX в. для крайних форм Модернизма «жизнеподобие» оказалось негативным свойством искусства, которое художник должен преодолевать, вплоть до создания абстрактно-геометрических композиций или сюрреалистических фантасмагорий; но это было последовательным проведением того творческого принципа, который приводил, по точному заключению теоретиков Модернизма, к созданию «антиискусства», т. е. к отказу от всех основных законов существовавшего тысячелетия художественно-образного способа освоения человеком мира. Имея в виду именно этот традиционный способ художественного воссоздания реальности, можно утверждать, что нет другого плода человеческой деятельности, который был бы столь похож на живого человека, как *его образ в искусстве*: подобно его реальному прообразу, он является *нераздельным единством материальной «плоти» и духовного содержания*; подобно живому человеку, он есть *организм — целостная система взаимосвязанных и взаимодействующих элементов*, ни один из которых не может существовать самостоятельно, вне целого, так же как целое — без какой-либо своей части; подобно человеческой личности, произведение искусства и в нем каждый образ *неповторимо индивидуальны*, и другого такого же никто — даже сам его автор! — создать не в состоянии; наконец, в художественном «организме» бьется *живая мысль*, пульсирует *живое чувство*, и мы вступаем с ним в *душевный контакт сопереживания, сочувствия, непосредственного общения*, как с близким другом, с любимым существом. Понятно, что литературовед, искусствовед, критик, изучая конкретное художественное творение, всегда стремится реконструировать его «биографию», собирая все освещающие ее материалы, — подобно тому, как историк изучает биографию интересующего его государственного деятеля или же как в быту каждый из нас хочет возможно более полно узнать жизненный путь близкого нам человека.

Потому задача эстетической науки — *выявить общие законы создания произведений искусства, структуру пути*, который оно проходит от первой искры творческого замысла до своего бессмертного существования в жизни человечества.

## 2. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Подобно всякому процессу сознательной деятельности, художественное творчество *трехфазно*: оно начинается с *рождения замысла* создаваемого произведения, оно переходит в стадию более или менее длительного *вынашивания этого замысла* и завершается в *практических действиях по его материализации*, которые приводят к созданию законченного и обретающего самостоятельное существование произведения искусства (по образному выражению К. Маркса, «процесс угасает в продукте»). Однако особенности содержания и формы этого произведения не могут не обуславливать и своеобразие всех трех фаз творческой деятельности художника.

Не существует, по-видимому, общих законов возникновения художественного замысла: в одних случаях он провоцируется каким-либо внешним толч-



ком — неожиданно взволновавшим художника впечатлением, заказом мецената, предложением роли, конкурсным заданием и тому подобными прозаическими побудительными силами:

*Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда*

— метафорически обозначила эту ситуацию А. Ахматова; в других случаях замысел созревает в недрах фантазии художника как порождение глубинных интересов его духа:

*Бывает так: какая-то истома;  
В ушах не умолкает бой часов;  
Вдали раскат стихающего грома.  
Неузнанных и пленных голосов  
Мне чудятся и жалобы и стоны,  
Сужается какой-то тайный круг,  
Но в этой бездне шепотов и звонов  
Встает один, все победивший звук.  
Так вокруг него неоправимо тихо,  
Что слышно, как в лесу растет трава,  
Как по земле идет с котомкой лихо...  
Но вот уже послышались слова  
И легких рифм сигнальные звоночки,—  
Тогда я начинаю понимать,  
И просто продиктованные строчки  
Ложатся в белоснежную тетрадь*

— описывала она же этот путь зарождения стиха.

Вместе с тем общим законом художественного творчества является зависимость его успешного завершения от *изначальной образности, поэтичности замысла* (в уже известном нам эстетическом значении этого термина). Ибо если зародыш, из которого должно вырасти произведение, имеет чуждую ему структуру — отвлеченно-рассудочную, абстрактную или фактологически-информативную, из него может вырасти только иллюстративное или дидактическое сочинение (что очень часто и происходило в истории советского искусства, и даже могучий талант, как, скажем, у В. Маяковского, оказывался бессильным, когда он пытался рифмовать отвлеченные политические лозунги). Подобно эмбриону живого существа, который должен заключать в себе в свернутом виде всю структуру вырастающего из него организма, художественный «эмбрион» способен вырасти в полноценный «организм» только тогда, когда качественное своеобразие последнего *содержится в нем потенциально*. В этой связи вспоминаются прекрасные слова И. Тургенева о творчестве Ф. Тютчева: «...Каждое его стихотворение начиналось мыслью, но мыслью, которая, как огненная точка, вспыхивала под



идеи, смысла, содержания рождающегося в его душе произведения требует особенно напряженной, целеустремленной, длительной *душевной работы*, работы не одного абстрактного мышления или конструктивного воображения, а *всей целостности духовной энергии* писателя, живописца, композитора, режиссера, архитектора, одновременно интеллектуальной, и эмоциональной, и фантазийно-проективной, и диалогически-интернациональной. Молодой В. Маяковский писал об этом с известными изумлением и восхищением, скрываемыми грубоватой иронией:

*Я раньше думал —  
Книги делаются так:  
Пришел поэт,  
Легко разжал уста,  
И сразу запел вдохновенный простак —  
Пожалуйста!  
А оказывается —  
Прежде, чем начнет петься,  
Долго ходят, размоzóлев от брожения,  
И тихо барахтается в тине сердца  
Глупая вобла воображения.*

Уникальная сложность художественно-творческого процесса, проявляющаяся в полной мере на данной его стадии, объясняется также — а иногда в первую очередь — тем, что развитие замысла происходит не логически прямолинейно, а *в диалоге разных ипостасей художника*, в драматически напряженном столкновении позиций разных его «Я», способном вызвать острейший душевный конфликт, завершающийся даже подчас психическим заболеванием.

Дело в том, что еще в XIX в. многие проницательные художники — Э. Гофман, Н. Гоголь, Ф. Достоевский — в гротескной форме «двойника» запечатлели явление, порожденное развитием европейской цивилизации: явление *психологического «раздвоения личности»*. В XX столетии оно стало предметом не только художественного, но и специального научного рассмотрения: в теории З. Фрейда, трактующей духовную жизнь личности как противоборство трех ее ипостасей (Я, Оно и Сверх-Я), в трактовке мышления как диалога разных интеллектуальных голосов (В. Библер), как «внутренней речи» (Л. Выготский), в философско-антропологической концепции С. Рубинштейна, увидевшего в личности «республику субъектов». В этой связи примечательно стихотворение А. Вознесенского:

*Я — семья.  
Во мне, как в спектре, живут семь «Я»,  
Невыносимых, как семь зверей...*



жественный глагол», но и мироощущение русского аристократа, погруженного в «заботы суетного света». Разночинец В. Белинский, чувствовавший это вполне отчетливо, утверждал, что во всех произведениях нашего великого поэта видна «точка зрения помещика»; чтобы это ощутить, достаточно сравнить их, например, с произведениями А. Кольцова...

Хотя творение искусства нередко сохраняет следы непреодоленных противоречий, возникавших в сознании художника во внутренних диалогах — или, говоря термином К. Станиславского, в «самообщении» художника, — общим правилом следует считать *достижение высокой степени единства разных «голосов» его многоголосого духовного мира*, потому что эстетическая ценность произведения определяется его цельностью, его гармоничностью, которая и есть «единство многоразличного», а смысл всякого диалога состоит в достижении возможно более высокой степени *общности его участников*.

Все же наступает в творческом процессе момент, когда замыслу становится, так сказать, «душно» в духовной среде воображения и он властно требует, как «ребенок», достигающий определенного уровня развития в материнской утробе, выхода во «внешний мир», обеспечивающий ему условия дальнейшего развития. Происходящие тут «роды» начинают новый этап биографии произведения искусства — его *реальное созревание* в ходе его «выращивания» и «воспитания» художником — в работе над рукописью, над эскизами, планшетами, моделями, в репетиционном процессе.

Переход к *материальному воплощению замысла* таит в себе новые трудности. Первая состоит в том, что материальность художественной формы *неадекватна* — именно в силу ее материальности! — духовному содержанию создаваемого произведения. Парадоксальность художественного творчества состоит в том, что оно должно преодолеть эту неадекватность и достичь возможно более высокой степени *тождественности содержания и формы*. Мы имеем здесь дело с истинно диалектической, неразрешимой и одновременно требующей разрешения коллизией; степень ее разрешения и определяется талантом художника, но и самому крупному дарованию это не дается легко и безболезненно: вспомним распространенное в русской эстетике и критике начала XX в. образное выражение «муки слова», обозначавшее сложность творческого процесса поэта.

*Достигнутого торжества  
Игра и мука —  
Натянутая тетива  
Тугого лука*

— так с афористической выразительностью и точностью сформулировал Б. Пастернак напряженно-драматическое единство радостной легкости и необычайной трудности пути, ведущего художника к «торжеству» завершения создаваемого произведения. Неудивительно, что так много вариантов почти каждого слова мы находим в черновиках «Евгения Онегина»; даже такой большой поэт,

как Ф. Тютчев, в отчаянии восклицал: «Мысль изреченная есть ложь!» — именно из-за неполного соответствия *изречения изрекаемому*.

То, что А. Иванов двадцать лет работал над картиной «Явление Христа народу», тщетно стараясь добиться полноты воплощения на холсте своего грандиозного философско-религиозно-исторического замысла, является, конечно, крайним случаем, и все же крайность эта особенно ярко выражает общую закономерность художественного творчества, неизвестную другим видам человеческой деятельности: необходимость *примирить непримиримое, слить воедино неслияемое, отождествить противоположное — духовное содержание и материальную форму*. Эта художественная задача уникальна потому, что только в искусстве духовное предстает в своей реальной целостности, в единстве мысли=чувства=представления=диалогической интенции, и материальные средства воплощения являются здесь не условными и безболезненно заменимыми знаками, обозначениями, символами, а, как было показано выше, *значащей плотью самой этой духовности*.

Трудность достижения такой цели — «муки слова»! — объясняется тем, что процесс ее достижения *нелинеен*, говоря языком синергетики: на каждом этапе, а особенно при переходе от внутреннего вызревания образа в воображении художника к его внешнему, материализованному, отчужденному от художника существованию, возможно *несколько различных способов* решения творческой задачи, и часто они все и реализуются — например, серии эскизов живописца, скульптора, архитектора, в дублях киносъемки, в репетициях спектакля, даже в разных вариантах полнения актером одной и той же роли в каждом представлении, — так великий артист И. Смоктуновский в ходе каждого исполнения роли князя Мышкина в поставленном Г. Товстоноговым «Идиоте» варьировал интонационный и пластический рисунок своего сценического поведения в непрекращавшихся поисках способов повышения меры совпадения духов — смысла образа и его материального воплощения. Разумеется, спектр этих вариаций и выбор одной из них в каждом творческом акте является отчасти осознаваемым, отчасти интуитивно бессознательным действием таланта, но существенно то, что это именно *движение по разным дорогам*, сопоставляя которые художник и выбирает *оптимальное решение* творческой задачи.

Получая возможность перейти от мысленного созерцания (слушания) рождающихся в его воображении образов к их реальному чувственному, зрительно-му, слуховому или зрительно-слуховому восприятию, художник становится *первым зрителем, слушателем, читателем* своего творения и тем самым *первым его критиком*, ибо он должен судить о степени соответствия найденного воплощения замысла самому замыслу — вплоть до того, что, неудовлетворенный ни одним вариантом этого воплощения, он может вообще отказаться продолжать работу над данным произведением, иногда надолго, иногда навсегда...

Вместе с тем переход от вынашивания замысла к его материализации создает особенно благоприятные условия для реализации творческих потенций всех аспектов внутреннего диалога, в ходе которого продолжается развитие замысла. Всех аспектов — потому что роль диалога в художественно-творческом процессе



не ограничивается той его формой, которая уже была описана, — *диалогом разных «Я» художника*. Другим проявлением диалогичности становится на этом этапе творчества *мысленное собеседование художника с будущим читателем, зрителем, слушателем*, ибо в нем художник в отличие от ученого видит не «адресата» передаваемой безличной информации, не ее пассивного «реципиента», подобного всем другим «получателям» его послания, а *соучастника творческого процесса*, призванного преломить и обогатить своим сопереживанием и сотворчеством — т.е. всей полнотой уникальной субъективности каждого — содержание воспринимаемого им произведения. Потому всякое подлинно художественное произведение есть *призыв к диалогу по его поводу*, а не предмет для разглядывания или усвоения передаваемого сообщения. И уже от степени духовной активности зрителя, читателя, слушателя зависит, в какой мере призыв этот будет услышан и реализован.

Но и этого мало — истинно диалогичной оказывается и *связь творца с творимыми им образами!* Это объясняется тем, что на определенной ступени их воплощения образы внезапно *обретают права субъектов*, тем самым начиная самостоятельно, свободно определять линии своего поведения; напомним многократно засвидетельствованную самими писателями и художниками всех областей искусства ситуацию, при которой герой произведения становится самовластным и опровергает первоначальный замысел художника; ставшие уже хрестоматийными примеры Татьяны Лариной и самоубийство Анны Карениной. И это отнюдь не архаическая черта классического искусства. Один из самых сильных современных русских писателей М. Харитонов, осмысляя творчество другого замечательного нашего художника — скульптора В. Сидура, да, очевидно, и собственный творческий опыт, заключает: «Автор то и дело начинает ощущать как бы независимость собственных творений от своей воли», что обуславливает «способность художественной идеи и художественной формы к саморазвитию».

Как показывает изучение психологии творчества, диалогическое отношение связывает художника не только с персонажами его произведений как с *квазисубъектами*, но и с *самим материалом*, в котором он воплощает свой духовный замысел: уже цитированная героиня В. Каверина пишет, что она воспринимает краски, подобно живописцу, — как «особенные, наделенные чудесными свойствами существа, с которыми можно даже и разговаривать...» Это очень точное наблюдение, которое относится в полной мере ко всем другим видам художественного творчества — музыкальному, танцевальному, словесному: когда о музыканте говорят, что у его скрипки, виолончели, рояля, арфы «живой звук», этот комплимент означает, что физическое звучание приобрело здесь *очеловеченный, одухотворенный — субъективированный* — характер, т.е. стало *квазисубъектом*, и потому способно быть вовлеченным в *квазидialog* — пусть «квази», но все же «диалог», тогда как использование тех же звуков как неких информационных сигналов (скажем, звучание горна при побудке или позывных радиостанции) имеет такой же *монологически-информативный* характер, как научный или деловой словесный монолог. Образной моделью этой ситуации может служить античный миф о Пигмалионе и Галатее, представивший в фантастической форме *превращение сотворенной художником мраморной*





авторства и исполнительства, чего не знает и не допускает классическая музыка, в режиссуре Ф. Феллини оно играет иную роль, чем в режиссерской деятельности А. Куросавы.

Рассматривая художественно-творческий процесс на этой его стадии, нельзя не коснуться проблемы *творческого метода*. Если западная эстетика ее вообще не знает, поскольку абсолютизирует бессознательную энергию творчества, то в советской теоретической мысли проблема эта появилась в 20-е годы, в результате прямого переноса философского понятия «метод познания» на искусство, в котором видели всего лишь «образный способ познания действительности», и приобрела едва ли не центральное значение в теории искусства, трактуемая чисто гносеологически: поскольку метод познания мира *безличен* (ибо субъект познания трансцендентален, всеобщ), постольку и понятие «художественный метод» истолковывалось как проходящий через всю историю искусства *реалистический метод*, высшей формой которого является «социалистический реализм».

В конце 50-х годов В. Днепров поставил вопрос об *исторической изменчивости взаимоотношений метода и стиля*: в классицизме, например, стиль является носителем *общего, имперсонального*, а методы *индивидуально-своеобразны* у разных его представителей, а в реалистическом искусстве стиль стал *индивидуальным*, а метод — *принципом творчества, общим* для целого художественного направления в искусстве Нового времени.

Роль индивидуального фактора в художественном творчестве и соответственно соотношение персонального и имперсонального действительно исторически менялись (речь об этом пойдет специально в последней части курса), однако в той мере, в какой художественное творчество является именно *творчеством*, а не механическим репродуцированием уже выработанных и алгоритмизированных программ, оно *имплицитно содержит управляющую его действиями систему установок*, которая и является *методом* данного вида человеческой деятельности. И необходимым он становится именно на той фазе творчества, на которой художник переходит от вынашивания замысла к его материальному воплощению, — оно немислимо без той или иной *программы действий*, в той или иной степени осознанной, обдуманной; судить об этом можно уже по тому, что очень часто оно формулируется художником в его дневниках и письмах, в беседах и речах, в статьях и трактатах, в индивидуальных и групповых манифестах.

Как бы ни была велика направляющая роль метода в художественном созидании, он не становится его *алгоритмом*, подобным методу научного исследования, потому что каждый творческий акт *подчиняется императивам метода и отвергает его притязания* из-за не менее властных зовов интуиции, которая импровизационно находит оптимальное решение специфической в каждом случае творческой задачи, тем самым вступая в противоречие с универсалистскими установками метода.

Нужно, разумеется, иметь в виду, что соотношение рационалистических принципов творческого метода и иррационально-интуитивных импульсов творчества исторически меняется: в культурах традиционных, безусловно, господствовали



а не рациональный, характер передачи художником содержания своего духовного мира читателям, слушателям, зрителям; этот взгляд разделял Г. Плеханов, замечая лишь, что художник передает людям не только свои чувства, но и свои мысли, и вся советская эстетика, используя ленинское понятие «партийность», сделала своим исходным принципом представление о *воспитательно-идеологической* функции искусства... Однако прямо противоположная точка зрения оказалась характерной для того направления эстетической мысли, которое завоевало господствующие позиции в буржуазном обществе во второй половине XIX-го и в XX столетиях — отрицание права художника учить и поучать, наставлять и проповедовать, быть тенденциозным и партийным, выходить за пределы чисто эстетического формо-созидания, игры формы, в сферу «анэстетических ценностей», и соответственно признание права каждого читателя, зрителя, слушателя на *полную, абсолютную свободу индивидуальной интерпретации* содержания произведения искусства, если не на его восприятие как «чистой формы», абстрагируемой от какого-либо познавательного, нравственного, религиозного, политического содержания. И практика показала, что в реальной исторической жизни искусства реализовывались все эти концепции — оно могло быть и интеллектуально-поучающим, и эмоционально-заражающим, и идеологически-тенденциозным, и политически-партийным, и гипнотически-внушающим, т. е., в конечном счете, по типу отношения художника к своей аудитории, реальной или желаемой, *монологически-проповедническим*, могло быть, напротив, чисто игровым, полностью отстраненным от решения каких-либо идейно-коммуникативных задач, но могло быть и ориентированным на *диалогический контакт* художника с его актуальной или воображаемой аудиторией, т. е. такой тип связи, который стал возможен в истории культуры благодаря развитию в человеке *личностного начала*, которое предполагает индивидуальную свободу восприятия, интерпретации, сотворческого соучастия в решении общих для сообщества людей и его культуры духовных задач.

В свете выявленного в нашем курсе *синкретической природы* художественной деятельности данный разброс позиций легко объясним: органически сливая в одно нерасчленимое, хотя и варьирующее соотношение своих компонентов, системное целое, искусство столь же диалектично соединяет цели *коммуникации, управления и общения*, средства *монолога и диалога*, свободы интерпретации и ее границ, обусловленных замыслом художника, призыва к сотворчеству и обозначения путей, по которым оно должно осуществляться; справедлив поэтому известный тезис: «У каждого свой Гамлет», «своя Наташа Ростова», но мы не вправе приписать Гамлету качества Полония, а любимой героине Толстого черты презируемой им Элен Безуховой; у каждого слушателя восприятие моцартовского «Реквиема» вызывает особые ассоциации и потому особым образом переживается, но это разброс душевных состояний в пределах трагического чувства скорби...

Уникальная сложность художественного творчества и состоит в этой *амбивалентности* — коммуникации и общения, монологического самовыражения художника, жаждущего понимания людей, способных разделить его чувства, принять его убеждения, встать на его точку зрения, и одновременно установки



### 3. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ОРГАНИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ

В отечественной эстетике обстоятельный анализ произведений искусства осуществлен в работах Е. Волковой. В данной лекции оно будет кратко охарактеризовано как «угасший», опредмеченный в его продукте процесс художественного творчества.

Произведение искусства является, прежде всего, *сложноорганизованным целостным образованием*, что хорошо уловлено в пословице «Из песни слова не выкинешь». Более того, конструкция такой «песни», т. е. произведения любого вида искусства, ибо речь идет здесь об общем законе данной сферы деятельности, столь жестка, что ни одно слово в ней нельзя, как уже отмечалось, не только «выкинуть», но и заменить каким-либо другим, даже синонимичным; нельзя его даже переставить в другое место в том же произведении, скажем, вместо «Роняет лес багряный свой убор» сказать: «Лес роняет свой багряный убор», как нельзя в картине В. Сурикова «Меньшиков в Березове» поменять местами отца и дочь, как невозможно представить себе перестановку частей в Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Теперь подчеркну, что критерий оценки этой нерушимой целостности произведения искусства — и у самого мастера, и у художественного критика, и у квалифицированной публики *двойственен*: с одной стороны, это *эстетический принцип* согласованности всех элементов формы, обеспечивающей их взаимную опосредованность, придающую произведению органическое единство, а с другой — исполнение формой *семиотической роли* выразительницы воплощаемого ею духовного содержания. Так реализуется *двусторонняя функция* художественной формы — *материально-конструктивная и одновременно смыслонесущая*; можно было бы сказать, что каждый элемент формы имеет *горизонтальное и вертикальное* измерения, так как соотносится с другими элементами конструкции данного произведения и с таящимся в его глубинах содержанием.

Но, как мы помним, *двусторонне и содержание* произведения искусства: одна его грань — *тема* данного произведения — несет в себе выделяемую познанием определенную проблему человеческого бытия, другая грань — *идея* произведения — есть конкретное осмысление этой темы, ценностная ее трактовка. Понятно, что разные художники могут обращаться к одной теме, скажем, к весьма популярным в прошлом веке в России темам «лишнего человека» и «нового человека» или же к привлекавшей широкое внимание в европейской художественной культуре XX столетия между двумя мировыми войнами теме «потерянного поколения», но каждый писатель, драматург, живописец разрабатывал ее по-своему, нередко диаметрально противоположно по идейному смыслу (например, Н. Чернышевский и Ф. Достоевский в одном случае, Э. М. Ремарк и Э. Хемингуэй — в другом).

Здесь желателен известный комментарий в связи с распространенным примитивным толкованием понятий «тема», «идея», «содержание»: во-первых, неправильно понимать под «содержанием» и «темой» произведения то, что находится *вне его*, — в жизни природы, общества, в человеческих отношениях, ибо этими



*реживаемым событиям реальной жизни, в духовный опыт каждого человека и всего человечества.* Мы ведь строго отличаем человека и робота, человека и его изображение в анатомическом атласе, человека и описание социального, этнического, психологического типов личности в науке, человека и ангела, черта, кентавра, русалку в мифологии и народной сказке, но Гамлета, Джоконду, Вертера, Печорина, Травиату и даже изображения животных — крыловскую Мартышку и андерсеновского Гадкого утенка, Каштанку и Бэмби — мы воспринимаем *как людей, подобных реальным и хорошо нам знакомым*, и все они живут в нашем воображении *рядом с реальными людьми!* В известном смысле можно утверждать, что образы искусства *превосходят по своей жизненности известных нам реальных людей*, потому что этих последних, как бы они ни были нам близки, мы знаем только *извне*, в наружных проявлениях их существования, действенных и словесных («Чужая душа — потемки» — гласит мудрая народная поговорка), а Наташу Ростову и Ивана Карамазова мы знаем *изнутри* — знаем, что и как они думают и чувствуют, знаем лучше, чем наших реальных добрых друзей и даже самих себя, потому что глубинные пласты моей духовной жизни, все бессознательное и несознаваемое, остающееся поэтому мне неведомым, я узнаю от моих художественных «друзей».

Крайне существенно при этом, что, в отличие от восприятия научного произведения, восприятие произведения художественного не является «усвоением» заключенного в нем содержания, но «доставляет», как уже отмечалось, данное произведение силой воображения читателя, зрителя, слушателя. Воображение воспринимающего производит в сущности такую же работу, какую проделывают режиссер и актеры, воплощая пьесу, ибо и внешний облик ее персонажей, и пластика их поведения, и интонационный строй их речи, и обстановка действия, и то, что ему предшествовало и что за ним последует, — все это читатель повести и зритель картины должны *самостоятельно воссоздать силой своего воображения*, так, как ищут актеры конкретное сценическое воплощение исполняемой пьесы; точно сказал об этом выдающийся кинорежиссер И. Бергман в предисловии к своему роману «Благие намерения»: он рассчитывает на то, что каждый читатель романа будет «создавать собственный спектакль в своем сознании».

Таким образом, восприятие произведений искусства в психологическом отношении сложнее не только восприятия всех других культурных предметов, но и обыденного восприятия реальности, потому что искусство *переживается как реальность* всей полнотой наших психических «механизмов», но одновременно *оценивается в своем специфическом качестве рукотворно-игрового, «невсамделишного», как говорят дети, иллюзорного удвоения реальности.* Вновь используя онтологические категории, можно сказать, что восприятие искусства уникально тем, что в нем мерцают, непрерывно сменяя друг друга, отношения *к бытию и к небытию* — мы переживаем *небытие как бытие* созная, что оно есть *небытие*, и наслаждаемся тем, как *бытие превращено в небытие*, заставляя нас относиться к нему *как к бытию*. Соответственно этой двойственности оказывается *двусторонней* и психология восприятия искусства (напомню еще раз пушкинское «над вымыслом слезами обольюсь», с точностью математической формулы фиксирующее эту парадоксальную психологическую ситуацию): как



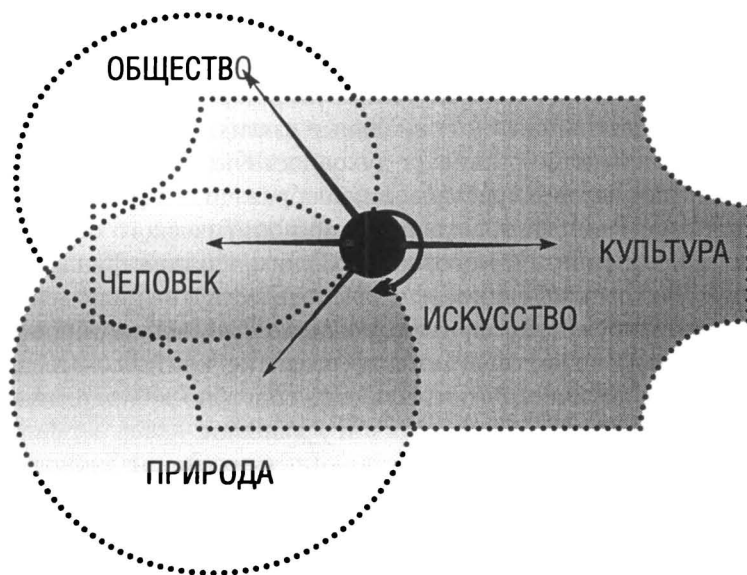


## Лекция 18-я:

### ИСКУССТВО КАК ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА

---

Особое место, занимаемое искусством в культуре, определяет и его специфическое «поведение», его роль в жизни человека и человечества, в развитии общества и культуры. Системный подход позволяет вычленить в той целостно-разносторонней его активности пять *аспектов*, исходя из уже известной нам структуры бытия «природа—общество—человек—культура»: функциональные отношения искусства по отношению к *природе*, к *обществу*, к *человеку*, к *культуре* и к... *самому себе* как специфическому культурному явлению. Такой системный взгляд на функционирование искусства может быть проиллюстрирован конкретизацией уже известной нам схемы:



Рассмотрим же особенности каждой из этих функциональных ориентаций искусства.

#### 1. ФУНКЦИИ ИСКУССТВА В ЕГО ОТНОШЕНИИ К ЧЕЛОВЕКУ

Начну анализ с того, какова роль искусства в *жизни человека* — центральном векторе данной функциональной системы.

Поскольку человеком является и индивид, и вид — человеческий род, человечество, постольку проблема отношения искусства к человеку имеет два масштаба —



к искусству потребность иного рода, менее явную, как бы скрытую в глубинах психики индивида и порождающую поэтому столь же глубинное, незаметное непосредственному взору наблюдателя направление функционирования искусства. Оно отвечает более или менее осознанному *стремлению человека к духовному самоопределению*, к обретению своего *самосознания*, к утверждению своей *неповторимой индивидуальности*, в котором проявляется диалектика *приобщения* личности к социальному целому и ее *обособления* в рамках этого целого. Нарушение данного процесса ведет либо к стандартизации, обезличиванию людей, либо к распаду социальных связей между ними. Искусство активнейшим образом помогает *приобщать человека к человеку* и одновременно предоставляет возможность каждому из них «находить» себя, «обретать» себя и *утверждать себя как неповторимую человеческую индивидуальность*.

Эту свою функцию искусство реализует благодаря способности обращаться в человеке не к безличному мышлению, к которому обращается наука, позволяя всем людям одинаково понимать ее истины, а к тем сокровенно личностным механизмам психики, с помощью которых образы по-своему интерпретируются и сотворчески обогащаются воображением каждого читателя, слушателя, зрителя, т. е. *соотносятся с его личным опытом*, окрашиваются его личностными ассоциациями, становятся частью его самосознания. Потому-то если таблица Менделеева или теория Эйнштейна «одна для всех», то у каждого есть *свой* Гамлет, *свой* Базаров, *свой* Мелехов, *свой* Живаго...

Так происходит *расширение реальной сферы человеческого общения благодаря созданию новых партнеров общения* — выдуманных художниками персонажей, которых мы воспринимаем, однако, как реальных людей и эмоционально участвуем в их судьбах, сочувствуем им, страдаем, приобщаемся к опыту этих «искусственных людей», населяющих художественные миры, рождающиеся в романах, картинах, фильмах... Ибо суть дела состоит в том, что наш практический, жизненный опыт *ограничен в пространстве и во времени*, искусство же способно *раздвинуть его границы*, давая возможность каждому человеку «прожить» множество жизней — хотя бы в воображении! — и тем самым безгранично расширить свой реальный жизненный опыт, дополнить наше *бытие небытием*, которое становится нашим *квазибытием*.

Механизм этой «жизни в искусстве» мы только что видели — читая роман, воспринимая спектакль, фильм, картину, человек психологически переносится в иллюзорный мир образов, развернутый перед ним художниками, погружаясь в него всей целостностью своей духовной жизни — силами воображения, переживания, размышления, воспоминания, предчувствия, — и начинает «жить» в этом мире вместе с его героями — с Отелло и Дездемоной, с Моцартом и Сальери, с семьями Карамазовых и Турбиных... В результате личность органически приобщается к определенным ценностям культуры, вбирает в себя опыт, накапливаемый человечеством в ходе его развития, и формируется по меркам, которые предлагает ей общество. Поскольку же общество исторически меняется, поскольку оно развивается в множестве различных национальных форм, поскольку,



проходил сам процесс богослужения; живописи и скульптуры, представлявших в этом процессе потусторонних персонажей, героев мифов. Целая группа искусств — документально-декоративные отрасли живописи и скульптуры, бытовые формы музыки и танца — ориентирована непосредственно на *эмоциональную организацию группового поведения людей* в тех или иных жизненных ситуациях, благодаря возбуждению у них *общего* настроения, самочувствия, душевного состояния, соответствующих данному случаю, скажем, свадьбе или похоронам религиозной или дипломатической церемонии, судебному процессу или концерту и т.д. В церемониях политического дипломатического, юридического, военного, этического характера стойко сохранялась, хотя и постоянно меняя конкретные свои формы, *художественная структура обряда* — игры, включенной в реальную жизнь. В свое время Н. Евреинов специально исследовал этот момент *театральности* в обыденном бытии людей. И в самом деле, подобно актерам на сцене, мы действуем и говорим в соответствии с той или иной ролью в разных жизненных ситуациях, часто даже переодеваясь и украшаясь специально для этой цели.

Второе проявление социально-организационной функции искусства отвечает потребности *духовного приобщения личности к социуму*. Эту подфункцию искусства мы назвали бы *социализацией индивида*, т.е. формированием человека как носителя *ансамбля определенных социальных ролей*. Ибо если освоение культуры индивидуализирует каждого человека, то его включение в систему общественных отношений типизирует его: «социальные роли» и являются плодами такой типизации, ибо исполнение функций гражданина, отца, мужа, католика, учителя и т.д. и т.п. включает каждого индивида в определенные *групповые общности*, в соответствии с той структурой социума, которая сложилась на данной ступени его истории. Искусство становится одним из инструментов, с помощью которых решается эта задача.

Наиболее наглядно это проявляется в создаваемых искусством образах *положительных героев*, которые должны играть роль образцов для подражания, прямых «моделей социального действия», воплощающих ту систему требований, которые данное общество предъявляет человеку, тот *тип его сознания и поведения, который оно хотело бы сделать реальным и всеобщим*. Такие художественные модели «героев своего времени» средневековое искусство создавало в образах рыцарей «без страха и упрека» и в образах отрекшихся от мира и посвятивших себя Богу отшельников-аскетов, а искусство Возрождения им на смену привело жизненно полнокровных героев Боккаччо и Шекспира, Рафаэля и Тициана; искусство нашего времени, отражая расслоение общества, предлагает ему в качестве «героев нашего времени» и бизнесменов, и революционеров, и интеллектуалов-эстетов, и суперменов-сыщиков или бандитов, и каждый волен выбирать себе «модели собственного потребного будущего» в этом многообразии характеров и судеб — от Сталкера А. Тарковского до Эдички Э. Лимонова...

Правда, искусство нередко пытается в наши дни уклониться от решения этой задачи, замкнуться в эстетской «игре в бисер», однако такая позиция оказывается косвенным и часто неосознаваемым своеобразным *ее же* решением — представлением в



Говоря о способности искусства *украшать природу*, мы должны иметь в виду, что физическим своим бытием и человек принадлежит природе. Хотя людям свойственно считать самих себя наиболее совершенными ее творениями, они всегда испытывали известную неудовлетворенность собственными эстетическими качествами и стремились, начиная с первобытных времен и по сей день, так или иначе совершенствовать свои природные данные в соответствии со своими представлениями о красоте. Этому служили, с одной стороны, различные *косметические* средства, а с другой — средства *гимнастические*. И те и другие расценивались в древности чрезвычайно высоко как формы подлинного искусства, родственные в одном случае искусствам изобразительным, в другом — танцу. Все хорошо знают по современному опыту, как повышают эстетические качества тела танец и художественная гимнастика, какими возможностями в этом же отношении обладает искусство грима. В наше время все более популярной становится татуировка тела, уже не чисто декоративная, а «картинная», претендующая на то, чтобы быть родом *изобразительного искусства*. Как бы ни расценивать этот способ эстетизации тела, характерны само его использование, потребность в нем современной молодежи, отнюдь не только криминальной. В будущем же, несомненно, средства пластической хирургии, которые уже вошли в обиход, и еще только прогнозируемые по отношению к человеку возможности генной инженерии будут использованы самым широким образом для *эстетического улучшения природы человека*, для дальнейшего совершенствования его телесной, физической красоты.

#### 4. ФУНКЦИИ ИСКУССТВА В ЕГО ОТНОШЕНИИ К КУЛЬТУРЕ

Если функции искусства по отношению к *природе* в какой-то степени осознавались в истории эстетической мысли, то проблема функций искусства по отношению к *культуре* вообще не попадала в поле зрения ученых. Между тем, важность постановки данной проблемы становится тем очевиднее, чем большее значение приобретает в наше время разработка общих вопросов теории культуры. Она приводит к выводу — это уже было показано в первой части нашего курса, — что культуре, как всякой развивающейся системе, нужны два «механизма», способных обеспечить ее развитие: механизм «сознания», дающий информацию о том, что происходит вовне, в окружающей среде, в мире, и механизм «самосознания», дающий системе информацию о ее внутренних состояниях — о ее конкретном содержании, о соотношении разных ее подсистем, о взаимодействии стабилизирующих и динамизирующих ее факторов и т. д. Если функцию сознания культуры выполняет философия (не случайно философию часто называют мировоззрением: она действительно формулирует представления о мире, выработанные данной культурой), то функцию самосознания культуры выполняет *искусство*, которое, благодаря образно-синкретической своей природе, способно быть «зеркалом» культуры как целого, в единстве и взаимосвязи всех ее компонентов. Культура «смотрится» в это зеркало и совершенствуется в зависимости от того, что она в нем видит.





ценности данного этапа художественного развития, в котором искусство последующих эпох черпает художественный опыт большой эстетической силы.

Характеризуя эту функцию искусства — быть *эстетическим регулятором собственного развития*, — нужно отметить две ее существенные особенности. Первая состоит в том, что другие функции искусства требуют от него постоянного обновления, самоизменения в соответствии с непрерывно обновляющимся жизненным его содержанием, тогда как саморегуляция художественного движения выражается в *равнении на классику*, в освоении уже имеющегося профессионального опыта; отсюда — *вечное противоречие между запросами современности и традициями классики*, между тем, что искусство должно сделать, и тем, что оно *умеет* делать. Вся мировая история художественного развития показывает, как сталкивались и нередко весьма ожесточенно боролись друг с другом эти две тенденции — *традиционалистская и инновационная, стабилизирующая и революционизирующая, удерживающая творчество на путях, уже опробованных и исхоженных, и влекущая к открытиям еще неизведанных путей*. Чем резче любая из этих тенденций противопоставлялась дугой, тем более опасные последствия это имело для искусства — об этом убедительно говорит, с одной стороны, опыт *академизма*, консервативно-эпигонского по отношению к классике прошлых эпох, а с другой — опыт *Модернизма*, порвавшего со всеми традициями художественной культуры и алчущего «абсолютной новизны». Оптимальным для развития искусства является, несомненно, *диалектическое единение традиционности и новаторства*, опора на прошлое при соответствии духу современности, — не случайно *антимодернистский* поиск такой связи с классическим наследием оказывается в наши дни, как мы увидим в дальнейшем, одной из характерных черт *постмодернизма*. Вторая особенность рассматриваемой нами функции искусства состоит в том, что влияние одного этапа его развития на другой, одной национальной школы на другую, одного современного течения на другое имеет *эстетический* характер. Именно это отличает передачу опыта в сфере художественной практики от передачи опыта в сфере научной деятельности, или технической, или педагогической, или медицинской, равно как и от тех влияний, которые оказываются на искусство извне, — из сферы философии или политики, религии или техники. Влияние искусства на самое себя не может проявляться в прямых внеэстетических — идеологических или технических — воздействиях, ибо каждая эпоха предлагает ему свое духовное и материальное содержание, оно реализуется поэтому на том уровне художественной деятельности, на котором *внеэстетическое переливается в эстетическое*, выражая этим специфику художественного творчества. Наиболее яркий пример — обращение искусства начала XX в. к первобытной художественной культуре в сфере музыки и танца, живописи и скульптуры: очевидно, что ни Пикассо, ни основоположники джаза не восстанавливали языческое и магическое мировосприятие древнего негритянского искусства, но осваивали и развивали его эстетическую структуру.



на процесс собственного самосовершенствования. Именно в этой *полноте разносторонности и относительной равномерности воздействия* — залог дальнейшего успешного развития художественной культуры.

Выявление *общих закономерностей* художественного освоения человеком мира позволяет перейти к анализу особенностей их появления *в разных его модификациях*, ибо «искусство» — это всего лишь собирательное понятие для множества весьма различных конкретных способов художественного творчества.



обогащалось, и сейчас есть возможность изложить результаты многолетнего исследования данной проблемы.

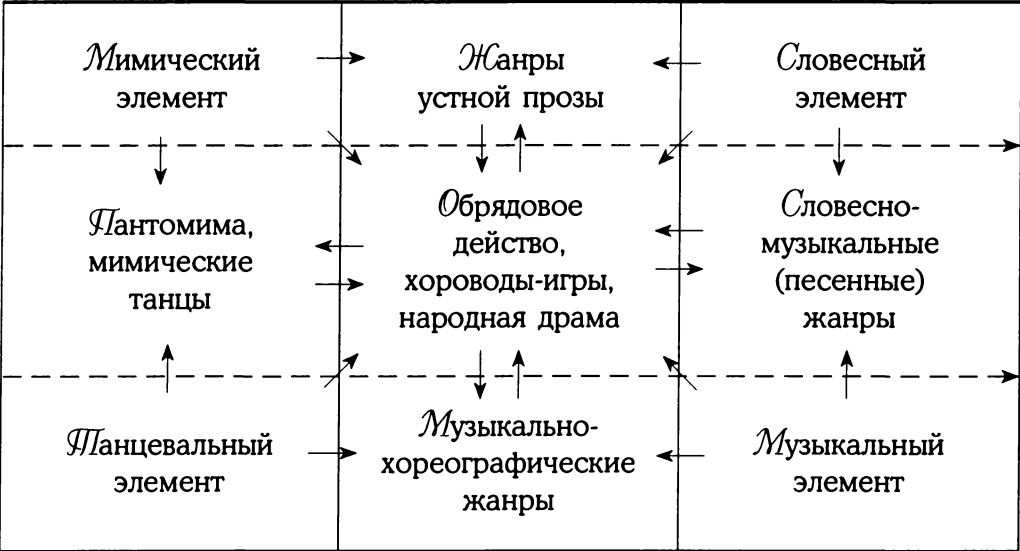
## 1. Два исторических корня художественной деятельности

Поскольку современная система искусств является результатом длительного исторического процесса самоорганизации художественной деятельности, начнем его рассмотрение с исходной ступени.

Выше было показано и объяснено такое существеннейшее свойство первобытной культуры, как ее *синкретизм*. Сейчас следует охарактеризовать его более конкретно, ибо с самого начала стремление людей к целостному использованию для создания образных моделей бытия всех средств, доступных их примитивной практике, заключало *двоякого рода возможности*, притом неравноценные: одну из них предоставляли те средства, которыми *располагал сам человек от природы*, — его телодвижения, мимика, звучания его голоса, еще неартикулируемые и уже артикулируемые; другую возможность он находил, обращаясь к тем средствам материализации своих представлений, переживаний, мыслей, которые *предоставляла ему природа* и которыми он овладевал в процессе труда, — камень, дерево, глина, кость, кожа, естественные красители и т. п. Существенные различия между этими группами материалов состояли в том, что первые были *естественными средствами выражения духовных состояний*, унаследованными от животных предков и в преобразованном виде становившимися основными средствами общения, — на их основе складывалась словесная звуковая речь в окружении паралингвистических средств (интонаций, мимики, жестикуляции); человеческое содержание выражалось здесь в *человеческой же, живой, имманентно одухотворенной форме*, тогда как во втором случае средства воплощения духовного содержания были ему *чужеродны, внечеловечны, статичны, мертвы*. С другой стороны, в первом случае создаваемый художественный текст был *неотделим от своего создателя*, а во втором — он от него *отчуждался, приобретал самостоятельное существование*; духовное «самовыражение» человека становилось здесь уже *не непосредственным, а опосредованным*, требуя согласования духовного содержания с инородной — казалось бы, с ним вообще несовместимой — материальной формой. Правда, и звучание голоса, и жест, и мимика тоже материальны, но их материальное бытие *процессуально и невещественно*, тогда как обращение к природным средствам материализации придавало плодам художественной деятельности *статический характер*, делало их вещами, в которых естественное течение жизни застывало, вырванное из тока времени *мгновение увековечивалось*, и творение человека объективно приобретало совершенно иной смысл, чем тогда, когда оно своей динамикой воссоздавало динамизм реальной жизни. Не случайно на протяжении всей последующей истории искусства, как мы увидим в дальнейшем, в разные эпохи на авансцену художественной культуры выдвигались то искусства с процессуальной структурой образной ткани, то искусства со статично-вещественной ее структурой, в зависимости от того, какой тип мировосприятия подлежал выражению: утверждавший



самого художественного творчества. Конечно, разные его элементы отчетливо различимы, но реально они живут лишь *во взаимосвязях, а не порознь*, — эта диалектика хорошо выражена в таблице, составленной только что упомянутым исследователем:



Вместе с тем, в отличие от многих фольклористов, я считаю и возможным, и продуктивным расширить значение термина «фольклор», дабы он охватывал не только «мусические» компоненты художественного творчества, но и «технические» (или «пластические»), потому что художественные ремесла в деревенском быту теснейшим образом связаны со словесно-музыкально-танцевально-актерской деятельностью и выражают то же общинно-традиционное мифологическое мировоззрение. Лишь под влиянием городской культуры в Новое время происходит взаимное обособление обеих ветвей фольклора, как и автономизация разных компонентов той и другой ветви.

Сколь ни значительна роль фольклора в истории художественной культуры, образование современной системы искусств связано не с ним, а с теми процессами, которые протекали в европейских городах в сфере художественного производства.

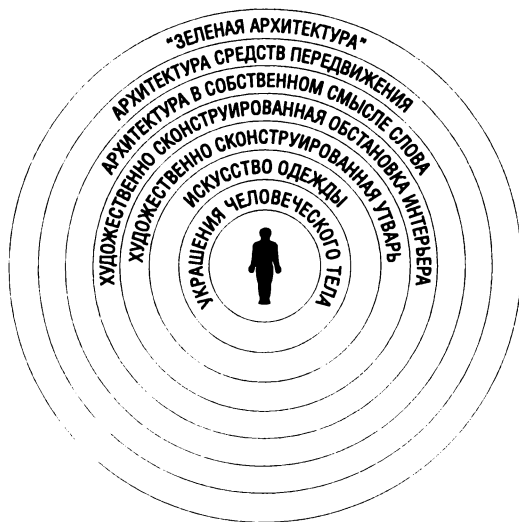
3. ВЫДЕЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

Преодоление первобытного и фольклорного синкретизма осуществлялось в городской культуре неравномерно — автономизация отдельных искусств, а также родовых и жанровых структур, происходила более последовательно и решительно, чем высвобождение художественного творчества от слитности с утилитарными





исполненные дизайнерами средства рекламы — вывески, плакаты, информационные стенды, витрины магазинов; наконец, «зеленая архитектура» — островки природной среды, переработанные в соответствии с практическими и эстетическими нуждами горожан в сады, парки, бульвары и связывающие в одно системное целое — связывающие физиологически и психологически — культуру и природу. Приводимая здесь схема делает наглядным и достаточно убедительным изложенный тезис:



Столь же системно реализует культура связь практической жизни людей с пространственно-временными, процессуальными искусствами. Начинается эта связь в быту, с художественной организации всего культурного пространства детской жизни, от колыбельной песни и рассказываемых ребенку сказок, продолжается в первоначальном обучении ребенка и в семье, и в детских садах с помощью художественно-игровых методов и реализуется далее в программе школьного и гимназического образования, которая включает, наряду с основами наук и ремесел, более или менее широкое (и лучше или хуже осуществляющееся) художественное образование, научение и воспитание. Художественные компоненты оказываются затем включенными *во все сферы практической жизни* взрослых, с использованием всех возможностей «охудожествления» теми или иными средствами производственной, политической, военной, спортивной, учебной и т. д. деятельности; такими становятся ритуал дипломатических церемоний, судебных процессов, свадебных и погребальных обрядов, религиозных молебнов и шествий, военные парады, политические митинги — во всех этих случаях всерьез разыгрываются некие представления, подобные сценическим, участники которых исполняют назначенные им роли по традиционно сложившемуся или сочиненному для данной ситуации сценарию, широко используются средства ораторского



одухотворение придает ей особую силу эмоционального воздействия, превращая *вынужденное* действие в *желанное, радостное*, подымающее *утилитарное* на уровень *ценностного*.

Сказанное позволяет заключить, что, хотя художественная деятельность в отличие от осуществляющегося на всем пространстве культуры эстетического формообразования вычленяет для себя в этом пространстве особую «нишу», располагая в ней свои чисто художественные произведения («станковые», «рамочные», «концертные»), она проникает одновременно во все смежные области культуры и практической жизни людей, связывая «мир житейской прозы» и «мир поэзии» переходными формами, образующими в конечном счете некие *спектральные ряды утилитарно-художественных структур*. И лишь изучение истории культуры может объяснить, почему и когда нарастает «прозаизация» человеческой жизни, а в иных социальных условиях — стремление к предельно возможному превращению быта и дела в опозитизированное, духовно облагороженное действие.

Теперь, пройдя через переходную зону «прикладных», утилитарно-художественных форм деятельности, мы можем вступить во *внутреннее, собственное царство художественной культуры* — в «мир искусств», утвердивших свое автономное бытие и переживших значительные трансформации по сравнению с их исходным синкретическим состоянием.

#### 4. ПРОЦЕСС ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Первый аспект эволюции художественно-творческой деятельности в отвоетванной ею у культуры «нише» — *расслоение первичных комплексов, и «мусического», и «пластического»*.

В первом случае это выразилось в произошедшем уже в античности обособлении *чисто временного* способа формообразования (словесно-музыкального) от *пространственно-временного* (актерски-хореографического). Так, художественная культура древних греков знает, с одной стороны, эпическую и лирическую формы творчества, основанные на мелодекламации рапсоды или напевании стихов под аккомпанемент лиры (отсюда и произошел термин «лирика»), а с другой — искусство *орхестики*, в котором были соединены актерское перевоплощение в изображаемого персонажа с танцевально-пантомимическим претворением реальных форм человеческого поведения. Почему же произошло это расслоение мусического синкретизма и почему оно не пошло в ту эпоху дальше указанного раздвоения принципов формообразования?

Это связано, несомненно, с весьма энергичным развитием интеллектуального потенциала духовной жизни носителей античной культуры при сохранении пластического, по А.Лосеву, мировосприятия. Слово является ведь непосредственным выразителем *мысли* (примечательно, что греческое понятие «логос» означало одновременно и «мысль», и «слово»), и потому потребность культуры в самостоятельном



но считают обычно актером, в то время как его творчество принципиально отличается от искусства перевоплощения и родственно творчеству поэта или романиста так же, как деятельность пианиста или концертного певца родственна творчеству композитора). Пространственные искусства не знают подобной двухуровневой дифференциации творчества — живописец, скульптор, мастер прикладного и декоративного искусства являются *одновременно и авторами, и исполнителями* своих произведений, дизайнер исполняет не только проект, но и модель произведения, а в идеальных условиях — и опытный образец, и лишь творчество архитектора ограничивается, как правило, работой над проектом, исполнение же его осуществляется вообще не художниками, а строителями. Что касается искусств пространственно-временных, то они являются *чисто исполнительскими* (это относится не только к искусству актера и танцора, но и к режиссуре, и даже к деятельности постановщика — сочинителя балета или эстрадной танцевальной композиции, потому что отсутствие у хореографии такого способа записи, какие существуют у словесных искусств и у музыки, не позволяет балетмейстеру преодолеть свою принадлежность к исполнительскому творчеству). Используя снова графическое изображение данной структуры, позволяющее убедиться в закономерном характере данного аспекта самоорганизации художественной деятельности:

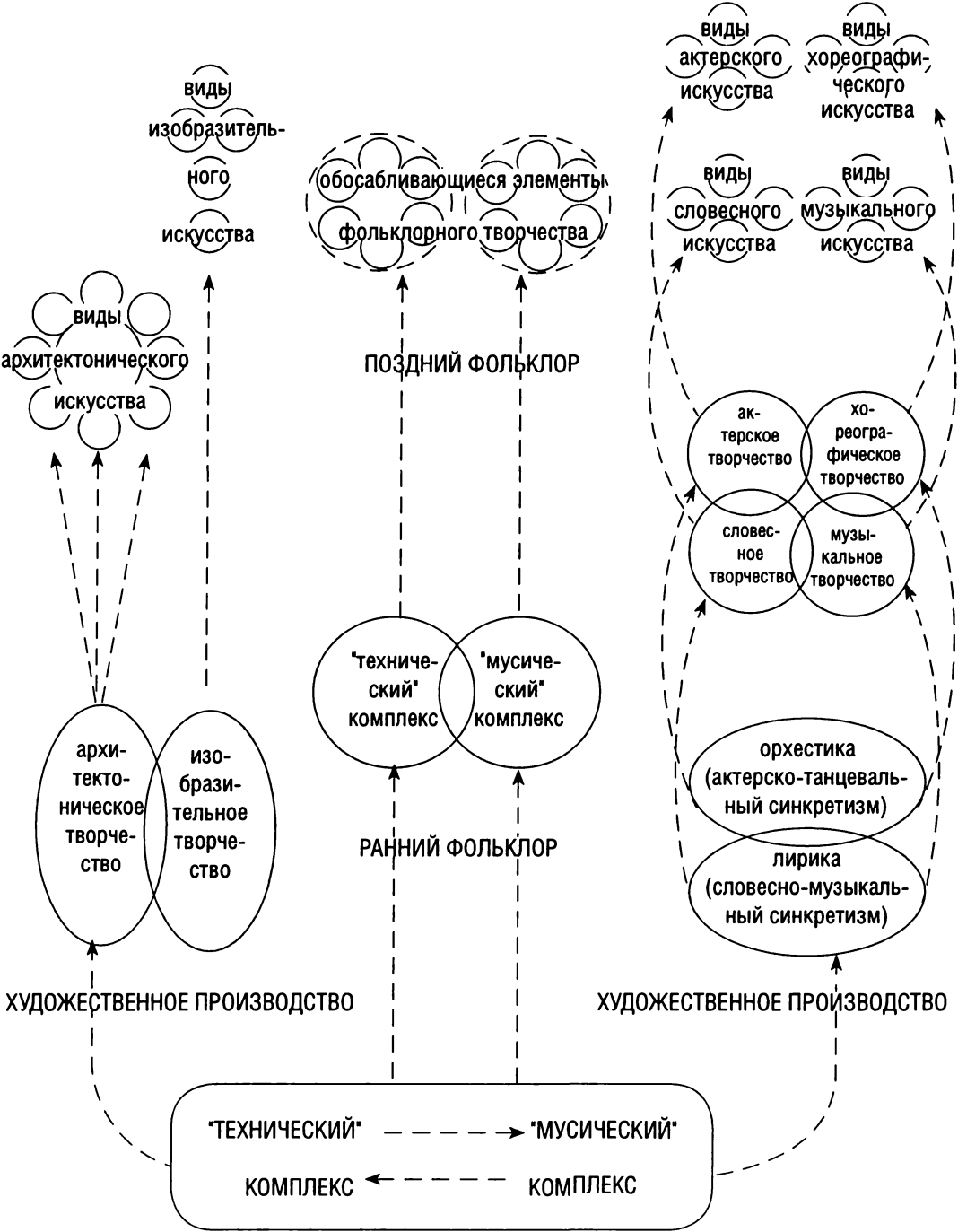


- Авторское творчество  
 — Соавторско-исполнительское творчество

Дальнейший ход развития художественной культуры углублял действие дифференцирующих сил, доводя существование искусств до *видового уровня*. Это произошло тогда, когда компоненты каждой из трех групп искусств обрели самостоятельность и обособились друг от друга, завершив тем самым процесс дифференциации художественного синкретизма: в классе временных искусств вычленились разные *семейства* — *словесные* искусства и *музыкальные*, в классе пространственных искусств — семейства искусств *изобразительных* (живопись, графика, скульптура) и *архитектонических* (архитектура, прикладные искусства), в классе пространственно-временных искусств — семейства *актерское* и *хореографическое*.

Следующая лекция будет посвящена выяснению причин такого расслоения разных способов художественного творчества, а сейчас можно лишь заключить, что этот





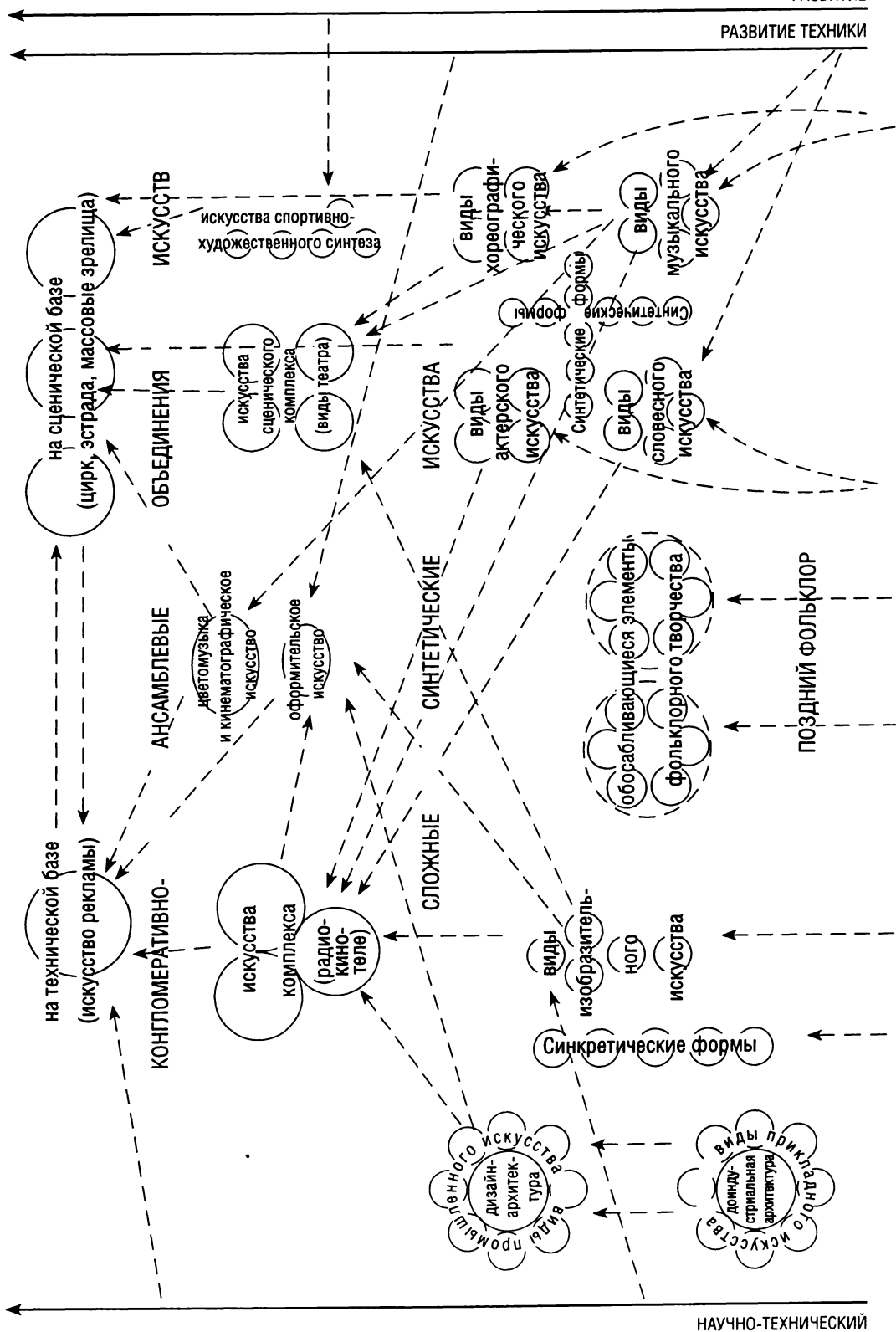


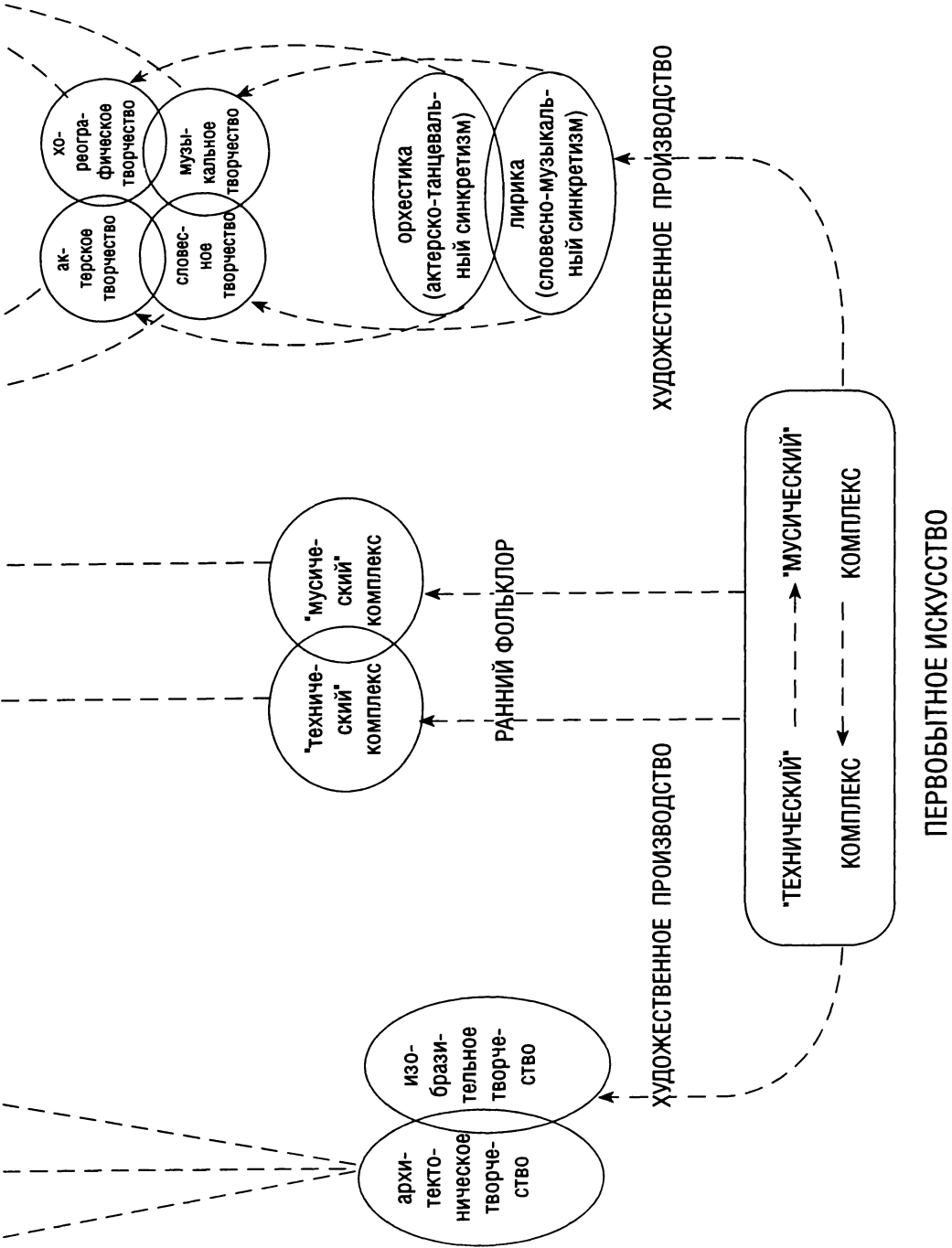


Попытки эти оказывались тщетными, потому что человечеству, как и отдельно-му человеку, не дано возвращаться в состояние детства; оставалась единственная реальная возможность — искать *новые способы объединения отдельных искусств*, их, так сказать, «гибридизации», для получения неизвестных прошлому синтетических художественных структур. Таков смысл поисков синтеза искусств на сценической основе Р. Вагнером, А. Скрябиным, С. Дягилевым, затем, когда развитие техники предоставило для этого возможности кинематографического и телевизионного синтеза, соединения того и другого типа чешского эстрадного представления «Латерна магика», а в сфере пространственных искусств — образования сложных многокомпонентных синтетических структур в экспозиционно-оформительском творчестве, приобретшем огромную популярность в XX в. благодаря систематической организации грандиозных национальных и международных выставок; показатели настойчиво, хотя пока и не достигающие больших эстетических результатов, проводимые эксперименты в области светозвукового и цвето-музыкального синтеза. Во всяком случае, примечательно во всех этих поисках стремление слить воедино средства *всех трех классов искусств — пространственных, пространственно-временных и чисто временных*, которое сказалось и в высокой активности сценографии в театре, и в рождении искусства мультипликации в кино и на ТВ, и в разных способах включения музыки, танца, записанного и звучащего слова в дизайнерские композиции рекламного и экспозиционного назначения.

Существенно при этом, что образование синтетических художественных структур не вело к отмиранию «простых» видов искусства; напротив, они продолжают жить рядом с искусствами многоэлементными, сложными по строению образной ткани, — скажем, искусство чтеца рядом с театральным и киноискусством, станковый рисунок рядом с мультипликацией, танец рядом с балетом и хореографическим фильмом (например, снятым на ленинградском ТВ А. Белинским с участием Е. Максимовой и В. Васильева), «чистая» архитектура и «чистые» (станковые) формы скульптуры и живописи рядом с синтетическими ансамблями (типа дворцов в Версале и Фонтенбло или в Петергофе и Царском Селе). Эта рядоположенность двух типов творчества — лучшее свидетельство *незаменимости обоих*, которая объясняется особенностями духовного содержания того и другого, его специфическими изобразительно-выразительными возможностями и специфическими границами этих возможностей. Если же какой-то способ художественного освоения мира отмирал — например, античный эпос, или средневековый карнавал, или фольклор, — то объясняется это экстраэстетическими причинами — изменением социальных форм бытия, материальной и духовной культуры, делающим невозможным дальнейшее существование ставших архаическими форм художественной деятельности.

Теперь можно резюмировать весь анализ исторического аспекта морфологической структуры художественной деятельности, дополнив предыдущую схему изображением интегративных процессов:





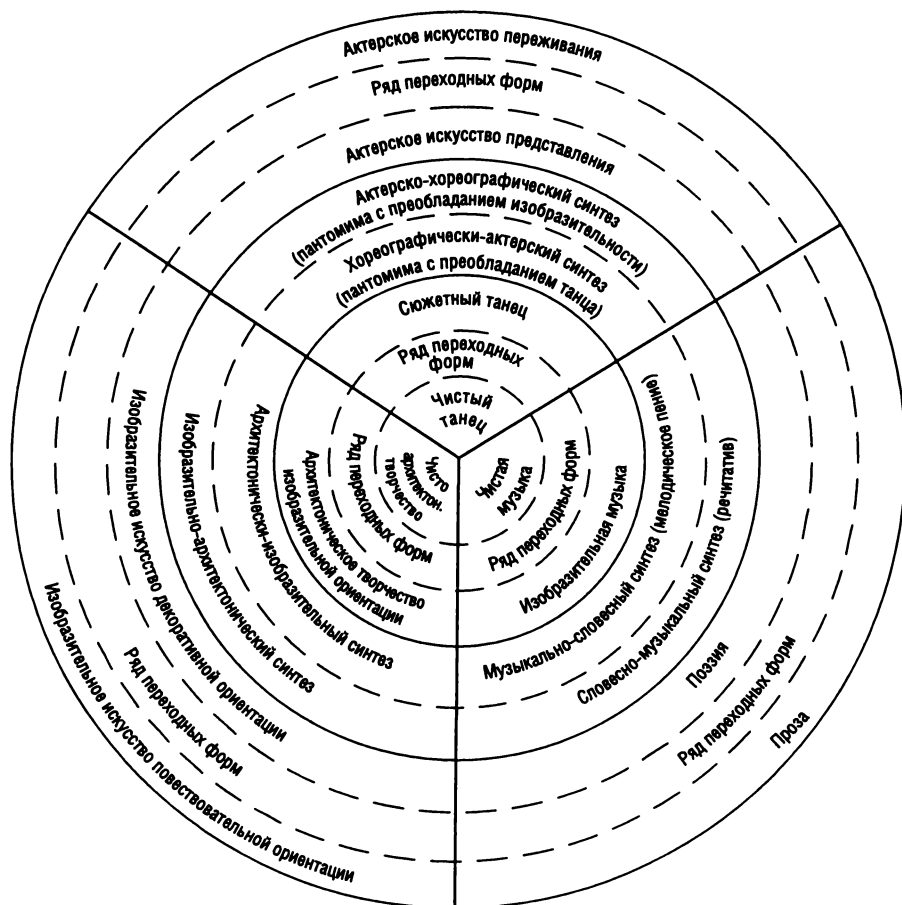


ческом) воспроизводить формы предметов, явлений, процессов реального мира, *неизобразительный* (орнаментально-ритмический) принцип, который приводит к конструированию в тех же материалах таких форм, которые не имеют подобия в природе и человеческом бытии, и *смешанный*, соединяющий так или иначе оба исходных. Так принципиально различны художественные языки литературы и музыки, поскольку писатель выражает свои идеи, чувства, мысли через описание *внешней для духа реальности*, а музыкант *непосредственно озвучивает человеческие переживания*, не придавая этим звучаниям форму жизненно реальных процессов; если композиторы иногда используют звукоподражательные средства — например, И. Штраус в «Сказках венского леса» или М. Мусоргский в увертюре к «Хованщине», нередко французские импрессионисты и Н. Римский-Корсаков, — это всегда всего лишь частный прием, а не структурное свойство музыкального языка. Точно так же язык живописи, которую издавна называли «немой поэзией», отличается от языка архитектуры; живопись, как и графику, и скульптуру, не случайно называют «изобразительными искусствами» — по природе своей они воссоздают мир таким, каким предстает он человеческому восприятию. Разумеется, воссоздание это включает в себе всегда (это уже отмечалось выше) определенную меру условности — гораздо большую, скажем, в искусстве Древнего Египта, чем в творчестве греков, большую в средневековом искусстве, чем в ренессансном, большую в академизме Нового времени, чем в реалистическом движении, но *так* или иначе в этих искусствах образ отсылает зрителя к некоей реальности, которую можно и *нужно* узнать для того, чтобы понять, что хочет нам сказать о ней, а через нее — о мире в целом художник. Только в XX в. нарастание условности изображения видимого мира дошло до такой степени «рассогласования» образа и реальности, что *изображение исчезло*, образ стал «беспредметным», *неизобразительным, абстрактным*. Независимо от того, как оценивается изобретение абстрактного искусства (а оценки эти были на протяжении нашего столетия диаметрально противоположными), сама возможность его появления в европейской художественной культуре говорит о «прозрачности границ» между обеими семиотическими системами в пластических искусствах. Вместе с тем в высшей степени показательно, что стремление уподобить язык живописи языку музыки, а не литературы (о чем прямо писал В. Кандинский) или же языку архитектуры (К. Малевич называл некоторые свои композиции «архитектонами»), не повернуло художественное творчество в целом на путь абстрактно-беспредметного формообразования — оно было признано только *одним из направлений*, имеющим право существовать наряду с многими другими, подобно тому, как в прикладном искусстве, по природе своей неизобразительном, архитектурном, широкое развитие в нашу эпоху получило использование изобразительных средств — в декоративных тканях, в посуде, а иногда даже в архитектуре (например, конструирование зданий в виде трактора или пятиконечной звезды в России, или гигантского сапога в Индии, или бинокля в США).

Что касается родства пластического искусства с музыкой, то в истории эстетической мысли оно не раз отмечалось, но применительно к архитектуре, которую



Как видим, во всех трех классах искусств, различающихся *онтологически* — по характеру материальности художественной формы, — действует общий *семиотический* принцип: использование двух возможных способов построения художественного языка, а затем и их различных сочетаний. При этом, как показывает история искусства, оно испытывало разные варианты синтетических структур, соединяющих изобразительные и неизобразительные способы формообразования: таков спектр различных вариаций пантомимы, синтезирующей языки актерского изображения и танцевального выражения; таков спектр разных пропорций связи словесного и музыкального языков — от мелодекламации через речитативное пение к ариозному, а затем — к «песне без слов», сохраняющей от речи лишь способ звукоизвлечения и темброво-динамические характеристики человеческого голоса; таков спектр разнообразных сочетаний архитектурного языка абстрактных пластически-колористических структур с изобразительным языком живописи, графики, скульптуры...







*взаимных превращений одного в другое.* Анализ реальной художественной практики подтверждает справедливость этой теоретической выкладки.

Живопись является примером первой эстетико-гносеологической ситуации: непосредственным предметом художественного исследования является природа и сам человек с внешней стороны его реального бытия как телесно-природное существо; однако тем или иным способом живопись раскрывает таящуюся в теле жизнь духа и его способность одухотворять телесность природных явлений — гор и лесов, цветов и плодов, растений и животных, как и сотворенных людьми вещей. Сказанное относится и к другим видам изобразительного искусства — к скульптуре, графике, художественной фотографии.

Оказывается, однако, что искусство не ограничивает себя направленностью художественного познания на реальное бытие материального мира, которое предстает как существование *единичных и своеобразных в этой единичности* предметов. Вопреки распространенному в эстетике представлению, будто отличие художественного познания от научного определяется тем, что последнее открывает *общее*, а искусство показывает, как *общее проявляется в единичном*, т. е. имеет дело не с общим, а с *особенным* (представление Г. Гегеля, В. Белинского, Г. Лукача), художественное освоение действительности находит возможность *непосредственно познавать общее* в природе, подобно естественным и математическим наукам, — такова способность архитектуры, прикладных искусств, орнамента, дизайна. Они познают структурные и другие материальные отношения природы — отношения тяжелого и легкого, массивного и прозрачного, темного и светлого, округлого и прямоугольного, далекого и близкого, статичного и динамичного, устойчивого и неустойчивого, отношения масштабные, цветоцветовые, фактурные и текстурные, — воплощая их в структуре создаваемых предметов, в их пропорциях и ритмах, тектонике и колорите, силуэте и игре света и тени. Но, познавая общее в бытии *природы*, эти виды искусства, в отличие от наук, через воплощение такого знания раскрывают *жизнь человеческого духа* — они создают «говорящие вещи», выражающие и возбуждающие в людях определенные чувства, мысли, интеллектуальные эмоции, поэтическое восприятие мира.

Противоположен путь искусства слова и музыки. Их материально-знаковая форма позволяет им делать непосредственным предметом познания *внутреннюю, духовную жизнь человека*, ибо слово есть непосредственная действительность мысли, а музыкальная тембро-ритмоинтонация — непосредственная действительность *чувства* (не случайно ее часто называют «стенографией чувств»). И только через словесное описание может литература представить явление природы и внешность самого человека, и только через вызываемые звучаниями ассоциации способна достигать подобной цели музыка.

Познавательные возможности искусства слова и музыки отличаются от этих возможностей изобразительных искусств еще и тем, что, поскольку материальные средства последних *статичны*, живопись, скульптура, архитектура, орнамент способны воссоздавать некие природные, тем самым и духовные, *состояния*, а не *процессы*, тогда как *процессуальный* характер речи и музыкальных звучаний



Таким образом, строение системы искусств, выявленное в ходе анализа их формы, находит свое обоснование на содержательном уровне исследования их взаимоотношений. Зафиксируем его в таблице, переводя ее для удобства чтения из формы круга в форму прямоугольника, ибо на структурные отношения это никак не влияет:

	<i>Искусства, непосредственно познающие духовный мир</i>	<i>Искусства, познающие единство и взаимопереходы духовного и материального</i>	<i>Искусства, непосредственно познающие материальный мир</i>
<i>Искусства с содержательной эмоциональной доминантой</i>	<i>Музыка</i>	<i>Танец</i>	<i>Живопись (и другие изобразитель- ные искусства)</i>
<i>Художественные структуры, тяготеющие к равновесию эмоционального и рационального</i>	Формы словесно-музыкального синтеза	Формы актерско-танцевального синтеза (виды-пантомимы)	Формы архитектурно-изобразительного синтеза
<i>Искусства с содержательной рациональной доминантой</i>	<i>Литература</i>	<i>Искусство актера</i>	<i>Архитектура (и другие архитектурные искусства)</i>

Какие же морфологические последствия имеет многообразие конкретных конфигураций другой стороны художественного содержания — *духовно-выразительной, оценочной, эмоционально-интеллектуальной?*

Хотя сущность эмоций трактуется в современной психологической науке далеко не одинаково, представляется наиболее убедительным понимание эмоциональной активности человека как *способа оценки* всего того, что непосредственно затрагивает его потребности, интересы, устремления, тогда как главная функция мышления — *познание объективной реальности*, абстрагируемой от ценностного отношения к ней субъекта. Воплощая живое единство обеих форм психической активности, искусство дает весьма широкие возможности для воплощения их различных пропорциональных соотношений.

Уже было отмечено, что литература и музыка располагают разными возможностями познания интеллектуальной и эмоциональной сторон духовной жизни человека. Вполне естественно, что таковы же и различия их *экспрессивных, духовно-выразительных* способностей: литературе ее словесный субстрат позволяет с предельной широтой, глубиной, тонкостью и развернутостью — короче, *адекватно* — выражать мысли писателя, а его переживания, чувства, настроения это искусство способно выражать лишь постольку, поскольку эмоциональные процессы могут



выражаемом ею духовном содержании доминирует *не эмоциональное, а интеллектуальное* начало, порождаемое технико-конструктивной основой зодчества. Отсюда становятся понятными противоположные устремления архитекторов в их отношении к изобразительным искусствам: чем рациональнее стиль зодчества (строгий классицизм, конструктивизм, функционализм), тем ограниченнее его потребность в синтезе с изобразительными искусствами, а чем сильнее тяга архитектурного стиля к эмоциональному воздействию (от древневосточных типов зодчества до ампира и модерна), тем шире использует он средства монументально-декоративной скульптуры и живописи.

Резюмирую сказанное в очередной таблице, делающей наглядными и подобие, и различие содержательного и формального уровней морфологического анализа системы искусств:

	<i>Искусства, выражающие идеи-процессы</i>		<i>Искусства, выражающие идеи-состояния</i>
<i>Прямое выражение художественной идеи</i>	<i>Музыка и поэтическая лирика</i>	<i>Танец</i>	<i>Архитектура и др. архитектурные искусства</i>
<i>Художественные структуры, соединяющие прямое и косвенное выражение идей</i>	<i>Эпико-повествовательные жанры литературы</i>	<i>Пantomима</i>	<i>Формы архитектурно-изобразительного синтеза</i>
<i>Косвенное выражение художественной идеи</i>	<i>Драматическая литература</i>	<i>Искусство актера</i>	<i>Живопись и др. изобразительные искусства</i>
	<i>Искусства, воплощающие бытие идеи</i>		<i>Искусства, воплощающие инобытие идеи</i>

### 3. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ИСКУССТВ НА УРОВНЕ ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ

При общей характеристике структуры художественного освоения жизни уже было показано, что взаимное отождествление в искусстве духовного и материального реализуется благодаря тому, что связь его духовного содержания и его материальной формы опосредуется *внутренней формой — образностью*. Вполне естественно, что, сливая воедино разные типы содержания искусства и разные типы его материальной формы, художественная образность приобретает различные облики.



ющеся, подобно рифмам в стихе, соотношение элементов пластической формы, которое несет в себе известное настроение, эмоциональное состояние, поэтическую мысль, т. е. *выразительно*: вспомним, например, три ордерные системы — дорическую, ионическую и коринфскую, которые строились на разных пластических мотивах, обладавших различным характером; его определяют в первом случае понятиями «строгость», «мужественность», «эпичность», во втором — понятиями «изящество», «стройность», «женственность», «лиричность», в третьем — понятиями «пышность», «богатство», «великолепие». Точно так же в орнаменте рациональность и сухость геометрических мотивов в сравнении с эмоциональной экспрессивностью, сочностью, жизненной наполненностью узоров, построенных на растительных и зооморфных мотивах, выявляют особую выразительность каждой пластической структуры. Их различие предельно отчетливо ощущается и при сравнении стилей (скажем, классицизма, барокко и рококо в прикладных искусствах), поскольку стиль присутствует в вещи *именно в пластическом мотиве, выраженном в ее форме* — форме сосуда, дивана, платья, броши. Поскольку же прикладное искусство очень часто использует изобразительные средства, придавая, скажем, в русском народном творчестве деревянному ковшу облик плывущей птицы, глиняному кувшину — конфигурацию тела животного, орнаментальному мотиву в вышивке — силуэт женщины, постольку рождающийся образ оказывается двуединым по своей структуре — *пластическим мотивом и одновременно выразительным изображением*. Восприятие такого образа становится мерцающей сменой впечатлений: вы видите в графине то стоящего на задних лапах медведя, то вытягивающийся вверх тектонически выраженный конус...

Взаимоотношения искусств на этом уровне морфологического анализа показывает следующая таблица:

	<i>Образы, развертывающиеся в движении</i>	<i>Образы, развернутые в пространстве процессуально</i>	<i>Образы с рядомположенными элементами</i>
<i>Образы интонационного типа</i>	<i>Музыкальная интонация</i>	<i>Пластическая интонация</i>	<i>Пластический мотив</i>
<i>Образы с синтетической структурой</i>	<i>Интонационное повествование</i>	<i>Пластически- интонационное перевоплощение</i>	<i>Единство пластического мотива и представления</i>
<i>Образы репродуктивного типа</i>	<i>Выразительное описание</i>	<i>Выразительное перевоплощение</i>	<i>Выразительное представление</i>





## Лекция 21-я:

### ВИД ИСКУССТВА КАК СИСТЕМА РОДОВЫХ И ЖАНРОВЫХ МОДИФИКАЦИЙ

---

#### 1. Род искусства как морфологическая категория

Понятие «род» употребляется в большинстве случаев в поэтике для обозначения *эпоса, лирики и драмы* как трех основных модификаций словесного искусства, отличающихся по принципу их выделения от других вариаций литературного повествования — например, стихотворения и поэмы, повести и романа, трагедии и комедии и т.д., которые обычно именуются *жанрами*. Правда, в европейских языках нет двух разных слов для этой цели, и потому все структурные варианты текста именуются *жанрами* (genre, Gattung). Между тем, различия между теми плоскостями членения, в которых выделяется эпос, например, и роман, или лирика и повесть, столь существенны, что их разные наименования не только оправданы, но теоретически крайне важны.

История эстетической мысли показала, что те качества, которые фиксируются в понятиях *эпос, лирика и драма*, бывают свойственны и произведениям других видов искусства (см., например, «Философию искусства» Ф. Шеллинга и концепции некоторых шеллингианцев); вместе с тем современные теоретики литературы предлагали расширить эту триаду, дополнив ее либо сатирой (Ю. Боров), либо романом (В. Днепров), хотя кажется очевидным, что данные литературные формы выделяются по иному принципу, чем эпос, лирика и драма.

Проведенный в свое время (в «Морфологии искусства») анализ показал, что тот принцип, по которому выделяются в искусстве слова эти три его рода, имеет дифференцирующее действие и в других областях искусства, но вычленяемые на его основе структуры называются другими словами. Надо, следовательно, выяснить, что же это за принцип.

В реальном процессе формирования и развития всех видов искусства сталкивались и взаимодействовали две противоположные силы — сила *взаимного притяжения* и сила *взаимного отталкивания*. С одной стороны, условием самоопределения каждого вида искусства была выработка неповторимого и только ему свойственного способа художественного освоения действительности, что и требовало его «отталкивания» от всех других искусств; с другой стороны, постоянное соприкосновение с другими искусствами заставляло осваивать их опыт, испытывать выработанные ими средства, а прежде всего и главным образом — искать пути к прямому с ними соединению, к образованию синтетических художественных структур. Литература, например, стоит



решительно с ней рассталось и прочно срослось с формой *прозаической*: роман и повесть стали наследниками эпоса и гораздо более последовательными, чем он, формами реализации эпических установок художественного освоения мира.

Т. Манн назвал однажды эпос «примитивным прообразом романа», и это очень точное определение. Во всяком случае, нельзя отождествлять *эпический род* литературного творчества и *эпос* как исторически своеобразный *жанр*, в коем род этот в известную пору воплощался. Прозаическая форма романа и повести, как бы ни насыщалась она подчас лирическими элементами, приводя к такому специфическому жанровому образованию, как *лирическая проза* — например, И. Бунина или Д. Селинджера, — столь же адекватна *эпическому* углу зрения на жизнь, как поэтическая форма — углу зрения *лирическому*. Именно исконная связь с музыкой породила лирическую структуру словесного искусства. Лирика получила по наследству от музыки — так сказать, генотипически — свойственную последней способность *прямого образного моделирования внутреннего мира субъекта*. Иначе говоря, *поэзия лирична*, потому что музыка по природе своей является *лирическим искусством*.

Точно так же драматический род литературы выделился, развился и обрел свой «драматический» характер, потому что этого потребовала от словесного искусства его *органическая связь с актерским творчеством*. Его развитие по пути целостного мимически-словесного изображения человеческого поведения не могло быть успешным без прочной литературной основы. Далеко не случайно, что в фольклорном «мусическом» комплексе драматическая ветвь сохраняла в большинстве случаев подчиненное значение по сравнению с музыкально-поэтической и даже хореографической ветвями — в дописьменной словесности драматургия не имела условий для широкого развития, а без такой опоры не могло эффективно развиваться и актерское искусство. Не случайно и то, что комедия дель арте была вытеснена литературным театром; если же будущее принесет с собой новый расцвет импровизационного театра, то это станет возможным только благодаря нескольким тысячелетиям развития сценического искусства на прочной литературно-драматургической основе.

Таким образом, в своем развитии искусство слова встало перед необходимостью *удовлетворять нужды актерского искусства*, давая ему такую художественную базу, на которой оно могло бы развернуть все заключенные в нем возможности. Для этого литературе нужно было выработать соответствующую структуру художественной ткани, которая существенно отличалась бы и от лирической, и от эпической структуры. Известно, как сложно протекал этот процесс в античной культуре: с одной стороны, долгое время драматургия не могла избавиться от «лирического героя», выступавшего в виде хора, а с другой — она медленно и постепенно «расщепляла» начального сказителя на несколько самостоятельных персонажей, превращая литературное произведение из *монологического* в *диалогическое*.

*Диалог*, т.е. словесное действие, развертывающееся между персонажами, и есть существо этого «изобретения» поэтического гения человечества. Правда, существует и «театр одного актера», но он является таковым только потому, что



XIX век имел все основания, опираясь на обретенный историей литературы опыт, признать существование *трех* литературных родов; однако теоретическая мысль XX в. удовольствоваться этим уже не может — опыт художественного развития человечества и, в частности, опыт развития взаимодействий между старыми и вновь рождавшимися видами искусства приводил к кристаллизации *новых родов литературы*.

Первую трансформацию искусству слова пришлось совершить в XX в., когда этого потребовал *кинематограф*. А он этого именно потребовал, поскольку выяснилось, что киноизображение не способно войти в органическую художественную связь с существовавшими литературными родами — ни с эпическим, ни с лирическим, ни даже с драматическим. Кинематограф оставался простым способом иллюстрирования повестей и пьес, пока не сложился *новый род литературы — киносценарий*, со своей специфической художественной структурой, существенно отличной от строения классических литературных родов, но вобравшей в себя в переработанном виде многие их элементы. Тот *синтез эпоса, лирики и драмы*, который В. Днепроv приписал роману, в действительности оказался характернейшей особенностью *киносценарного рода* литературного творчества.

Разумеется, сценарий может по-разному сочетать родовые черты классических структур словесного искусства — показательно в этом смысле прочно утвердившееся в теории различение *поэтического* и *прозаического* кинематографа. В поэтическом фильме художественной доминантой является *лирическое* начало (вспомним, например, ленту А. Тарковского «Иваново детство»), в прозаическом такую роль играет начало *эпическое* (такова, например, киноповесть А. Салтыкова «Председатель»). Несомненно, однако, что существует и третий род фильмов — типа «Мари-Октябрь» Ж. Дювивье или «Двенадцать разгневанных мужчин» С. Люмета, структурной доминантой которых является *драматическое* начало и строение которых близко поэтому структуре пьесы. Соответственно следует выделить не два, а три жанровых типа киносценарной литературы — *кинопоэму, киноповесть или кинороман и кинопьесу*. Жанр кинопьесы стоит на грани телевизионного сценария и в него непосредственно перетекает.

Действительно, процесс становления телевизионного искусства имел для родовой дифференциации литературного творчества последствия, аналогичные тем, какие имело развитие киноискусства. Быть может, еще рано говорить о существовании *телесценария* как самостоятельного и художественно полноценного в своей самостоятельности явления, но не подлежит сомнению, что здесь уже нащупываются контуры *специфической художественной структуры*, отличной от структуры киносценария и являющейся ростком будущего полноценного рода литературного творчества.

Еще один новый род литературы сформировался в результате влияния на нее *радиоискусства*. Тут есть уже значительные художественные достижения (сошлюсь хотя бы на замечательные радиопьесы Г. Белля), которые позволяют считать рождение этого нового рода литературы состоявшимся.



формы творчества, тогда сложились два различных принципа формообразования, получившие название «программной» музыки и «чистой» или «абсолютной»: в последней музыкальная форма строилась автономно, вне какой-либо зависимости от словесного комментария, изобразительных или танцевальных ассоциаций, а в первой структура музыкальной ткани подчинялась логике таких ассоциаций, если не прямому словесному разъяснению замысла композитора. Для этого были выработаны разные пути — от создания симфонических произведений на темы произведений литературных — скажем, «Ромео и Джульетта» П. Чайковского или «Эгмонт» Л. ван Бетховена, — до использования одного только названия инструментальной пьесы, играющего роль максимально сокращенной программы, — скажем, «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси или «Соната солнца» М. Чюрлениса.

Таким образом, ситуация, сложившаяся в музыке, оказалась как бы зеркальным отражением той, какую мы видели в литературе; эта «перевернутость» объясняется тем, что литература есть искусство *изобразительное*, а музыка — *не-изобразительное*, но оба — временные: если «абсолютной» формой литературы стал эпос — род, наиболее полно связывающий литературу с внешним миром, то полной сосредоточенности на самой себе добивается «абсолютная» музыка; с другой стороны, если под влиянием поэзии музыка открывает двери *внешним* для нее источникам содержания, то под влиянием музыки литература, напротив, устремляет свой взор в недра *внутреннего* мира художника. Третьим родом является здесь *танцевальная музыка*. Связь с танцем, завязавшаяся в древности, оказалась в высшей степени прочной, потребовав от музыки согласования ее структуры со строением танца, которому нужна от музыки прежде всего *ритмическая основа*; она и начинает играть здесь особую роль, вплоть до того, что может обойтись совсем без помощи мелодии и поддерживать танец одним только ритмическим перестуком ударных инструментов. Таким образом, танцевальная музыка может занять на нашей морфологической карте соответствующее место как *музыкальный род, симметричный драматическому роду в литературе*. Ибо в четырехчленном «мусическом» комплексе родство музыки и танца как неизобразительных искусств симметрично родству литературы и актерского искусства как искусств изобразительных; в результате приспособление музыки к нуждам танца имело для нее такое же значение, как приспособление литературы к нуждам актерского искусства.

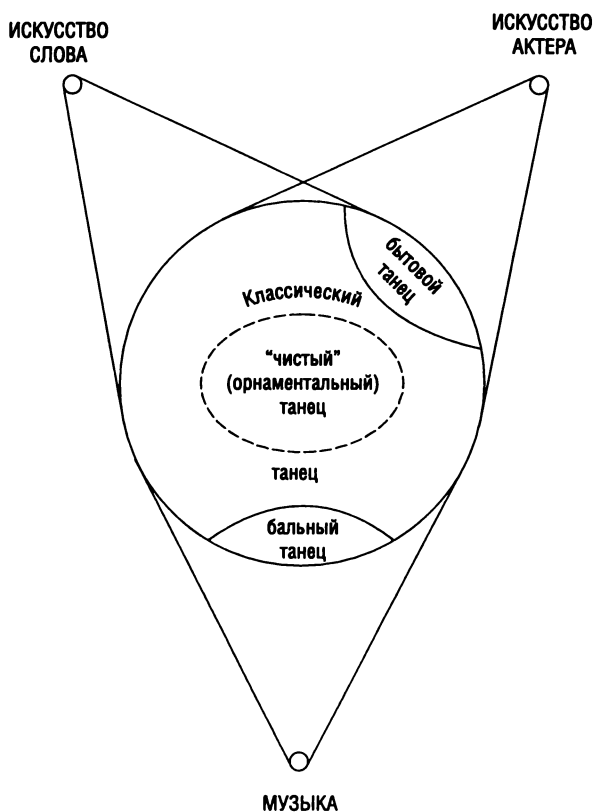
Но далее начинаются всяческие «неправильности», связанные с тем, что если у словесного искусства нет почти никаких контактов с танцем (даже в балете литературная основа играет минимальную роль в общем художественном эффекте спектакля), то у музыки со сценическим искусством возникли контакты весьма тесные и художественно значительные. Они привели к тому, что от ядра музыкального творчества отпочковался новый род — театральная музыка, охватывающая такие специфические формы, как: *оперная музыка, опереточная музыка, балетная музыка для драматического театра*. Развитие искусства радиокомпозиции, киноискусства и художественного телевидения привело к появлению *радиомузыки*,





искусства. Во всяком случае, и поныне, несмотря на многолетние настойчивые поиски нового хореографического языка, язык классического танца остается наиболее органическим соединением возможностей «орнаментальных» с возможностями «повествовательными». Классический танец гораздо плотнее связывается с музыкой, чем танец сюжетно-изобразительный или пантомима, и обладает одновременно той способностью психологической выразительности, какой нет у ритмического бытового танца. Иначе говоря, он успешно скрепляет в одно образное целое такие разные, а во многом даже противоположные формы художественного творчества, как музыка и актерское искусство; именно это определило его устойчивость и независимость в хореографическом театре. Как бы активно ни вливались сейчас в балет элементы пантомимы и спортивно-художественных танцев, придавая современный колорит традиционному языку классического танца, он все же остается структурной основой того синтеза искусств, который осуществляется на балетной сцене.

Изображу схематически своеобразное родовое членение искусства танца:



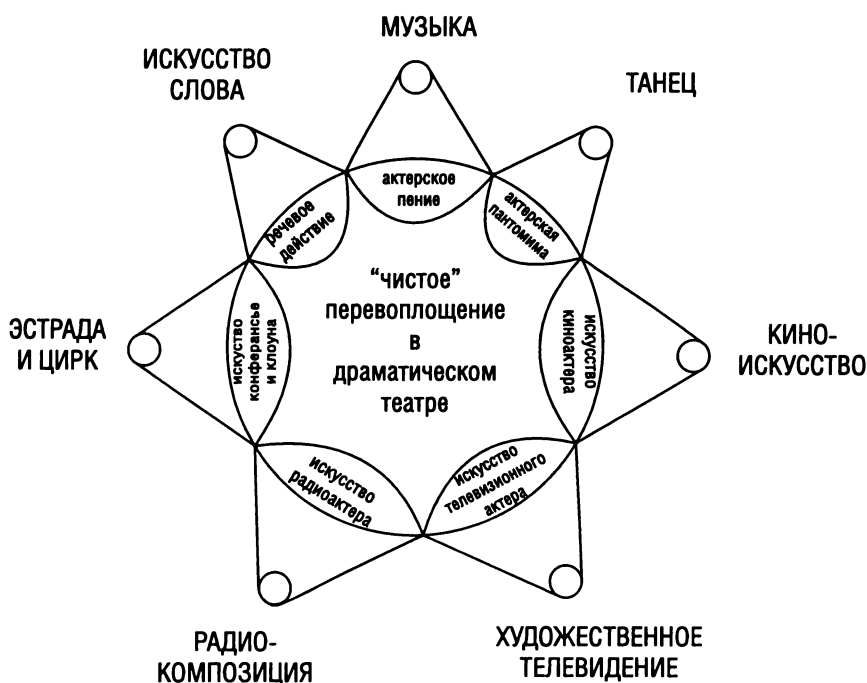
Последний компонент «мусического» квартета — *актерское искусство*. Его родовая дифференциация протекала, пожалуй, в наиболее обнаженных для теоретического анализа формах, поскольку этому искусству приходилось структурно видоизменяться



ческую энергию на речевом действии делает эти роды искусства перевоплощения весьма специфичными.

Еще один *род актерского мастерства* складывается в наши дни на телевидении. Та высочайшая степень жизненной достоверности, безыскусности, естественности поведения, которой требует телевидение и которая превосходит даже соответствующие качества игры киноактера, определяет своеобразие этого рода его творческой деятельности. Роль крупного плана, возможность прямого обращения к зрителям и ряд других особенностей телевизионных спектаклей проливают дополнительный свет на эту проблему и дают дополнительные аргументы для подтверждения правильности нашего тезиса. Если же мы обратимся к творчеству актера на радио, то и в нем должны будем признать *особый род лицедейства*, в известном смысле противоположный телевизионному: ведь у радиоактера полностью снимаются все средства мимико-жестикуляционной выразительности, он становится вообще невидимкой, интонационная же выразительность словесного действия, остающаяся его единственным художественным средством, должна быть не только филигранной сама по себе, но и компенсировать отсутствие «зрительного ряда», должна нести не свойственную ни одному другому роду актерского творчества и известную только искусству чтеца изобразительную нагрузку.

Представлю схематически родовую структуру искусства актера:



Обратившись к пространственным искусствам, мы убедимся, что диалектика общего и специфического в процессе родообразования действует и здесь. Исходное синкретическое единство архитектурных и изобразительных искусств заставляло их взаимно друг к другу прилаживаться; в результате живопись, графика, скульптура приобретали *декоративный* или *монументально-декоративный* характер в зависимости от того, декорировали они предметы прикладного искусства или монументальные архитектурные сооружения (в том числе и пещеры, которые были, так сказать, «естественной архитектурой» для первобытного человека). В обоих случаях мы имеем здесь дело с первыми *родами изобразительных искусств*. Когда же в дальнейшем, сохраняя декоративную и монументально-декоративную ориентацию, они стали одновременно двигаться и по иному пути в поисках абсолютной самостоятельности от архитектуры и прикладных искусств, образовался *новый род — станковый*, в котором изобразительные искусства достигают той же степени независимости от искусств архитектурных, какую литература обрела в эпическом роде, музыкальное творчество — в «абсолютной» музыке, а творчество актера — в драматическом театре: станковое искусство как род изобразительного творчества обеспечило ему такую же «чистоту» самоопределения.

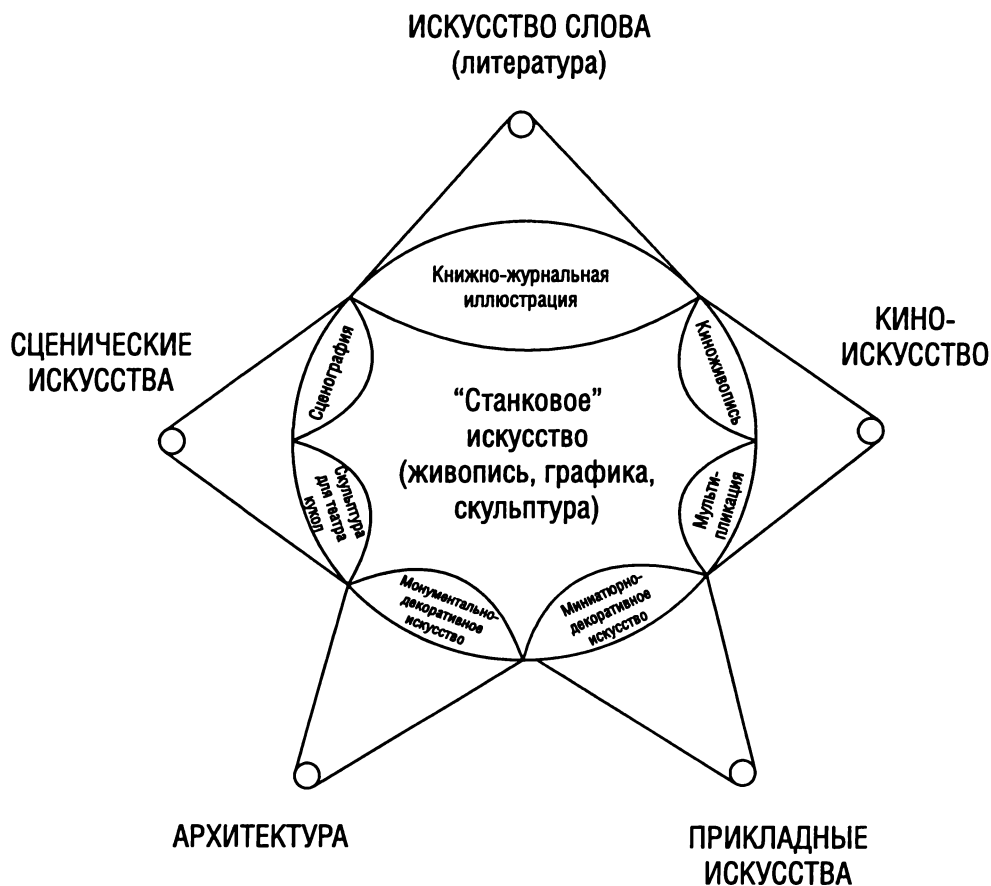
Не менее значительным по своим последствиям оказалось влияние литературы на живопись и графику. С тех пор как искусство слова обрело письменную, а затем и печатную форму бытия, оно привлекло на страницы книги *иллюстрацию* — рисованную и гравированную, монохромную и полихромную; вполне естественно, что и в средневековой иллюминированной рукописной книге, и в полиграфически исполненной книге Нового времени изображение, включаемое в текст, и по своему содержанию, и по структуре отличалось и от станковой картины, и от росписи здания или сосуда, — книга диктует свои принципы изобразительного *сотворчества*, которые и объясняют превращение художественной деятельности иллюстратора в XIX—XX вв. в *самостоятельную профессию*.

И точно так же изобразительное искусство, видоизменившись для того, чтобы войти в сценический синтез, стало самостоятельным — *театрально-декорационным* — *родом* в этом семействе искусств. Изменения эти оказались столь значительными, что иногда говорят даже о возникновении нового искусства — «сценографии», которое охватывает и собственно живопись (роспись задника и кулис), и разнообразную бутафорию, мебель, костюмы, и световую партитуру спектакля, и сценические конструкции, станки, архитектурные сооружения.

Вместе с тем, в отличие от влияния на изобразительное творчество других видов искусства, влияние искусства сценического породило два специфических рода живописи, графики, скульптуры — наряду со *сценографией* и *созданием «искусственных актеров»* — кукол, марионеток, Петрушки. О том, сколь своеобразно здесь творчество художника, говорит уже то, что в современной художественной школе формирование художника-кукольника является особой специализацией, со своей программой обучения и своими мастерскими.



Вполне естественно, что рождение кинематографа, включившего живопись в число синтезированных им элементов, поставило ее в условия, когда она должна была вновь модифицироваться, образовав *новый род* изобразительного творчества, представленного также двумя модификациями, аналогичными только что рассмотренным: одна — *киноживопись*, создающая проект зримого облика фильма (в отличие от сценографии, художник в кино создает только серию эскизов, т. е. некий проект, который реализуется не им самим, а другого рода художником — кинооператором); вторая — *мультипликация*, использующая для создания фильма средства живописи, графики и скульптуры (творческая роль кинооператора здесь, по понятным причинам, минимальна). Представлю схематически и эту структуру:



Процесс родовой дифференциации затронул и архитектурные искусства. «Собственная», так сказать, врожденная этому семейству искусств, структура рождается из соединения утилитарности с художественной образностью:

однако, словно «подражая» скульптуре, архитектурное творчество стало подчас отрекаться от этой имманентной ему двусторонности, создавая произведения «станкового» характера, т. е. лишенные какой-либо жизненно-практической функции, *чисто декоративные или мемориальные*, — обелиски, стелы, свободностоящие колонны, увенчанные часто скульптурами, триумфальные арки (например, в Петербурге Александрийский столп на Дворцовой площади, Триумфальные ворота, памятник Жертвам революции на Марсовом поле, обелиск на площади Восстания); в прикладных искусствах мы еще чаще встречаем подобные произведения: чисто декоративные блюда, тарелки, вазы, нефункциональные столики с картинными — расписными, мозаичными или инкрустированными — деками, выставочные неутилитарные предметы (вроде чайника с восьмью носиками по периметру или платья и шляпы, созданные модельерами только для показа в очередном демонстрационном шоу). Крайним проявлением этого рода архитектурного творчества является *орнамент*, претендующий подчас не только на вспомогательную декоративную роль в произведениях зодчества, прикладных искусств, дизайна, но и на самостоятельное образование художественного произведения, — в ювелирном искусстве, в декоративных тканях, в «зеленой архитектуре» садово-паркового искусства и комнатной икебана.

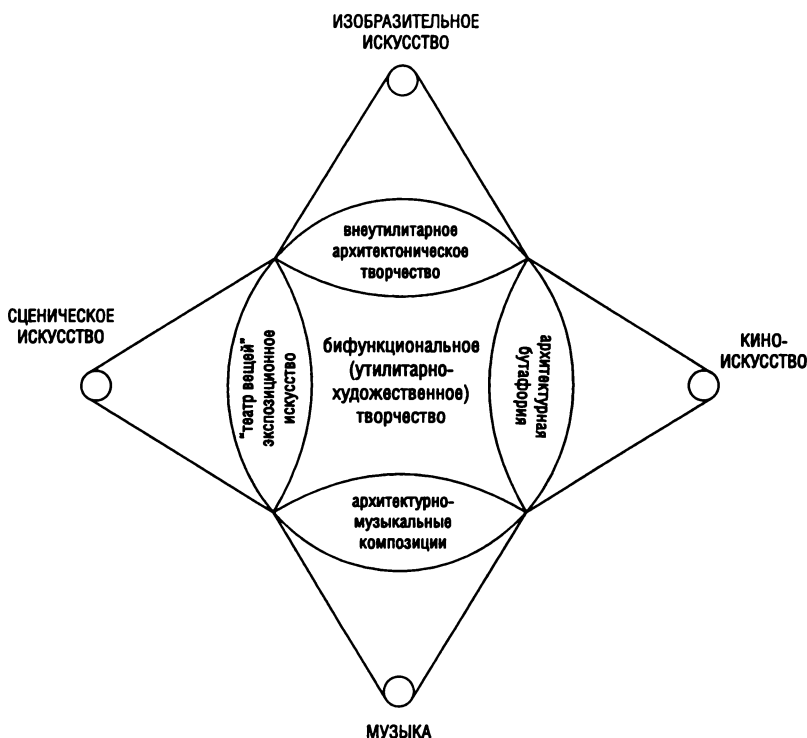
Вместе с тем и сценическое искусство нашло возможность влиять на архитектурное творчество таким образом, чтобы в нем выкристаллизовался *новый род искусства — экспозиционный*. Он обрел две жанровые формы — *монументальную* и *камерную*; первая выступает в виде больших, часто грандиозных по масштабу, художественно сконструированных выставок общенационального, регионального или международного масштаба, вторая — в минивыставках на витринах магазинов; перед нами своеобразный «*театр вещей*», создание которого стало специальной профессией архитекторов и дизайнеров, ибо требует особого склада пластического мышления, специфических одаренности и мастерства; широкое признание в нашей стране получила деятельность в этом роде искусства А. Розенблюма в Москве, А. Скрыбина в Ленинграде.

Еще об одном роде архитектурного творчества уже можно говорить, рассматривая эксперименты, делающиеся архитекторами «навстречу» музыке: таковы, например, музыкальный фонтан в Ереване и архитектурно-музыкальные конструкции, создаваемые петербургским художником А. Ланиным.

Нельзя, наконец, не отметить родообразующее влияние кинематографа на рассматриваемую нами область художественного творчества, которое сказалось в появлении некоей «бутафорской архитектуры», — таковы выстроенные специально для съемок фильмов многообразные фрагменты предметной среды, представляющей самые различные эпохи и стили — поселки, улицы и площади вымышленных городов, интерьеры зданий с соответствующей обстановкой (в Голливуде существуют целые кварталы подобной квазиархитектуры).

Запечатлею и эту ситуацию на очередной схеме:





Таков общий закон родообразования в искусстве: род утверждает себя *своеобразием художественной структуры, обусловленным восприятием одним видом искусства особенностей смежного вида.*

#### 4. ОСНОВЫ ЖАНРОВОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Главное отличие категории «жанр» от категории «род» состоит в том, что если вторая характеризует, как мы могли убедиться, модификации структуры каждого вида искусства под влиянием его *внешних* связей с другими искусствами, то первая обозначает модификации структуры вида, вызываемые *внутренними* причинами, сходными во всех его видах, но проявляющимися в каждом своеобразно, в соответствии с его спецификой.

Самым общим образом жанр можно определить как *избирательную энергию вида искусства.* Энергия эта порождается необходимостью выбора, более или менее осознанного, в творческом акте структуры создаваемого произведения, которая представляется художнику оптимальной для решения данной творческой задачи. Он может выбрать эту структуру среди традиционных, может искать какую-то новую, но так или иначе продуктивный творческий процесс предполагает некое *жанровое самоопределение*, т.е. осознание художником того, создает он трагедию,





товой жанр, батальный, портрет, пейзаж, натюрморт и т. д., а во втором — рассказ, повесть, роман и романтический цикл, стихотворение и поэма, соната и симфония, концертный номер и целостная концертная программа и т. д. Важно иметь в виду, что жанрообразующее значение все эти различия имеют потому, что они влияют на характер целостной структуры произведения, определяя принципы его сюжетного построения, композицию и другие элементы формы. Отсюда становится понятным, почему так часто художники работают в пределах одного какого-то — или преимущественно одного — жанра, как бы специализируясь в использовании этой художественной структуры; так, И. Крамской был портретистом, И. Шишкин — пейзажистом, И. Айвазовский — маринистом, П. Федотов — мастером бытовой картины, В. Суриков — исторической, М. Греков — батальной, И. Машков — натюрморта; А. К. Толстой писал исторические трагедии, а А. Н. Островский — бытовые, Ф. Достоевский — преимущественно романы, а А. Чехов — повести, М. Мусоргский — оперы, а А. Скрябин — симфонические поэмы, А. Тарковский создавал киносценарии, А. Сокуров создает киноэпопеи, Э. Рязанов — кинокомедии... Даже в тех случаях, когда талант художника многогранен и он с равным мастерством владеет техникой работы в разных жанрах, наиболее значительным оказывается, как правило, его творчество в одном из них, например, Л. ван Бетховен — в создании симфоний, а Дж. Верди — опер, С. Рахманинов — камерных музыкальных жанров, а Д. Шостакович — монументальных.

Общая структура произведения зависит и от содержания воспроизводимой сферы действительности, и от объема вовлекаемого в творческую реторту жизненного материала: *многослойное* строение «Мастера и Маргариты» возможно только в монументальном романе, а *сюжетно-композиционная однослойность* «Собачьего сердца» характерна для небольшой повести. «Жизнь Клима Самгина» отличается от горьковской повести «Трое», а эта последняя — от его же рассказа «Челкаш» тем, что свойственная каждому жанру *мера емкости* порождает такие типические особенности их строения, как, если говорить упрощенно, *эпизодичность* сюжета в рассказе, *развернутость* сюжета в повести, *многоплановость* сюжета в романе. «Человеческая комедия» как *цикл романов* есть система высшей степени сложности, по отношению к которой «Отец Горио» или «Утраченные иллюзии» выступают уже как подсистемы, строение которых определяется не только собственными содержательными импульсами, но и необходимостью их сцепления друг с другом; поэтому каждая такая подсистема, при всей ее относительной самостоятельности, является не закрытой, а открытой, и строится с расчетом на ее «стыковку» с другими подсистемами. Так и в живописи: одно то обстоятельство, что в нестеровском портрете братьев Коринных представлены два персонажа, а не один, как в его же портретах И. Шадры или В. Мухомовой, имеет структурные последствия для картины, ибо вводит в нее психологический диалог между персонажами; непревзойденные образцы решения этой задачи мы находим в наследии Рембрандта.

Данный принцип процесса жанрообразования действует и в новых видах искусства, развивающихся на наших глазах: так на телевидении художественное творчество, с одной стороны, расширяет масштабы телефильма до огромных



ную степень положительной оценки явлений жизни, — жанры *славословящие*: таковы гимн, ода, памятник, дифирамб, героическая поэма, героическая опера, храм; на другом полюсе — жанры наиболее резкого отрицания, *сатирические*. Между этими полюсами располагаются *промежуточные жанровые серии*, скажем, жанры, выражающие скорбь по утраченным ценностям: трагедия, реквием, похоронный марш, элегия, мемориальные архитектурные и скульптурные сооружения, а у другого конца диапазона — юмористические жанры, в которых отрицание имеет не уничижающий, а снисходительный, незлобивый, даже дружелюбный и веселый характер: таковы фарс, водевиль, дружеский шарж, шуточная частушка и т. п.; *особое место* на этой шкале занимают жанровые модификации, которые образуются в результате эпического или лирического поворота сюжетно-тематических жанров: так, определения «роман-эпопея» или «лирическая повесть», «эпическая поэма» или «лирическое стихотворение», «эпическая симфония» или «лирическая симфония» и т. д. обозначают *разные аксиологические вариации жанровых структур иной природы* (тематической); наконец, аксиологическую же определенность имеют и иронически-пародийные жанры, ибо здесь под видом утверждения ценностей осуществляется их фактическое отрицание.

в) Еще одно направление членения жанров порождается *созидательной энергией* художественного творчества, которая определяет способы художественно-образного моделирования действительности и способы конструирования этих образных моделей (т. е. принципы построения внутренней и внешней форм искусства). Естественно, что и тут художественное творчество всегда находится в ситуации выбора наиболее эффективного пути решения художественной задачи; в принципе она может быть решена разными способами, в изобилии накопленными историей искусства, хорошо известными художнику и видоизменяемыми им, если это ему желательно. Типология образных моделей характеризуется определенным *соотношением единичного с общим*, потому что возможны разные варианты этого соотношения.

1. Единичное в образе откровенно и безусловно *преобладает над общим*; это имеет место тогда, когда за образом стоит *реальный прообраз* — действительно произошедшее событие, всем известное лицо, подлинный предмет. Какова бы ни была поэтому мера обобщения, какой бы «общий смысл» ни вкладывался в изображение этого единичного, один тот факт, что изображаемое *было и есть*, а не просто *может быть*, заставляет единичное резко перевешивать сопряженную с ним идею. Жанровым закреплением такой структуры художественного образа является в литературе *художественный очерк*, в котором наиболее ярко выражена такая пропорция единичного и общего, и жанр *автобиографического повествования* (типа классических романов Л. Толстого или М. Горького), а в других искусствах ставшие в наше время популярными жанры *документальной пьесы* и *художественно-документального фильма*, жанр *художественного репортажа* в фотоискусстве, жанр *этюда с натуры* в живописи, графике, скульптуре...

2. *Наращивание роли общего, идейно-концептуального* в образе приводит к появлению новой жанровой структуры. Она отличается известными *равновесием*



го стиля, который именовал себя «символизмом» на рубеже XIX и XX столетий. Символический способ художественного моделирования, как и всякий другой, становится основополагающим в определенном методе или стиле только потому, что он *уже существует как некая жанровая структура*, которой может быть придано сверхжанровое, абсолютизирующее ее права, значение.

5. Образное строение искусства выдерживает, однако, еще более сильный напор обобщающего идейного содержания, который делает совсем уж тонкой и непрочной связь идеи и образа, общего и единичного. Единичному отводится при этом совершенно пассивная или даже жертвенная роль — в лучшем случае оно должно лишь принести на своих плечах идею и скромно отступить в тень, в худшем — оно способно на самоуничтожение во имя свободного, ничем не отягченного и не измельчаемого провозглашения идеи. Я имею в виду тот тип образных моделей, которые обычно называются *аллегорическими* и которые получили в истории художественной культуры весьма широкое и прочное жанровое узаконение: таковы *басня и притча* — жанры, сформировавшиеся в глубине веков и дожившие до наших дней (сошлемся хотя бы на потрясающие трагедийные притчи Ф. Кафки и на мудро-иронические басни Ф. Кривина), такова аллегория в изобразительных искусствах (эстетика классицизма говорила об *аллегорическом жанре* как одном из самых достойных) и в драматургии. Эта группа жанров дает такой перевес общему над единичным, что ее можно было бы назвать *антидокументалистской*; тем самым она завершает рассматриваемое нами направление жанрового членения — в искусстве на этом пути дальше дороги уже нет, ибо полное исчезновение единичного и самоочищение от него общего оказывается свойственным научно-теоретическому, а не художественно-образному отражению действительности.

Если мы обратимся, наконец, к тем сторонам художественной деятельности, которые образуют внешнюю форму искусства (речь идет о *конструктивных* силах художественного творчества и о его *знаково-коммуникативных* возможностях), то окажется, что никакой самостоятельной роли в образовании жанров они не играют. И неудивительно, ведь вся их вариационная энергия уходит на процесс художественного видообразования.

Как видим, жанровые членения искусства отнюдь не являются ни хаотическими, ни чисто условными. При всей гибкости перегородок между жанрами, при всей их проницаемости для взаимных проникновений, при всем непостоянстве этих границ в историческом процессе взаимодействия жанров непреложной остается *объективная качественная определенность жанра как структурной модификации вида искусства*. При этом не поленюсь еще раз подчеркнуть: наличие такой качественной определенности не препятствует тому, что между «чистыми» жанровыми образованиями существуют и *переходные* формы, и *смешанные*, и *гибридные*; тяготение к тем или к другим зависит и от индивидуальной склонности художника, и от общих творческих принципов, лежащих в основе разных художественных направлений. Бессмысленно спорить в наше время о том, что лучше — *чистые* или *смешанные* жанровые образования (хотя такие споры, как ни странно, подчас еще возникают), и тем



## Часть пятая

# ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

---

## Лекция 22-я:

### ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

---

#### 1. Художник как субъект творчества

С тех давних пор, как теоретическая мысль включила в сферу своего исследовательского внимания художественное творчество, и по сей день она исходила из непосредственно наблюдаемого удивительного факта — *отличия художника от представителей всех других сфер деятельности*. В сознании древних греков, о котором уже шла у нас речь в другой связи, художник был *избранником богов, пророком*, устами которого глаголет Муза; исходя из этих представлений, и Демокрит, и Платон определяли художественно-творческое состояние как своего рода безумие, ибо оно непроизвольно и неподконтрольно самому художнику. По сути дела, здесь имелось в виду то, что позднее будут называть *вдохновением*, поскольку оно является мощной созидательной силой, неподвластной воле и разуму человека и обеспечивающей его способность действовать по законам, отличным от законов логики, от власти познающего мир абстрактного мышления, от непреложности реальных причинно-следственных связей, от суждений здравого смысла.

Оказывалось, таким образом, что художник — это, так сказать, «двойной человек», оборотень, меняющий формы мышления: в обыденной жизни он живет по общечеловеческим законам, а в творчестве оперирует странными, недоступными логическому сознанию образами фантазии, переживает то, что сам выдумал, и плоды этого вымысла предлагает переживать другим людям, как если бы это были подлинные жизненные факты! Едва ли не лучше всех сказал об этом А. Пушкин:

*Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон,  
В заботы суетного света  
Он малодушно погружен;*





и сотворчески переработать ту поэтическую информацию, которая содержится в художественных творениях и не может быть декодирована «приемным устройством», рассчитанным на усвоение другого типа информации, организованной по законам формальной логики и дискурсивной структурности). Эстетика получает здесь мощное подкрепление не только в психоаналитической концепции фрейдизма, но и со стороны психофизиологии: уже академик И. Павлов утверждал, что все люди разделяются на два типа — «мыслителей» и «художников» — в зависимости от господствующего в деятельности мозга способа обработки получаемой им информации, а в недалеком прошлом одно из самых значительных в XX в. открытий физиологии — открытие *функциональной асимметрии человеческого мозга* — подтвердило павловскую мысль, показав, что действия обоих полушарий различны, что и порождает у всех людей наличие способности и абстрактно-логического, и образно-конкретного способов мышления, однако развитых в разной степени у каждого человека. Художником становится тот, у кого врожденная структура мозговой ткани делает второй способ *доминирующим, определяющим особый тип мировосприятия и потребность воплощения этого мировосприятия в тех или иных материальных формах* — цветопластических, звукоинтонационных, жестомимических, а также словесных, но не в той форме вербального дискурса, в какой слово служит развитию и выражению абстрактного мышления, а в *омузыкаленно-экспрессивной и метафорически-изобразительной, превращающей слово в материал художественного творчества*.

Хорошо сказал об этом французский поэт Р. Кено, с легким юмором, но точно по существу:

*Возьмите слово за основу  
И на огонь поставьте слово,  
Возьмите мудрости щепоть,  
Наивности большой ломоть,  
Немного звезд, немного перца,  
Кусок трепещущего сердца,  
И на конфорке мастерства  
Прокипятите раз, и два,  
И много, много раз все это.  
Теперь пишите!  
Но сперва  
Родитесь все-таки поэтом.*

(Перевод М. Кудинова)

Итак, первым неперенным условием рождения полноценного художественного произведения является *развитое художественное мышление* у обращающегося к творчеству человека, иначе говоря — *художнический талант или гений*. Просто и точно писал об этом В. Белинский: «Что нужно человеку для того, чтобы писать стихи? Чувства, мысли, образованность, вдохновение и т. д. Вот что ответят вам все



свои мысли и чувства; сила искусства определяется, однако, и тем, *что именно оно выражает*, т. е. каковы глубина, масштаб, проникновенность открытия нового в познаваемых и осмысляемых духовных процессах, в человеческих отношениях, в связях жизни личности с жизнью общества и природы, во взаимодействии макрокосма мира и микрокосма человеческой души. Потому что, даже если стихотворец утверждает, что он безмерно талантлив (скажем, «Я гений, Игорь Северянин...») или же владеет профессиональным мастерством в такой степени, что может, подобно В. Маяковскому, написать статью «Как делать стихи», читатели оценивают творчество, «что» *говорит он им в своих произведениях*. А это «что» порождается теми духовными качествами поэта, которые и не врождены ему, и не выучены им, но *обретены в жизненном опыте, сделавшем его духовно богатой, своеобразной личностью*.

Творения какого бы большого, подлинного художника мы ни стали рассматривать — от Эсхила до А. Чехова, от А. Рублева до М. Шагала, от И. С. Баха до Д. Шостаковича, от А. Воронихина до Э. Сааринена, от С. Эйзенштейна до Ф. Феллини, — мы открываем воплощенные в этих произведениях *черты уникальной личности их создателя*. Чтобы оценить ее значение в искусстве, нужно учесть, что только в этой сфере культуры от личности творца зависит неповторимость плодов его творчества. Разные конструкторы могут сделать независимо друг от друга одно и то же изобретение, разные ученые — одно и то же открытие, разные хирурги — одну и ту же операцию, разные рабочие изготавливают одни и те же вещи, но никто другой, кроме Шекспира, Рембрандта, Бетховена, каким бы он ни обладал талантом и мастерством, не создал бы «Гамлета», «Возвращение блудного сына», «Апассионату»... Даже обращаясь к уже воплощавшемуся сюжету — к тому же «Блудному сыну», или «Фаусту», или «Дон Жуану», — каждый художник трактует его по-своему. Более того, каждое исполнение одним и тем же актером или музыкантом одного и того же произведения отличается от всех предыдущих его исполнений, что непосредственно зависит от состояния личности художника в данный день, вечер, час.

«Мирозерцание Пушкина, — заметил однажды В. Белинский, — трепещет в каждом его стихе»; то же самое можно сказать о всяком подлинном художнике, для которого каждое его произведение становится своего рода *самовыражением*.

Эта уникальная культурная особенность искусства объясняется тем, что, хотя во всех сферах человеческой деятельности качества личности действующего лица тем или иным образом и в той или иной степени влияют на процесс его творчества, только в искусстве качества эти *воплощаются в создаваемых предметах — опредмечиваются* и благодаря этому становятся доступными восприятию всех тех, к кому обращена исповедь художника, его личностное самовыражение. Произведение это, о чем бы оно ни повествовало, что бы ни изображало, какие бы конструкции ни представляло, и независимо от того, в какой мере сам художник это осознает, становится, говоря философским языком, «превращенной формой» духовного мира, образующего его неповторимую личность, «*инобытием*» его личности; потому художественная ценность этого его «инобытия»



## 2. ДИАЛЕКТИКА ПРЕХОДЯЩЕГО И НЕПРЕХОДЯЩЕГО В ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Хотя непосредственной творческой силой в истории искусства является художник, характер, содержание, направленность его деятельности зависит не только от его индивидуальных качеств, но и от того, как отражает он требование времени, общества, культуры.

Изучение многотысячелетнего историко-художественного процесса показывает, что художественная культура как система постоянно трансформировалась — и за счет изменений *составляющих ее элементов*, и за счет изменений их *структурной связи*. Так, непрестанно менялись содержание искусства и его формы, характер художественного производства и художественного потребления, творческие методы и вкусы, формы связи между художником и его аудиторией, взаимоотношения между искусством и другими областями культуры, взаимоотношения между разными видами, родами и жанрами искусства. Человеку XX в. кажутся странными многие существеннейшие особенности художественной культуры первобытного общества, античного мира, средневековья, столь резко отличаются эти ее исторические состояния от современного ее облика. Даже на протяжении последнего столетия в художественной культуре произошли такие заметные и разнообразные изменения, что при всем восхищении классическим искусством XIX в. мы ощущаем, как его принципы не соответствуют нынешним духовным интересам и вкусам. Показательно, что история художественной культуры знает немало попыток воссоздания былых ее состояний — вспомним хотя бы отношение классицизма к античному наследию, но действия такого рода оказывались безуспешными, ибо каждая ступень художественного развития не только *своеобразна*, но и *неповторима*.

В этом отношении художественное развитие человечества принципиально отличается от его научного и технического развития. Современный человек может без особого труда повторить научные открытия древних или снова создать изобретенные им орудия труда и механизмы, но он не способен писать стихи так, как Пиндар, или высекать статуи так, как Фидий. Объясняется это отнюдь не тем, что оказались утерянными какие-то секреты творчества, а тем, что изменилось человеческое сознание, выражающее себя в искусстве, и в результате современный художник не в силах, даже если бы он этого хотел, так воспринимать мир, так чувствовать и думать, как его более или менее отдаленные предки. Поэтому восстанавливать прошлые состояния искусства можно лишь чисто техническими способами — копируя памятники, реставрируя их или подделывая, но все эти способы находятся *за пределами художественно-творческой деятельности*; когда же художник становится на путь простого подражания прошлому или стилизации под старину, искусство неизбежно вытесняется технической сноровкой, умением, ремеслом.

Разумеется, изменения, которым подвержен историко-художественный процесс, бывают более и менее глубокими, обширными и радикальными, — например, на рубеже Возрождения и средневековья они были гораздо более основательными,



«Вестсайдской истории». В каждую новую эпоху искусство испытывало силу человеческих чувств изменявшимися социальными обстоятельствами, оно показывало, как меняется сама психология любви в сложных сплетениях многообразных интересов, устремлений и потребностей личности; но при всем том тема любви оставалась «вечной темой», т. е. отражала *противоречивой связью изменчивого и устойчивого диалектику меняющегося и пребывающего в самом человеке и в его социальном бытии*.

Необходимость чутко улавливать и концентрированно воплощать в своем духовном содержании эту диалектику приводит искусство к непрерывному изменению тех способов образного освоения действительности, тех форм, в которых содержание искусства материализуется. Но изменения в области форм и методов творчества тоже не являются абсолютными. Ведь если бы каждая эпоха начисто отметала выработанный прежде художественный язык и изобретала новый, искусство прошлых эпох превращалось бы для последующих поколений в нечто загадочное и непостижимое, и если бы каждая эпоха полностью отрещивалась от уже освоенных способов художественного отражения мира и изобретала всякий раз заново ничего общего с ними не имеющие новые способы, исчезла бы *преемственность* художественного опыта, мастерства, культуры. Следовательно, и здесь надо говорить о *противоречивом единстве меняющегося и сохраняющегося*, соответствующего тому, которое характеризует эволюцию художественного содержания.

И в этом отношении искусство разительным образом отличается от всех других плодов человеческой деятельности. Ценность любого научного сочинения, технического сооружения, государственного учреждения, юридического установления, религиозного обряда *преходяща*, исторически ограничена. В процессе дальнейшего развития науки, техники, политической и юридической организации общества созданное людьми прежде либо обесценивается и отбрасывается, либо в снятом виде включается в более совершенные творения. Мы можем с большим или меньшим уважением относиться к тому, что делали во всех этих областях наши предки, мы можем с большим или меньшим интересом изучать далекое и близкое прошлое науки, техники, политики, права, но их история остается для нас *именно и только историей*. Что же касается искусства, то его прошлое оказывается не только предметом изучения, но и объектом *непосредственного переживания в такой же мере, как создаваемое сейчас*. Поэтому *художественный музей* принципиально отличается по своей роли в человеческой жизни от *музея истории техники*, и новое издание *поэм Гомера* — от издания *геометрии Евклида*. Художественное наследие каждой эпохи, в отличие от всех других разделов культурного наследия, не хранится в благодарной памяти человечества, *а продолжает быть частью его живого опыта* и поэтому обладает *непреходящей ценностью*.

Таким образом, общечеловеческое, непреходящее в искусстве, как и в жизни, не является чем-то абсолютно противоположным конкретно-историческому, изменчивому, преходящему. Подлинное искусство всегда и глубоко *современно*, и вместе с тем *вневременно*. Общечеловеческое находится в нем не рядом





лютым эстетическим слухом», чтобы ощутить в его повестях фантазмагорическое отражение условий общественной жизни людей XX в. Эстетика Ф. Кафки, несомненно, близка эстетике Э. Гофмана, а быть может, и некоторых повестей Н. Гоголя — таких, как «Нос» или «Невский проспект». Но глубочайшие отличия творчества Ф. Кафки определяются породившей его и отраженной им *фазой социального развития*. Воплотить с такой неумолимой последовательностью идею жестокой бессмыслицы бытия человека, идею непостижимой враждебности личности социальных установлений можно было только в эпоху полного обесценения всех притягивающих человека к человеку сил в социокультурном организме капиталистического общества. Вот почему у Ф. Кафки не могло остаться и капли той спасительной стихии юмора, которая позволяла Н. Гоголю и Э. Гофману, а с ними вместе и читателю, возвыситься над обнаруженной им неразумностью бытия и мечтать о достойных человека формах жизни. Ф. Кафка же абсолютно, трагически серьезен. Он не отличает себя от своего героя, Иосифа К., поэтому «Процесс» воспринимается как автобиографическое повествование. Но кому придет в голову отождествлять Н. Гоголя с майором Ковалевым?

Во-вторых, если общество не властно регулировать появление гениальных художников, то именно оно создает благоприятные или неблагоприятные условия для их продуктивной деятельности. Творческая судьба личности, наделенной от рождения сильной, острой, яркой способностью образного мышления, зависит в конечном счете от уготованной ей историей общества социальной ситуации. Чем глубже проникала образная мысль гения в недра бытия, чем острее обнажала она противоречия несправедливо устроенной жизни, чем шире захватывала общечеловеческое, а значит, демократическое содержание, тем менее она оказывалась приемлемой для господствующих классов, тем труднее было примирить ее с их эгоистическими интересами и идеалами. Потому так часто трагически оборачивалась жизнь художника — непризнанного, как М. Цветаева, затравленного, как М. Зощенко, изгнанного, как А. Солженицын, или просто убитого обществом — не властью, а деморализованным ею обществом! — как Б. Пастернак...

В-третьих, признавая способность великого художника оказывать сильнейшее влияние на дальнейшее художественное развитие человечества, следует иметь в виду, что способность эта, рассмотренная абстрактно, есть не более чем *возможность*. Реализуется ли она, когда и на какое художественное направление станут воздействовать творения, например, М. Караваджо, Стендаля или Р. Вагнера, зависит не только от них самих, а опять-таки от тех *общественных условий и состояния культуры*, которые порождают созвучные или враждебные данному художнику идейно-эстетические устремления. Весьма показательно в этом смысле, что нередко художественные открытия гения долгое время не оказывают сколько-нибудь существенного влияния на историко-художественный процесс. Так, условия общественной жизни в Голландии XVII в. были благотворны для развития в живописи течения, которое принято называть творчеством «малых голландцев», что не позволило Рембрандту подчинить своему воздействию искусство этой страны; точно так



В нашу эпоху для западной философии, социологии, историографии и эстетики характерно отрицание прогресса в развитии человеческого общества, его культуры и искусства. Борьба с идеей прогресса, завещанной классиками философско-эстетической мысли XVIII—XIX столетий, принимает разные формы: она выражается и в отрицании каких-либо закономерностей человеческой истории, и в попытках трактовать эту историю как «ход на месте», и даже в провозглашении законом социального и художественного развития не прогресса, а регресса. Но если несостоятельно механическое перенесение закономерностей научного и технического прогресса на историю искусства, нельзя не видеть, что прогресс здесь все же имеет место.

Речь идет, прежде всего, о *непрерывном углублении художественного познания действительности*. Например, античное искусство ни в эпосе, ни в трагедиях, ни в поэзии, ни в скульптуре не раскрывало еще обнаженной искусством Нового времени сложности и внутренней противоречивости духовной жизни личности. Средневековая живопись с огромной и неведомой прошлому силой экспрессии воплощала определенные душевные состояния человека, но ей оставались недоступными тонкость и сложность психологической характеристики, выраженные, скажем, в загадочной улыбке леонардовской Джоконды или драматически углубленные в портретах Рембрандта и Веласкеса. Это было, конечно же, прогрессивным завоеванием в художественном познании личности; в XIX и XX столетиях различные виды искусства стали пробиваться в новые тайники человеческой психики, остававшиеся им прежде недоступными. В эту эпоху искусство научилось моделировать *не только сознательные, но и подсознательные психические процессы* — достаточно вспомнить глубину психологического анализа в романах Л. Толстого и Ф. Достоевского, М. Пруста и Э. Хемингуэя, в пьесах А. Чехова и фильмах М. Антониони, в симфониях Г. Малера и Д. Шостаковича, чтобы понять, какого уровня погружения в духовный мир человека достигло тут художественное познание.

Не менее ярко прогресс в истории искусства сказался в постижении *процесса формирования* сознания, характера и поведения человека — так в XVIII в. появился новый жанр *воспитательного романа*, классическим образцом которого стал «Эмиль, или О воспитании» Ж.-Ж. Руссо. Великим открытием критического реализма было моделирование прямых и обратных связей между личностью и социальной средой; уровень познания этих связей, который мы находим в «Красном и черном» Стендаля, в «Утраченных иллюзиях» О. де Бальзака, в «Преступлении и наказании» Ф. Достоевского, в «Деле Артамоновых» М. Горького, в «Очарованной душе» Р. Роллана, в «Гроздьях гнева» Д. Стейнбека, был неведом не только античной литературе, но и Возрождению, и Просвещению, и романтизму начала XIX в.

В постижении *взаимосвязи человека с природой* действует тот же закон прогрессивного развития художественного познания. Особенно отчетливо это можно увидеть в истории живописи. На первых порах — в первобытной культуре — живопись вообще не знает изображений ландшафта; затем он начинает появляться на правах фона, конкретизирующего обстановку действия



ется движущей силой художественного формообразования, так же как переход от ремесленного производства к промышленному, от природных материалов к синтетическим в мире прикладных искусств. С этой точки зрения архитектура конструктивизма, функционализма, современный дизайн сделали, несомненно, шаг вперед и в техническом, и в художественном развитии человечества.

Нельзя вместе с тем не согласиться с К. Марксом, что в области искусства «понятие прогресса не следует брать в обычной абстракции». Действительно, в ходе всей истории искусства его возможности не только непрерывно *расширяются*, но и непрерывно *сужаются*: что-то оно постоянно *завоевывает*, а что-то неизбежно *утрачивает*. При всех своих разнообразных идейно-художественных завоеваниях искусство Нового времени действительно утратило эпическую масштабность гомеровых поэм, монументальную мощь средневековых храмовых росписей и космическое веселье средневековых карнавалов, гармоническую примиренность реального и идеального, которой дышит ренессансная живопись, наивную веру в возможность фантастического, свойственную народной сказке, характерную для первобытного искусства непосредственную влеченность художественного творчества во все проявления практической жизнедеятельности коллектива.

Парадоксальность, а точнее, *подлинная диалектичность* художественного развития состоит в том, что ему «ничего не дается даром»: психологическая проникновенность произведений Л. Бернини, Ж. Гудона, Ф. Шубина, О. Родена была значительным прогрессивным завоеванием истории скульптуры, но оно оказалось купленным ценой утраты той грандиозности пластического обобщения, которая отличает скульптуру первых этапов ее развития, — вспомним хотя бы потрясающие изваяния острова Пасхи или величественную и в миниатюрных вещах скульптуру Древней Мексики. Даже древнегреческая пластика по сравнению с древнеегипетской не только многое обрела, но и многое потеряла: она открыла красоту *живого, трепетного, движущегося* человеческого тела и... не могла достигнуть того *масштаба пластического обобщения*, который в восточном искусстве служил воплощению вечности, неизменности бытия, абсолютности идей.

Импрессионизм, обогатив наше восприятие красоты текучего, мгновенного в жизни природы, тоже заплатил за это дорогую цену, утратив эпическую широту образного видения мира; вот почему и П. Гоген, и А. Дерен, и Н. Рерих, и М. Сарьян ушли от импрессионизма, стремясь вернуть живописи масштабность художественного обобщения. Тончайший психологический анализ духовной жизни личности, осуществленный в драматургии А. Чехова, был диалектически связан с потерей крупных, сильных и цельных характеров, героического начала, романтического пафоса.

Как видим, история искусства действительно является не только историей достижений, но и историей утрат. Этой-то *неустранимой противоречивостью* художественное развитие человечества принципиально отличается от развития научного и технического. Все попытки парализовать действие этого закона и удержать былые способности искусства оказывались напрасными (хотя они многократно повторялись в истории культуры). Высокий религиозный пафос средневековой



## Лекция 23-я:

### СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ

В отличие от тех процессов, которые протекают в условиях относительно стабильной среды, — скажем, развития общества в практически неизменявшейся на протяжении нескольких тысячелетий природной среде, — развитие искусства в художественной культуре и ее движение в целостном социокультурном пространстве протекали в условиях его *непрерывных изменений*, требовавших соответствующих изменений в художественном самосознании культуры.

При этом следует иметь в виду, что в совокупности социальных влияний, обуславливающих развитие искусства, соотношение различных сил *подвижно*, как и во всякой динамической системе. Например, в одних условиях воздействие технического прогресса или идеологии весьма активно, а в других — еле заметно. Поэтому конкретное соотношение факторов, направляющих историко-художественный процесс, постоянно меняется: в XVII в. оно было иным, чем в средние века, а в наше время оно отличается от того, каким было в эпоху Просвещения. К тому же роль каждого фактора и их соотношение оказываются различными, когда речь заходит о детерминировании *той или иной области художественной культуры* — литературы или прикладного искусства. Соответственно эстетическая теория должна учитывать, как складывается ансамбль социальных и культурных воздействий в истории каждого вида искусства, и не переносить на художественную деятельность, взятую в целом, те особенности, которые характеризуют структуру социокультурной детерминации развития литературы или архитектуры. Если же мы будем исходить из того, что искусство является *самосознанием культуры*, то его историю можно понять только как отражение истории культуры, рассматриваемой целостно и во взаимодействии с развитием общества. Предтечами такого понимания истории искусства были Г. Гегель — ибо процесс «самопознания абсолютного духа», определявший у него развитие художественного освоения мира, был не чем иным, как *историей культуры*, — и М. Дворжак, формула которого: «История искусства как история духа», — имела тот же реальный смысл. Отличие излагаемого здесь взгляда заключается лишь в том, что культура, как было показано в первой части курса, не сводится к исторической жизни духа, но охватывает весь континуум человеческой деятельности, и материально-практический, социально-организационный, духовный, и практически-духовный, художественный.

Отсюда следует, что самостоятельность историко-художественного процесса оказывается *относительной*, и задача состоит в том, чтобы выявить *диалектику имманентности и детерминированности этого процесса, представив и ту и другую как системы факторов*, управляющих им с необходимой полнотой.



Творчество ремесленника было столь же *интимно-индивидуальным* актом, как, например, творчество живописца, — ведь ремесленник осуществлял и художест-



венное проектирование, и художественное конструирование, и художественное исполнение вещи. Теперь же процесс ее изготовления утратил художественную значимость, стал *чисто механическим выполнением рабочими и инженерами чужого художественного замысла* — подобным работе наборщика, материально закрепляющим творение писателя. Художественное творчество замкнулось в границах *проектирования и конструирования* на бумаге архитектурного сооружения или предмета прикладного искусства, т.е. в границах *воображаемого, а не подлинного* созидания, созидания идеального, а не реального; реальностью же своей, своим подлинным бытием художественное произведение стало обязано *механическому, машинному*, подчас даже *автоматизированному*, производственному процессу.

В результате *уникальность* изделия, его *неповторимость*, запечатленность в его облике живого творческого акта, т.е. черты, которые казались неперенными и необходимыми признаками его художественной ценности, утратили это значение, перестали «работать» на эстетическое качество вещи. Им на смену пришли другие, прямо противоположные эстетические параметры, вызванные к жизни машинным производством, — *идеальная точность изготовления, неизменная в сотнях и тысячах экземпляров*. Человечество начало эстетически ценить в облике предмета не печать единственного, неповторимого, свободного движения руки мастера, а печать *безукоризненно точного, математически выверенного движения* обтачивающих, шлифующих, прессующих, формирующих механизмов. Если, например, в древнерусской церкви, в деревянной скамье или в глиняном кувшине эстетически привлекательными являются кривизна поверхности и живая изменчивость повторяющихся форм орнаментального узора, то в произведениях современного зодчества и в изделиях художественной промышленности подобные качества воспринимаются как брак, как результат неумелого или недобросовестного исполнения.

Вот почему вторжение промышленного производства в сферу художественного творчества не могло быть простой сменой способов изготовления тех же самых художественных форм. Правда, здесь, как и во всех других областях человеческой деятельности, новое было не в силах сразу выявить свои оригинальные возможности; долгое время оно «стыдилось» себя и «подделывалось» под старое, да и в наше время это нередко проявляется в попытках воссоздавать средствами машинного производства формы, специфические для ручного труда.

На развитие литературы влияние техники сказалось аналогичным образом — ведь *печатная* книга относится к *рукописной* в сущности так же, как *промышленное* изделие — к *ремесленному*. Процесс набора и печати лишил книгу тех своеобразных художественных качеств, которые она имела, когда переписывалась мастером от руки; но, в конце концов, печатная книга приобрела новые, неизвестные рукописной книге эстетические достоинства, основанные на возможностях полиграфической техники. Теперь художник-дизайнер задумывает эстетически значимый облик книги, конструирует в макете ее обложку, форзац, иллюстрационное сопровождение, композицию каждой страницы, предоставляя полиграфическому производству техническое исполнение его замысла в сколь угодно широком тираже идентичных экземпляров.



растворено в них, ибо вся община была вовлечена в производственную деятельность. Это приводило к тому, что предметом художественного освоения становилась сама эта *практическая жизнедеятельность* общества.

С возникновением общественного разделения труда в художественном развитии общества стал складываться *второй тип художественной культуры*, своеобразие которого заключалось в том, что творчество было втянуто в орбиту разделения труда, превращаясь в *особый вид профессионализированной человеческой деятельности*, а большая часть членов общества оказывалась в положении простых «потребителей», созерцателей художественных ценностей. Когда же капитализм превратил товарное производство в *универсальную и всеохватывающую* форму экономической жизни общества, создаваемые художником произведения стали подлежащими продаже *товарами*. Соответственно производительность труда художника начала определяться не идейно-художественными качествами, не нравственно-эстетической ценностью его творений, а их *меновой стоимостью*, которая, в свою очередь, обуславливается *рыночной конъюнктурой*.

Уже с конца XVIII в. наиболее проницательные мыслители стали остро ощущать враждебность буржуазного строя художественному творчеству. Об этом писали Ф. Шиллер и Г. Гегель, П. Прудон и Д. Рескин, А. Герцен и Л. Толстой, И. Крамской и В. Стасов; К. Маркс вскрыл экономические корни этого конфликта, говоря, что «...капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии». Словно подтверждая этот печальный вывод, известный американский культуролог Л. Мамфорд писал: «Вкус в буржуазном смысле есть лишь название определения денежного достоинства».

Историческая динамика социальной практики влияет и на *жизненное содержание* искусства, его тематики, поставляемых ему ею жизненных проблем: так формирование буржуазных общественных отношений поставило перед искусством вопросы, какие были неведомы ему в эпоху феодализма; соответственно на смену «Божественной комедии» пришла «Человеческая комедия», на смену легенде о Нибелунгах — «Сага о Форсайтах», на смену житиям святых — «Жизнь Клим Самгина»... В искусство вторглась тема *отношений человека и денег*, потому что капитализм сделал ее одной из важнейших проблем реальной жизни людей.

В XVII в. французский писатель-реалист и теоретик реалистического искусства Ш. Сорель недоумевал, почему писатели обходили до сих пор полным молчанием вопрос о роли денег в судьбе личности. Но если в плутовской повести, в драматургии В. Шекспира и Мольера, в романах Ш. Сореля и А. Фюретьера делались «первые заявки» на художественную разработку этой темы, то в XIX–XX столетиях ее просто не мог уже обойти ни один писатель-реалист. С другой же стороны, романтическое бегство от пошлой «прозы жизни», в которой господствует расчет, безудержная власть денег, рождение «чистого искусства», «искусства для искусства», всех форм эстетизма в XX в. было реакцией на эту новую форму социального бытия.



ческой категории «современность искусства». Понятно, что непрерывная изменчивость духовной жизни общества делает динамичным, постоянно меняющимся идейно-эмоциональное содержание художественного творчества. В этом легко убедиться и без специального изучения истории искусства — достаточно, скажем, пройти по залам Эрмитажа, придерживаясь хронологической последовательности экспозиции. Знаменитый афоризм Гераклита: «Все течет, все изменяется, и нельзя дважды войти в одну и ту же воду», — оправдывается здесь в полной мере: «река» истории искусства, безостановочно меняя свой духовный состав, течет перед зрителем, и он не может «дважды войти в одну и ту же воду», ибо в каждом новом историческом разделе экспозиции он обнаруживает новые мысли о мире, новые чувства, новые идеалы.

Историческое развитие духовной жизни общества протекает в двух направлениях и имеет два измерения: эволюция общественного сознания затрагивает и *его содержание* — отношение людей к природе и всем социальным институтам, и *его структуру* — принцип связи политических, религиозных, философских и тому подобных взглядов. Потому, чтобы понять закономерность эволюции идейного содержания европейской живописи — от Джотто к Леонардо да Винчи, от него к Рембрандту, а от последнего к Э. Делакруа и О. Домье, И. Репину и В. Сурикову, — необходимо знать, как изменялось соотношение религиозных, политических, нравственных и эстетических представлений в общественном сознании. Дело не только в том, что нравственный идеал Рембрандта радикально отличается от ренессансного и тем более от средневекового, а социально-критический и революционно-демократический пафос картин и литографии Домье был недоступен искусству времен Джотто, Леонардо да Винчи или Рембрандта, как немыслима была тогда выраженная в творчестве Сурикова историческая концепция; дело еще и в том, что религиозный смысл, *безусловно господствовавший* в росписях Джотто, в живописи Леонардо да Винчи, *стал оттесняться гуманистической проблематикой*, в картинах Рембрандта имел уже, по сути дела, *формально-сюжетное значение*, ибо мифологическая фабула служила в них нравственно-психологическим проблемам, а в творчестве великих художников XIX в. религиозные устремления оказывались явно *анахронистическими*, нравственный же пафос все отчетливее *уступал место идеям политического характера*, которые до Ф. Гойи вообще не были известны европейской живописи.

Для понимания связи искусства с общественным сознанием важно иметь в виду, что оно располагается на двух уровнях: речь идет об *обыденном сознании и теоретически сформулированном* или об *общественной психологии и идеологии*. Значение этой структуры общественного сознания для его опредмеченных форм состоит в том, что отношение *теоретической мысли и художественного творчества* к обыденному сознанию существенно различно: теоретическое мышление призвано воплощать идеологию, и делать это возможно более последовательно, систематизированно, научно (или наукообразно), представляя ее как стройное и цельное *учение*, искусство же непосредственно осознает, осмысливает и образно воплощает содержание *обыденного сознания* людей, общественную психологию,



психологии моменты, — а в том, что «способ видения», «способ представления» и «художественная воля» рассматривались ими как *абстрактно-психологические способности*, а не как *конкретные, социально-содержательные и социально-детерминированные компоненты обыденного сознания общества*, т.е. *бессознательные импульсы*, от которых отвлекается идеология, но которые живут в обыденном сознании людей, в чувствах, настроениях, эмоциональных устремлениях и которые способно и призвано запечатлевать искусство. Точно сформулировал эти закономерности Г. Плеханов: «...особенности художественного творчества всякой данной эпохи всегда находятся в самой тесной причинной связи с тем общественным настроением, которое в нем выражается».

Искусство может испытывать более или менее сильное влияние идеологии, может укрываться от нее, но полноценное художественное творчество не является переложением на язык образов теоретически сформулированных идей, оно не занимается перекодированием идеологической информации, не иллюстрирует концепции идеологов, *а самостоятельно образно осмысляет то отношение к миру, которое складывается в обыденном сознании общества*. Даже если художник и идеолог объединяются в одном лице — например, в творчестве Л. Толстого или Ж.-П. Сартра, — идейное содержание его художественных произведений не укладывается в жесткие рамки собственных теоретических (философских, политических, религиозно-этических) построений. В этом смысле М. Горький и говорил, что творчество художника «шире» его мировоззрения.

Различение социально-психологического и идеологического факторов в ансамбле сил, детерминирующих развитие художественной культуры, важно и для понимания функционирования и развития компонентов художественной культуры: так, эволюция вкусов, т.е. реального процесса восприятия искусства, есть проблема *социально-психологическая*, а не идеологическая, тогда как действие художественной критики в историко-художественном процессе — это уже *собственно идеологическая*, а не социально-психологическая проблема.

### 3. СОЦИАЛЬНЫЕ КООРДИНАТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ — ИСКУССТВО И СОСЛОВНО-КЛАССОВАЯ СТРУКТУРА ОБЩЕСТВА

Зависимость художественной деятельности от структуры общественной жизни имеет два аспекта: влияние на реальное бытие искусства *социальной расчлененности общества* и его *национальной дифференциации*.

Если в глубокой доклассовой древности индивидуум, обращавшийся к художественному освоению мира, ощущал себя представителем всего родоплеменного коллектива и действительно был таковым, то в классово-антагонистических формациях художник уже не может непосредственно воплотить всеобщее, общенациональное и, тем более, общечеловеческое. Классовое расслоение социальной жизни, раскалывающее общественное сознание, объективно лишает художника возможности выражать в своем творчестве мысли и чувства всего социума. Здесь *общечеловеческое* неизбежно и неотвратимо преломляется в духовном содержании





тическую связь общечеловеческого и классового в сознании своих героев, но и *выражает* эту связь в своих произведениях, поскольку она характеризует и его собственное сознание — сознание аристократа, рвущего пуповину, связывавшую его с социальной средой.

Диалектическое понимание связи общечеловеческого и классового в искусстве требует, однако, не только признания их неразрывности, но и выявления подвижности их взаимоотношений. Иначе говоря, *мера общечеловеческой значимости* выражаемого искусством содержания весьма и весьма изменчива. Классовый смысл художественного произведения тем более определен и очевиден, чем большую роль играет в его содержании мировоззренческое начало, чем теснее его связь с идеологией; напротив, чем дальше художественное произведение от политических интересов общества, чем больше оно заполнено проблематикой интимно-психологического характера, чем полнее преобладает в его содержании эмоциональная выразительность над интеллектуальной, тем менее определенно, менее обнаженно выступает его классовая природа. Вот почему диалектика классового и общечеловеческого по-разному проявляется и в различных видах искусства (например, в литературе и в музыке), и в различных жанрах (например, в историческом жанре и в пейзаже или в натюрморте), и в различных произведениях одного и того же художника (например, в пушкинском послании декабристам и в его послании Анне Керн, в «Солдатушки, бравы ребятушки» В. Серова и в его «Девочке с персиками», во «Владимирке» и в «Марте» И. Левитана, в поэмах В. Маяковского «Хорошо» и «Про это», в 8-й и в 11-й симфониях Шостаковича).

Классовый характер человеческого сознания не продиктован фатально и навсегда социальным происхождением, воспитанием, образом жизни личности, как полагали вульгарные социологи. В действительности сознание человека, активно участвующего в духовном производстве, весьма *динамично*. Оно восприимчиво к внешним воздействиям и способно к частичной или даже полной *классовой переориентации*. Именно в аристократической среде буржуазия завербовала в XVIII в. многих своих идеологов. А. Радищев и Н. Некрасов, М. Мусоргский и М. Салтыков-Щедрин, Л. Толстой принадлежали по своему происхождению и социальному положению к дворянству, но стали выразителями интересов и идеалов крестьянства, а крестьянские дети Михаил Ломоносов и Федот Шубин стали носителями идей просвещенной монархии.

В обществе с резкой дифференциацией сословий и классов неизбежно возникает проблема отношения искусства и народных масс. Изначально художественная культура была во всех отношениях *общенародной* — такой вывод следует из уже известных нам качеств первобытного искусства: вспомним, что каждый член родоплеменного коллектива непосредственно участвовал в созидании художественных ценностей, что творчество было в ту пору, как правило, коллективным, а не индивидуальным. Первобытное искусство было в прямом смысле *народным творчеством*, и это дает нам право утверждать вслед за М. Горьким, что историческим созидателем искусства является *народ*. Вместе с тем на раннем этапе истории культуры общенародным являлось и «потребление» художественных ценностей.



вать форму через «сито» эстетического опыта многих поколений, отбрасывая все неудачное, некрасивое, невыразительное и оттачивая, совершенствуя каждый отобранный элемент художественной формы, каждую образную структуру, каждый прием. Вместе с тем коллективность творчества позволяла каждому сказителю, певцу, танцору, художнику-ремесленнику, строителю-архитектору варьировать устоявшиеся и переданные традицией художественные решения, внося в них всегда *живое дыхание индивидуально-неповторимого творческого акта*. Благодаря этому подавляющее большинство произведений фольклора обладает высокой эстетической ценностью, чего никак не скажешь об истории профессионального искусства, в котором высокое художественное качество встречается сравнительно редко.

Эстетическое совершенство художественной самодеятельности народных масс и позволяло ей оказывать плодотворное влияние на развитие профессионального искусства. Обращение к фольклору, освоение его опыта, его художественных принципов, его языка оказывалось одним из путей обретения профессиональным искусством *качества народности*. Особенно ярко проявлялось это в истории музыки. Опора на песенный фольклор, на интонации народного мелоса играла здесь огромную роль — вспомним хотя бы известные слова М. Глинки: «Музыку создает народ, а мы, композиторы, только ее аранжируем». Следует, однако, иметь в виду, что мера воздействия народного творчества на творчество профессиональное обуславливалась двумя факторами.

Во-первых, *демократической или антидемократической устремленностью* различных направлений «ученого» искусства. Для классицизма, например, художественный опыт фольклора не мог иметь никакой ценности — ведь в нем видели творчество грубого, вульгарного «мужичья». Стоило Н. Буало заметить в некоторых пьесах Мольера влияние «площадной» традиции народного театра, и он сурово осудил подобные отступления великого комедиографа от принципов «высокого» искусства. Когда же в XVIII в. просветители повели широкое наступление на аристократические позиции классицизма, неизбежной и естественной стала эстетическая реабилитация фольклора. То, что сделал для этого И. Гердер, было одной из великих его заслуг в истории художественной культуры, а через несколько десятилетий аналогичный процесс развернулся в России, в ходе всем хорошо известной борьбы А. Пушкина и М. Глинки, Н. Гоголя и А. Кольцова с официальной эстетической доктриной за претворение в поэзии и музыке традиций русского и украинского фольклора.

Во-вторых, масштабы влияния народного творчества на профессиональное искусство были весьма различными *в разных его видах и жанрах*. Даже тогда, когда демократически настроенные художники-профессионалы сознательно стремились опираться на фольклор, они могли делать это лишь в той мере, в какой избранный ими жанр или вид искусства имел точки соприкосновения с народным творчеством. Так, в поэзии и музыке всегда содержалась возможность прямой связи с народными сказами, песнями, с интонационной структурой фольклорного мелоса, творчество же романиста, драматурга, живописца подобными возможнос-



верности изображения картин русской жизни». Вместе с тем содержание искусства может обладать национальным характером и в тех случаях, когда художник не изображает реальной жизни своего народа, а обращается к вымыслу, мифологическим или даже иноземным сюжетам — вспомним хотя бы «Маленькие трагедии» А. Пушкина, «Последний день Помпеи» К. Брюллова, «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Тень» Е. Шварца. О баснях И. Крылова Н. Гоголь заметил: «Звери у него мыслят и поступают слишком по-русски: в их проделках между собою слышны проделки и обряды производств внутри России... Даже осел явился у него русским человеком. Несколько лет производя кражу по чужим огородам, он возгорелся вдруг чинолюбием, захотел ордена и заважничал страх, когда хозяин повесил ему на шею звонок, не размыслив того, что теперь всякая кража и пакость его будет и видна всем, и привлечет отовсюду побои на его бока. Словом — всюду у него Русь и пахнет Русью». С этой же точки зрения можно было бы рассматривать и басни Ж. де Лафонтена или сказки Г. Х. Андерсена, национальный колорит которых не менее очевиден, чем у И. Крылова. Каким же образом национальный колорит проникает в содержание произведений искусства, если художник не воссоздает картин национальной жизни, а изображает нечто аллегорически-отвлеченное или фантастически-идеальное?

Ответ был дан еще А. Пушкиным. Он решительно оспаривал мнение современных ему критиков, которые либо считают, что народность литературы «состоит в выборе предметов из отечественной истории», либо «видят народность в словах, т. е. радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения». А. Пушкин замечал в этой связи, что хотя В. Шекспир, Лопе де Вега, П. Кальдерон, Л. Ариосто и Ж. Расин часто изображали жизнь других народов, «мудрено, однако же, у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности»; с другой стороны, в «Россиаде» и в «Петриаде» нет ничего народного, кроме имен». Не отрицая, разумеется, необходимости русского языка и важности изображения русской жизни для русской литературы, А. Пушкин тем не менее полагал, что основным источником национального ее своеобразия является *отражающийся в «зеркале поэзии национально-неповторимый «образ мыслей и чувствований», свойственных русскому, как и всякому иному, народу, составляющий его «особенную физиономию».*

Своеобразный духовный склад нации проявляется, конечно, не только в искусстве, но здесь он запечатлевается особенно полно и точно, потому что художественное творчество, как уже отмечалось, необходимо вбирает в свое содержание *психологический слой общественного сознания*, а национальный характер есть именно *психологическая* категория. В этом отношении искусство существенно отличается от идеологии, теоретического мышления, которое подымается над национально-психологическими особенностями, очищается от них и вырабатывает общечеловеческое в своей абстрактности идейное содержание. Искусство же отражает в своем поэтическом содержании национально-своеобразные психологические структуры, ибо художник выражает свое восприятие мира как *живой носитель национального характера.*



культуры; именно так становятся русскими художниками К. Росси, М. Петипа, А. Бенуа, М. Добужинский, О. Мандельштам, Ю. Ким, А. Шнитке...

Понимание диалектики общечеловеческого и национального особенно важно для эстетики, ибо, по совершенно справедливому замечанию И. Крамского: «Что ни говори, а искусство не наука, оно только сильно, когда национально». Действительно, нет национальной математики или кибернетики, но нет вненациональной поэзии или музыки. В искусстве общечеловеческое находится *внутри* национального и неотделимо от него так же, как нерасчленимы эти начала в реальной жизни и в сознании людей.

Творчество А. Чехова — одно из самых ярких художественных явлений, отмеченных печатью национального своеобразия. Русская жизнь, русский характер, русская природа, русский язык — все это воплотилось в нем с удивительной пластичностью и проникновенностью. Вместе с тем А. Чехов оказался одним из самых популярных писателей во всем мире. Чем же это объясняется? Только ли тем, что его рассказы и пьесы познакомили англичан или японцев с малоизвестной им страной с не очень понятным для них народом? Разумеется, не только этим, и даже прежде всего не этим, а тем, что А. Чехов близок и понятен людям, в какой бы стране они ни жили, — в его произведениях каждая нация узнавала нечто весьма существенное не только о русской жизни, но и о своей собственной!

Сказанное относится ко всякому большому искусству, независимо от его национальной принадлежности. Например, жизнь, запечатленная Р. Тагором или А. Курасава, может интересовать нас своей непохожестью на наше бытие, но, чтобы пережить эти повести и фильмы как *произведения искусства*, мы должны иметь возможность душевно «перенестись» в развернутый перед нами *непохожий* мир, т.е. ощутить его *похожесть* на тот, в котором мы живем сами. Если бы в национально-неповторимом не заключалось общечеловеческое, сфера действия искусства была бы столь же ограниченной, как сфера действия национального языка. Опыт показывает, однако, что великие художественные творения свободно переходят границы между государствами, преодолевают любые языковые перегородки и завоевывают земной шар, доказывая тем самым практически интернациональный масштаб своего содержания и своей впечатляющей способности.

Диалектическая связь национального и общечеловеческого позволяет понять, почему не только тот или иной художник, но и целая национальная школа может приобрести мировую известность и мировое признание. Национально-самобытное *и проявляет* общечеловеческое, *и обогащает* его какими-то особыми гранями, неповторимым, свойственным лишь ему содержанием. Каждая национальная культура, ставя и решая общечеловеческие проблемы, вместе с тем вносит в общечеловеческую культуру нечто свое, а это «свое» представляет интерес для всех народов. Именно *диалектика национального и общечеловеческого* в искусстве объясняет, почему мировой историко-художественный процесс представляет собой не ряд параллельных национальных «линий», а сложную сеть взаимных пересечений, влияний, заимствований, обменов, сближений и расхождений. Общечеловеческое значение каждой национальной художественной культуры





*Лекция 24-я:*

## ОТНОСИТЕЛЬНАЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ

---

Признание многосторонних связей художественного развития человечества с развитием общества и культуры не означает, как уже было отмечено, что историко-художественный процесс полностью детерминирован, что обусловленность эта жесткая, однозначная, категорически определенная и что у искусства не остается никакой свободы движения. Известной мерой такой свободы оно обладает, а это и означает, что подчиненность художественного развития социально-исторической эволюции *не абсолютна, а относительна*. Вопрос состоит лишь в том, чтобы установить, в чем конкретно проявляется это *самодвижение* искусства, в каких отношениях художественное развитие человечества обладает своими внутренними закономерностями.

Очень хорошо сказал однажды С. Маршак: «У поэта, как у всякого художника, два источника питания. Один из них — жизнь, другой — само искусство». Поэтому если поэзия «оторвана от жизни и варится в собственном поэтическом соку», она неизбежно становится «бескровной, формальной и книжной», а потеря преемственной связи с художественным наследием неотвратимо ведет к «банальности, к бедности мыслей, чувства и поэтических средств».

Сочетание этих двух «источников питания» объясняет, почему *одна и та же* художественная традиция развивается в *разных* направлениях и почему столь *различным* бывает искусство, формирующееся в *сходных* социокультурных условиях. Например, своеобразие ренессансного искусства в Италии, Франции, Германии, Испании можно понять лишь в том случае, если будет выяснено, на какие специфические пласты художественного наследия опирались художники каждой страны. Существенную роль играли здесь не только особенности национальных традиций средневекового искусства, резко непохожего, например, на юге и на севере Европы, в романских и германских странах, а в пределах романской культуры — в Италии, Испании и во Франции, но и неодинаковая возможность художников Италии и Германии, Франции и Испании овладеть античным наследием. Но в то же время особенности искусства каждой из этих стран зависели во многом от того, какое влияние оказали на его развитие индивидуальные особенности гения П. Корнеля, Н. Пуссена, Ж. Люлли, Ф. Мансара во Франции или М. Сервантеса, П. Кальдерона, Д. Веласкеса в Испании.

Исходя из представления о четырехмерной структуре искусства и о его реальном функционировании и развитии в пространстве художественной культуры, можно с необходимой разносторонностью и полнотой выявить закономерности его самодвижения.



П. Пикассо, затем В. Кандинского и П. Клее, каждый из которых по-своему пытался открыть живописи новые пути, решительно выводя ее за *границы оптической достоверности*, либо устанавливая иной предмет познания — не материальный, а духовный, либо в самом материальном мире ориентируясь на познание абстрактного, а не конкретного, либо, наконец, *отказывая живописи вообще в познавательных возможностях*. Это значит, что, взаимодействуя тем или иным образом с социально-детерминирующими силами, в истории европейской живописи XV–XX столетий действовали и *силы внутренние*; только в этой «системе координат» могут быть достаточно убедительно объяснены как неуклонное движение живописи к импрессионизму, так и антиимпрессионистический бунт, приведший ее, в конце концов, к абстрактному искусству, а затем новый своеобразный возврат к оптической основе «опарта» и «фотореализма».

Такую же внутреннюю логику развития можно увидеть и в истории реалистического романа, уже в XVII в. обратившегося к художественному исследованию системы «человек—общество». И здесь мы обнаруживаем стремление к *последовательному проведению* данной познавательной установки, и здесь каждый новый шаг вытекал из предыдущего, будучи им подготовлен, как бы запланирован. Вначале описывавшаяся в романе связь, и социальной среды была внешней, фабульной — бесконечная цель приключений позволяла героям романов Ш. Сореля, А. Лесажа и даже М. Сервантеса двигаться через общество и показывать его с различных сторон; структура повествования оставалась при этом типично средневековой, восходила к строению «плутовского» и «рыцарского» романов, только художественный центр тяжести сместился с самого приключения на познание нравов, обычаев, социальной фактуры человеческой жизни. XVIII век, особенно в Англии, но отчасти и во Франции (вспомним «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо), сделал новый необходимый шаг в этом направлении: здесь столкновения героя со средой рожают не только физические, но и *психологические* события; социальный опыт интериоризируется личностью, формирует и изменяет ее взгляды, характер, дальнейшее поведение. Роман XIX в. в Англии, Франции, России пошел по этому пути еще дальше, углубляясь в недоступные художественному познанию в прежние времена тайники духовной жизни героя, в «диалектику души» изображаемой личности, дабы понять, *в какой мере ее духовный мир порожден миром социальным*.

Чем дальше шел роман в этом направлении, чем последовательнее разворачивалась логика познания отношений человека и общества, чем конкретнее старался он воспроизводить и героя, и его социальную среду, тем ближе подходил он к тому самому «обрыву», к которому, как мы видели, вплотную подошел в живописи импрессионизм: к изображению *единичного, фактического, документально фиксируемого*. Конечно, здесь действовало и могучее влияние позитивизма — оно известно хотя бы по творческой биографии Э. Золя, но нет никакого сомнения в том, что в этом же направлении толкала роман *сама логика развития его познавательных устремлений*, ибо задолго до Э. Золя, в 40-е годы XIX в., аналогичные установки привели к рождению так называемого физиологического очерка. И если очерковый, или натуралистический, крен не стал определяющим ни в западно-европейском, ни



имеющейся в каждой ситуации идейно-эстетической традиции и действующих в этой ситуации идейно-эстетических влияний.

При этом особое значение внутрихудожественных воздействий состоит в том, что, в отличие от науки или техники, историческая преемственность в искусстве — это опора данной фазы художественного развития *не только на непосредственно предшествующую фазу, но и на многие исторически отдаленные пласты художественной культуры*, если они нашли эстетически совершенное выражение, ибо произведения такого уровня остаются жить в веках, формируя сознание, вкусы, идеалы многих поколений людей и активно воздействуя на весь дальнейший ход развития художественной культуры. К античной архитектуре и скульптуре поныне обращаются художники, стремящиеся воплотить гармоничность бытия, и к творчеству И. С. Баха, В. Моцарта, Л. ван Бетховена обращаются композиторы, которые ощущают скрывающийся в недрах гармонии драматизм человеческого существования. В этом смысле можно утверждать, что без А. Пушкина не было бы М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Н. Некрасова, А. Блока, В. Маяковского, Б. Пастернака, А. Ахматовой, Д. Самойлова, вернее, что творчество каждого из них было бы в этом случае лишено ряда качеств, которыми оно обладает благодаря связи с отдаленным от них пушкинским творчеством.

В истории искусства рамки наследия никогда не бывают ограничены данным уровнем его развития, но охватывают *все накопленные ценности*. И при этом, как явствует из уже приведенных примеров, накапливающееся художественное наследие влияет на последующие поколения художников не только своим духовным содержанием — гуманистическим пафосом, демократизмом, силой жизнеутверждения. Это наследие давало и поныне дает художникам уроки высочайшего мастерства и делает это на протяжении всей истории.

### 3. Логика развития художественного мастерства

Точно так же, как в сфере материального производства развитие техники и технологии представляет собой логически последовательное движение от одного уровня к другому, так и в истории искусства развитие его специфических техник и технологий, способов образного моделирования жизни и конструирования художественной формы не может не иметь своей *внутренней логики*, тем более что мастерство никогда не является плодом индивидуальной работы художника. Мастерство в искусстве, как и во всех других областях человеческой практики, — *плод коллективных усилий многих поколений*.

К опыту своих предшественников и современников каждый серьезный художник относится как к достоянию, которым он может и должен пользоваться, развивая его и совершенствуя. «Я беру мое добро там, где нахожу его», — говорил Мольер, отвечая на обвинения в разнообразных заимствованиях из драматургического наследия, и он доказал свое право на такие заимствования, ибо делал их не как бездарный копиист или бессовестный плагиатор, а как *мастер*, включавший



Понятно, что наиболее последовательно эта закономерность обнаруживается при анализе семиотических параметров художественной формы, т. е. при выяснении того, как эволюционируют применяемые искусством *системы образных знаков*.

#### 4. ОТНОСИТЕЛЬНАЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ РАЗВИТИЯ ЯЗЫКОВ ИСКУССТВА

Рассмотренный под этим углом зрения историко-художественный процесс оказывается аналогичным уже не развитию науки, идеологии, техники, а истории языка и отчасти искусственных знаковых систем (кодов).

Каждая знаковая система обладает *внутренней логикой развития*, обусловленной необходимостью обогащать, оттачивать и совершенствовать ее специфический «словарь», «грамматику» и «синтаксис». Такая же необходимость направляет и развитие искусства, языки которого должны быть даже более богатыми, емкими, гибкими и филигранными, чем любая другая система знаков, поскольку передаваемая с их помощью информация гораздо сложнее, чем информационное содержание других знаковых систем.

Если бы можно было показать «ускоренной съемкой» многовековой ход развития языка актерского искусства, мы увидели бы предельно наглядно, как протекал этот медленный, но неуклонный процесс: у его истоков мы сталкиваемся с грубым, примитивным языком лицедеев, у которых маска скрывала лицо, напевное произнесение текстов поглощало конкретность речевых интонаций, а пантомимная условность жеста вытесняла выразительность естественных движений; сегодня это язык, удивительный по тонкости, точности и выразительному богатству, поднятый реформой К. Станиславского и появлением крупного плана в кинематографе до такого уровня и в физических, и в словесном, и в мимическом действиях актера, что, кажется, нет душевного состояния человека, о котором нельзя было бы рассказать в этой системе знаков.

В истории киноискусства аналогичный процесс развития и совершенствования художественного языка занял всего полвека, и тут еще легче понять смысл произошедшего: очевидно, с одной стороны, сколь примитивным, схематичным, неуклюжим и несамостоятельным был язык кино на рубеже 10-х и 20-х годов нашего века и какие разительные перемены произошли в нем с тех пор — не узкотехнические, а *именно языковые, художественно значащие!* — благодаря разработке принципов монтажа, сочетанию крупного, среднего и общего планов, движению камеры, различным принципам сопряжения изображения и звука и т. п.; очевидно, с другой стороны, что логика развития языка киноискусства была проявлением его *самостоятельного движения*, не зависимого от весьма различных социальных заказов, которые оно при этом получало, и лишь внешне обусловленного развитием техники, которое предоставляло совершенствованию киноязыка необходимые возможности.

И все же самостоятельность развития художественных языков должна быть признана *относительной, а не абсолютной*, поскольку искусство, в отличие от





торой заключается в том, чтобы все социальные и культурные ценности перерабатывались в ценности художественные.

Проблема *художественной ценности* рождается именно в системе художественной культуры и становится ее главным специфическим критерием. Поскольку, как показала история культуры все прочие ценности: нравственные, религиозные, политические, эстетические — не оборачиваются автоматически ценностью художественной, постольку развитие художественной культуры и должно обеспечить с помощью всех своих внутренних механизмов *превращение всех других ценностей в ценность художественную*. Эту цель преследует прежде всего художественное образование, обязанное отбирать, растить и поставлять обществу художников, которые сочетали бы нужное ему мирозерцание с высокой одаренностью, талантом; этой цели добиваются все художественные учреждения, которые призваны создавать условия для реализации замыслов художника, отбирая роман для публикации, принимая для постановки пьесу, покупая картины для музейной экспозиции.

Во-вторых, художественная культура силами критиков постоянно контролирует эффективность решения данной задачи всеми художественными учреждениями и правильность оценок произведений искусства публикой, помогая и им, и ей устанавливать случаи несовпадения внехудожественной и художественной ценностей конкретных произведений искусства, когда по тем или иным причинам случаи эти все же имеют место.

В-третьих, развитие художественной культуры имеет собственной своей высокой целью *совершенствование вкуса воспринимающих искусство людей*, чтобы они могли сами достаточно точно определять истинную художественную ценность предлагаемых их восприятию произведений.

В разных исторических условиях степень автономности художественной культуры различна: в рабовладельческих деспотиях Востока она была меньшей, чем в демократических полисах Древней Греции; в феодальных государствах Европы она была гораздо более скромной, чем в капиталистических странах, где мера самостоятельности художественной культуры оказывается столь значительной, что создается иллюзия ее полной, абсолютной независимости от всех социальных требований и стимулов, иллюзия замкнутого в себе «мира искусства», заколдованного художественного царства, куда нет доступа влияниям прозаической и вульгарной социальной жизни. Иллюзия эта многократно разоблачалась на протяжении последних полутора веков, но показательно, что всякий раз она возрождалась, как Феникс из пепла, и находила новые теоретические обоснования. Это говорит не только о глубоко укорененной в сознании художественной интеллигенции мечте о свободе творчества, но и о том, что в капиталистическом обществе *нити, связывающие художественную культуру с социальной жизнью, действительно стали тоньше*, чем когда бы то ни было, что привело в эпоху Модернизма к полной изоляции многих художественных течений от жизни общества.

Свидетельством социокультурной детерминированности и одновременно самостоятельности истории искусства является открытая Г. Гегелем закономерность —



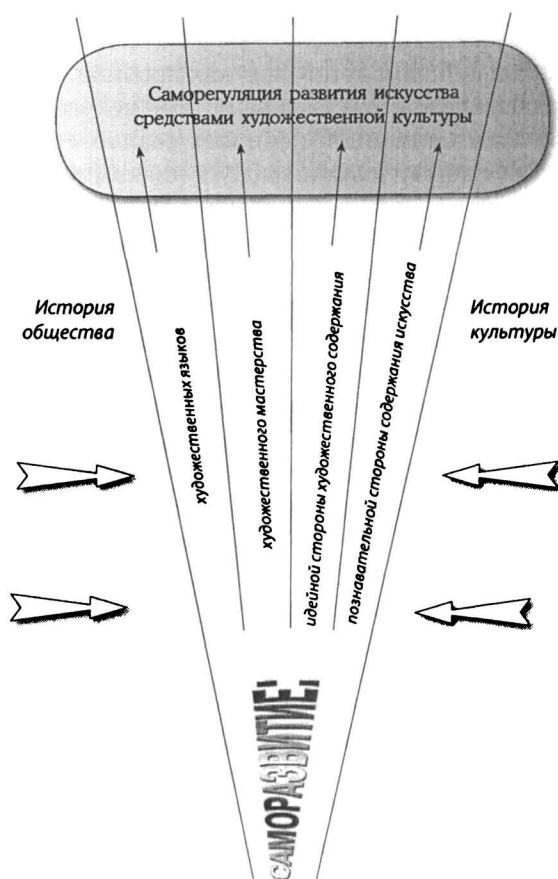
На тех же методологических позициях оставалась и эстетика романтизма. И она толковала соотношение искусств метафизически, внеисторично, расходясь с теоретиками классицизма и Просвещения лишь в конкретном построении шкалы эстетических ценностей: романтики объявляли «высшим» видом искусства *не театр, а поэзию* (Ф. Шлегель) или *музыку* (В. Ваккенродер, А. Шопенгауэр), и считали наиболее совершенным *лирический род* художественного творчества, а не эпический и не драматический.

Преодолеть метафизический взгляд на соотношение видов, родов и жанров искусства удалось только Г. Гегелю. Историзм гегелевской методологии позволил обнаружить, что в ходе развития художественной культуры соотношение различных форм творчества непрерывно менялось, поскольку менялась способность искусства быть самопознанием «абсолютного духа»: на первом этапе, названном Гегелем «символическим», главенствовала *архитектура*, на втором этапе, «классическом», на авансцену художественной культуры вышла *скульптура*, на третьем же этапе, «романтическом», приоритет принадлежал вначале *живописи*, затем *музыке* и, наконец, *поэзии*, т. е. *литературе*, ибо в этой последовательности видов искусства нарастал удельный вес духовного содержания, тем самым приближая искусство к Абсолюту.

В дальнейшем, оставаясь, как правило, в плену абстрактных представлений о месте каждого искусства в системе искусств, теоретики иначе решали вопрос о мере художественной ценности разных его видов. В. Белинский долгие годы пытался установить, какое искусство «выше» — литература или театр, какой род «совершеннее» — эпический или драматический. Правда, уже в ранних его статьях проскальзывала мысль *об исторической изменчивости эстетической ценности разных областей искусства*, о том, что есть не только «идеи времени», но и «формы времени», а знакомство с эстетическим учением Г. Гегеля укрепило его на этих методологических позициях. Преодоление идеалистического миропонимания и выработка материалистических взглядов вели В. Белинского к поискам *реальных причин* неравномерного развития видов и жанров искусства. Он нашел эти причины в *соответствии различных способов художественного творчества исторически меняющимся «интересам» общества*. Литература, объяснял он, развивается успешнее и играет неизмеримо большую роль в культуре XIX в., нежели все другие искусства, потому что она сумела наиболее успешно удовлетворить социальные запросы времени, осуществив *«поэтический анализ общественной жизни»*. В самой же литературе по указанной причине на первый план выступили жанры *романа и повести*. Не предвосхищая последующего описания всего процесса развития взаимоотношения искусств, ограничусь характеристикой ситуации, сложившейся в художественной культуре XX в. В эпоху Модернизма право литературы, театра, живописи занимать верховное место в художественной культуре общества категорически отрицалось, поскольку во всех этих искусствах слишком сильно начало *жизнеподобия*, слишком велика роль *содержания*, слишком явна *несамостоятельность формы*. Порожденная индивидуализмом буржуазной идеологии и психологии, потребность видеть в

искусстве свободную и ничем не ограниченную дорогу «самовыражению» личности закономерно вела к утверждению *абсолютного превосходства музыки над всеми другими искусствами*, а стремление обосновать формалистические принципы художественного творчества приводило к односторонней интерпретации идеи И. Канта об *орнаменте как наиболее «чистом» в эстетическом смысле виде искусства*, к признанию орнамента высшим проявлением художественного гения и к «орнаментализации» всех других искусств: живописи, скульптуры, поэзии, музыки. Так обосновала эстетика вступление художественного творчества на путь абстракционизма.

В 20-е годы В. Фриче пытался дать марксистскую интерпретацию закона неравномерного развития видов искусства, но влияние вульгарного социологизма не позволило ему убедительно решить эту задачу. В нашей искусствоведческой науке прочно укоренился принцип изучения развития той или иной отрасли художественной культуры как *замкнутого ряда*, изолированного от развития других видов искусства. Опыт сравнительного изучения истории нескольких искусств, предпринятый в 30-е годы И. Иоффе, энтузиастом «синтетического изучения» искусств, не получил продолжения. Только спустя полвека в двухтомном коллективном исследовании истории художественной культуры, выполненном на кафедре этики и эстетики Ленинградского университета, а затем в моей монографии «Музыка в мире искусств», была развита на современной основе идея Г. Гегеля о неравномерном развитии искусств; в заключительных лекциях курса, посвященных общей характеристике развития мировой художественной культуры, будет освещен и этот его аспект. Резюмирую сказанное о взаимосвязи саморазвития искусства и детерминации этого процесса (см. схему), а затем рассмотрим те механизмы, которые его обеспечивают:



## Лекция 25-я:

### ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД, СТИЛЬ, НАПРАВЛЕНИЕ В ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ

---

Механизмом художественного развития является взаимодействие таких параметров творчества, как *стиль, творческий метод, направление, течение, школа*. В истолковании точного смысла этих категорий и в их применении при описании истории искусства ученые далеко не единодушны. Тем важнее обосновать точку зрения, вытекающую из изложенной в этом курсе системы взглядов на сущность искусства, его структуру и законы исторического развития.

#### 1. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД КАК КАТЕГОРИЯ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА

Понятие «творческий метод» уже было применено в анализе деятельности художника как *система установок, управляющая его творчеством*. Но метод выступает не только как категория психологии художественно-творческого процесса, он становится и *категорией истории искусства*.

Поскольку мирозерцание художника, его эстетические убеждения, его понимание сущности и назначения искусства формируются в социокультурной среде и ею детерминируются, постольку и его индивидуальный творческий метод оказывается носителем более широкого содержания (независимо от того, понимает это сам художник или нет). История мировой художественной культуры свидетельствует: индивидуальные особенности, присущие творческому методу каждого художника, порождаются не только характером его дарования, но и *усвоением его сознанием определенных социальных интересов и культурных идеалов*. Вот почему творческий метод, преломляя определенные идейно-эстетические потребности общества, эпохи, класса, оказывается, в конце концов, не только «личной собственностью» каждого художника, но и эстетическим фундаментом целых *художественных направлений*.

В советское время в эстетике господствовало представление, что существуют вообще два творческих метода — *реалистический* и *антиреалистический*. Это была теория «большого реализма» Г. Лукача – М. Лифшица; однако такая схема, повторявшая упрощенное представление об истории философии как борьбе материализма и идеализма, не только игнорирует своеобразие художественного освоения мира, но и делает плоским, примитивным и внеисторичным само понимание реализма, ибо установка на изображение мира таким, каков он есть реально, является еще слишком неопределенной, чтобы считать ее *методом художественного творчества*. Достаточно сравнить, например, произведения Еврипида с драматургией В. Шекспира, Г. Э. Лессинга, А. Островского, М. Горького, которые были абсолют-



художественного движения, так же как и метод индивидуального творчества, есть, во-первых, определенный *способ познания* действительности; во-вторых, *способ ценностной интерпретации* жизни; в-третьих, *способ преобразования жизненной данности в образную ткань искусства* (способ художественного моделирования и конструирования); в-четвертых, *способ построения системы образных знаков*, в которых закрепляется и передается художественная информация. При этом в разных методах то одна, то другая установка становится *доминантой творческого процесса*.

Такова сложная структура метода художественного творчества, требующая совмещения разных углов зрения на его сущность и роль в историко-художественном процессе — углов зрения *гносеологии, аксиологии, семиотики и теории моделирования*. Лишь в этом случае становится понятным, почему в истории мировой художественной культуры мы обнаруживаем много сменявших друг друга и одновременно действовавших творческих методов, — в каждой грани метода заключены разные возможности его реального функционирования; к тому же соотношение, взаимосвязь, взаимодействие этих граней тоже могут складываться по-разному. Например, принцип жизнеподобия связывается в структуре творческого метода и с реалистической установкой И. Гончарова на познание социальной сущности бытия, и с натуралистическими принципами П. Боборыкина, и даже с декадентской концепцией М. Арцыбашева, а принцип деформации столь же прочно входил в самые непохожие методологические структуры, успешно обслуживая и ренессансный реализм П. Брейгеля, и романтизм Э. Делакруа, и критический реализм О. Домье, и декоративизм А. Матисса, и примитивизм А. Руссо, и «машинизм» Ф. Леже, и не поддающийся однозначному определению творческий метод П. Пикассо. Принцип идеализации действительности, в свою очередь, органически вплетается в многие методы художественного творчества, но всякий раз идеализация эта имела существенно иной характер, потому что в каждом творческом методе она скрещивалась с другими его составляющими, входила в иной контекст, участвовала в образовании особой конкретной методологической структуры. Точно так же фантастическая реконструкция жизненной реальности, которую мы встречаем в повестях Ф. Кафки и К. Воннегута или в пьесах Э. Ионеско и Б. Брехта, или в картинах С. Дали и Б. Линке, имеет в каждом случае иной идейно-художественный смысл, ибо *входит в своеобразную структуру творческого метода данного художника* — реалистическую или сюрреалистическую, экспрессионистическую или абсурдистскую и т. д.

Вот почему определение каждого творческого метода, и индивидуального, и группового, требует анализа лежащей в его основе *системы принципов*, а не какого-то одного из них, произвольно выбранного. Нельзя, например, сводить сущность реализма к жизнеподобию — он может органично включать средства фантастики, гротеска, деформации реальности, использовать условности языка искусства; ему не нанесли урона ни призрак отца Гамлета, ни невероятные похождения Дон Кихота, ни сказочные вымыслы Дж. Свифта, М. Салтыкова-Щедрина и А. Франса, ни разрушение бытового правдоподобия в фильмах Т. Абуладзе.





того, в чем усматривается основа *идеальной организации* общественной и частной жизни человека: в сословно-иерархических или демократических принципах, в единстве с природой или в пренебрежении к ней, в преклонении перед пользой или в жажде бесполезного, в культе техники или в «технике» культа — иногда религиозного, иногда политического, а иногда политически-религиозного, в мистических или гражданственно-патриотических, или гедонистических устремлениях. Вот почему творческий метод Ф. Брунеллески и Л. Б. Альберти отличается от метода средневековых зодчих, метод В. Баженова, А. Воронихина и А. Захарова — от метода Бармы и Постника, метод Л. Руднева — от метода А. Штакеншнейдера, метод Ф. Л. Райта — от методов ле Корбюзье и А. Аалто.

Нельзя не учитывать и отличие художественного творчества в архитектуре, прикладном и промышленном искусствах как искусствах *бифункциональных, художественно-технических*, от творчества музыкального и хореографического. Поскольку архитектурные искусства требуют одновременного решения утилитарных и эстетических задач, а с другой стороны, слияния художественного и технического творчества в диалектически-противоречивой структуре процесса, именуемого «художественным проектированием» или «художественным конструированием», постольку творческий метод определяется здесь еще и тем, как конкретно соотносятся художником *утилитарная и эстетическая* установки, *техническая и художественная* цели: так, метод архитектурного творчества, который ищет образное решение сооружения *в соответствии* с его назначением и конструкцией, в корне отличен от метода, разрабатывающего декоративное оформление здания *независимо* от его функции и конструкции.

Ни один творческий метод не способен с одинаковым успехом действовать во всех видах искусства: скажем, романтизм или символизм в одних видах «работает» с большей эффективностью, в других — с меньшей, для реализма некоторые виды искусства оказываются неприступной крепостью, а в других он обретает максимально благоприятную для него художественную почву и развивается здесь во всей полноте своих возможностей. Именно так развернулся метод критического реализма в литературе; в живописи он имел гораздо более скромные успехи; в очень незначительной степени он затронул музыкальную сферу и остановился в полном бессилии перед каменной стеной архитектуры. А такое художественное явление, как барокко, прославившее себя прежде всего в сфере зодчества, ярко запечатлевшее себя также в скульптуре и живописи, не покорило практически ни театра, ни литературы. Настойчивые поиски найти барокко в западно-европейской литературе XVII в., предпринимавшиеся рядом историков, дали весьма скромные результаты, тогда как очевидно, сколь широко и ярко классицизм овладел в эту эпоху и искусствами пространственными, и сценическим искусством, и поэзией. Но в то же время классицистический метод «споткнулся» о прозаические литературные жанры, о бытовой жанр в живописи, в известной мере о комедию, и уже одно это наблюдение заставляет предположить, что специфика различных жанров искусства, так же как и специфика видов, далеко не безразлична к тому, какой метод художественного творчества вторгается в данную область.



конкретные проявления и преломления художественного направления обычно называют *художественными течениями* или *художественными школами*.

Понятие «школа» употребляется чаще всего для обозначения *национальных и провинциальных разветвлений* художественного направления — так говорят, например, об «итальянской школе» в истории живописи Нового времени или о «новгородской школе» в художественной культуре русского средневековья. Течениями же, как правило, называют такие художественные движения, которые образуются в определенных национальных и исторических условиях и объединяют известные группы художников, близких друг другу не только по общим идейно-эстетическим установкам творческого метода, но и по *конкретному пониманию решаемых ими художественных задач* в пределах того или иного вида искусства. Эта близость выражается подчас в схожести художественного языка, а иногда и в организационном объединении данной группы художников с целью совместной публикации, экспонирования или постановки их произведений. Подобными течениями были, например, передвижничество и мирискусничество, движение «новой волны» во французской кинематографии, деятельность разнообразных творческих объединений советских писателей, живописцев, композиторов в 20-е годы. Хотя литераторов, сгруппировавшихся в 40-е годы прошлого века вокруг «Отечественных записок», Ф. Булгарин назвал «натуральной школой», а Н. Чернышевский — «гоголевским направлением», это движение было, в сущности, и не школой, и не направлением, а именно *течением*, т. е. *разделом* русской национальной литературной школы и *этапом развития* реалистического направления отечественной и мировой литературы.

Теоретический смысл таких терминологических разграничений состоит в том, что явления, находящиеся на уровне художественного *течения* или художественной *школы*, нельзя рассматривать как *самодовлеющие художественные образования*, на которых вправе остановиться обобщение конкретного материала в изучении истории искусства. Развитие искусствознания отчетливо показало, что подобная остановка, явно позитивистского происхождения, ведет к поверхностному, эмпирическому описательству и не позволяет вскрыть закономерности, лежащие *на более глубоком уровне* — на уровне формирования, развития, смены и борьбы *художественных направлений*. Один из ярких примеров такой позитивистской методологии — распространенная на Западе и имевшая, к сожалению, приверженцев среди наших ученых точка зрения на реализм как на течение, возникшее во Франции в 50-е годы XIX в., тогда же получившее из уст Шанфлери и Г. Курбе свое имя и вскоре вытесненное натурализмом в литературе и импрессионизмом в живописи. Точно так же и Романтизм, и Модернизм часто ограничивают узкими рамками *течений*, которые так себя называли, тогда как течения эти были лишь частными проявлениями гораздо более широких художественных направлений. Однако другой крайностью является расширение понятий «реализм» и «романтизм» до масштабов всей мировой истории искусства.

Понять сущность каждого художественного течения, осмыслить его появление, развитие и исчезновение, определить его истинную роль в истории искусства



#### 4. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ

Введенная советской эстетикой в конце 20-х годов категория «творческий метод» не могла заменить категорию «стиль», как думали первое время теоретики. Такая замена не могла состояться потому, что данные понятия лежат не в одной, а в *разных плоскостях* анализа художественного творчества и художественного развития: понятие «творческий метод» обозначает закономерности *процесса со-зидания* художественных произведений, а понятие «стиль» — закономерности *структуры самих художественных творений*; творческий метод есть система принципов, управляющих художественным освоением действительности, а стиль (в одном произведении или в целой группе) — определенная *система форм*, в которой закрепляются результаты творчества, «закон формы», по меткому определению В. Днепра.

Нельзя не отметить, что термин «стиль» многозначен и разномасштабен: он употребляется и для характеристики отдельного произведения искусства, и для обозначения всего творчества какого-либо художника (или известного этапа его творчества), и для определения особенностей творчества целой группы художников, и для наименования характера искусства целой эпохи. Правда, иногда понятие «индивидуальный стиль» художника подменяется понятием «манера», однако *манера и стиль* — совсем не одно и то же. *Манера* художника — это чисто внешнее своеобразие его выразительного языка, лишенное глубинной связи с содержанием и возникающее обычно именно в тех случаях, когда у художника не хватает дарования на создание своего *стиля* — *неповторимой художественной структуры, вырастающей из корня художественного содержания, адекватно его выражающей и от него неотрывной*. Мы говорим поэтому именно о *стиле Пушкина*, а не о его *манере*; если же особенности произведений какого-то поэта мы называем «*манерой*», то чаще всего это звучит иронически: тут имеется в виду, что данный художник стремится к оригинальности, но не обладает ею и придумывает себе некую манеру в виде суррогата недоступного ему стиля. Поэтому в определенных условиях манера без особого труда отслаивается от его творчества и заменяется какой-то иной, тогда как стиль, прорастающий из глубин содержания, не может быть никакими силами вырван из творчества художника.

Стиль есть прямое выражение *взаимной опосредованности и всеобщей взаимозависимости элементов формы* в системе любого масштаба и любой природы — и художественной, и жизненной: поэтому говорят и о «стиле поведения» личности, и о «стиле научного познания», и о «стиле культуры». Стиль рождается именно там, где есть *строго закономерное сопряжение всех элементов формы*, необходимое для решения единой идейно-художественной задачи. Откуда же берутся законы, сплавающие различные элементы формы в единые органические целостности?

В пределах самой формы мы не найдем ответа на этот вопрос. Только анализ *конкретного содержания* данного художественного явления позволяет понять закон построения его формы, принцип связи всех ее элементов, ибо именно содержание, разливаясь по всем «уровням» и «ячейкам» формы, определяет ее характер и обуславливает



средневековой Европы были зафиксированы в письменных сочинениях, а какие — в устной традиции, строго передававшейся от поколения к поколению, эти каноны должны были осознаваться теоретически, дабы обладать силой нерушимого закона, и каждый художник был обязан подчинять им свой творческий метод.

Те типы эстетического сознания общества, которые складывались в докапиталистических формациях, были нормативными потому, что содержали установку на определенный способ *идеализации* мира, при отсутствии представления о свободе художественного творчества (что объясняется неразвитостью личности на этих этапах общественного развития). Соответственно и принципы художественной деятельности рассматривались как сила, не подвластная индивидуальности творца, как *канон*, коему он обязан беспрекословно следовать, а стремление к тому или иному способу художественной идеализации заставляло вырабатывать четкую систему средств и приемов, необходимых для точного воплощения данного идеала в образной ткани искусства.

Мы не поймем до конца великого значения Возрождения в истории европейской художественной культуры, если не увидим в нем первое проявление новой закономерности художественного развития человечества, которая заключалась в *исчезновении стилевого единства эпохи и во все более широком и свободном одновременном развитии разных художественных стилей*. Правда, эта новая закономерность только еще начинала себя выказывать в ренессансном искусстве, однако уже в нем достаточно явны стилевые различия между творчеством Боккаччо и Петрарки, Рафаэля и Тициана, Донателло и Микеланджело, Рабле и Ронсара, а в дальнейшем она раскрывалась все более властно и откровенно. *Классицизм* был героической попыткой восстановления — разумеется, на новой идейно-эстетической основе — былого эпохального единства стиля, но даже в XVII в. он не мог решить этой задачи, ибо рядом с ним функционировали *маньеризм* и *барокко*, пробивало себе *дорогу реалистическое искусство*, а в XVIII и тем более в XIX в. классицизм вынужден был уже обороняться от натиска победоносно воевавших с его нормативностью художественных направлений — и *реалистического*, и *романтического*. Отныне особенностью художественного развития стало *параллельное существование разных стилей*, принимавшее в случаях форму художественного соревнования, в других — форму ожесточенной борьбы.

Говоря об исчезновении в Новое время единого для целой эпохи стиля, нельзя не оговорить существенных различий между судьбами искусств *изобразительных* и *архитектонических*. Поскольку последние способны создавать лишь идеальные образы, они неизбежно тяготеют к *определенному стилевому единству в пределах того или иного художественного направления* — в готике и в классицизме, в рококо, в ампире, в модерне и конструктивизме. Это не исключает, разумеется, того, что в данной сфере художественной деятельности, как и во всех других, яркая творческая индивидуальность формирует индивидуально-своеобразный художественный стиль, однако здесь все индивидуальные стили складываются *на основе общего стиля* и лишь по-своему его преломляют, индивидуализируют — скажем,





Лекция 26-я:

## ЗАРОЖДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

---

### 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Общие методологические представления о принципах системно-синергического исследования, изложенные в специально посвященной этому главе в начале настоящего курса, открывают доступ к закономерностям исторического развития культуры в целом, ее эстетического аспекта и ее художественной подсистемы, в частности. Кратко повторю те установки этой методологической программы, которые положены в основу всего последующего анализа, и конкретизирую их применительно к решаемым в его ходе специфическим задачам.

1. Поскольку непосредственно интересующие нас области культуры, при всех их различиях, органически друг с другом связаны, изучение их развития должно исходить из своеобразия этих процессов, порождаемого *различием их модальностей и их неотрывностью друг от друга*, проистекающей из их скрещения в живом пространстве культуры.

2. К рассматриваемому процессу мы подойдем с позиций исходного принципа синергетики: развитие системы есть ее *саморазвитие*, т. е. результат действия ее *внутренних, имманентных ей движущих сил*, при том, что влияние на ее развитие оказывают те или иные внешние силы. Как уже было показано, эстетическая культура не является самостоятельно существующей областью культуры, имеющей свое предметное поле и свои сколько-нибудь четко очерченные границы, — она является *эстетосферой культуры, разлитой по всему пространству материальной, духовной и художественной деятельности*, способной придавать соответствующую ценность всему, что люди делают и что они воспринимают в мире и в самих себе; но это значит, что эстетосферу культуры нельзя рассматривать как самостоятельно существующую систему, имеющую свои движущие силы и соответственно собственную историю, — ее развитие есть *специфическое проявление общих процессов саморазвития культуры* — развития техники и научной мысли, социальных отношений и религиозного культа, искусства и спорта, форм быта и т. д. Афористически сформулированное основоположение Марксовой философии истории: «Ручная мельница дает нам общество с сюзереном во главе, паровая мельница — общество с промышленным капиталистом», — можно распространить на всю историю человечества и на зависимость от материально-технической почвы его бытия не только экономических и политических отношений, но и общественного сознания, в частности, *эстетического отношения* к природе и человеку, хотя эта зависимость, конечно же, несравненно более сложная и многосторонне опосредованная.



в XX в. в вариациях О. Шпенглера, А. Тойнби, Л. Гумилева. В книге «Философия культуры» я попытался преодолеть обе крайности и выявить *диалектическую взаимосвязь единства историко-культурного процесса и множественности его конкретных форм*. Опираясь на это исследование, обращаюсь к рассмотрению эстетического и художественного аспектов данного процесса.

## 2. ГЕНЕЗИС ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭНЕРГИЙ КУЛЬТУРЫ

Историю культуры традиционно начинают с характеристики ее первобытного состояния; однако состояние это было уже формой *человеческого, социокультурного бытия*, качественно отличной от биологической формы существования животных предков человека. И возникло оно не мгновенно, по мановению волшебной палочки некоего мифического Демиурга, подобно, например, библейскому описанию семидневной истории творения или рассказам об этом в мифах других народов, а в результате длительнейшего, занявшего, видимо, несколько миллионов лет, процесса антропо-социокультурогенеза, т.е. *перехода* от биологической — физической и психической — структуры животного к радикально иной — и телесно, и духовно — форме бытия человека, перехода от стадного образа жизни зверей к общественной жизни людей, перехода от *докультурного* существования предков человека к его *культурному* бытию. Без изучения закономерностей этого перехода нельзя понять итог данного процесса — первобытную культуру как уже *собственно человеческий и специфически человеческий* способ существования.

Изучение данного переходного процесса тем более важно сейчас, когда ученые-этологи называют «социобиологией» отрасль знания, изучающую коллективные формы жизни животных, поскольку считают стадо, стаю, рой, даже колонию моллюсков первыми формами «социальной» жизни и тем самым стирают *качественное различие* принципов организации совместной жизни животных и людей; между тем приравнивание *сообществ* животных и человеческого *общества* — типичный случай позитивистской редукции, т.е. сведения высшего к низшему, не позволяющего понять качественное своеобразие этого высшего. А качественное отличие общества и культуры от биологических форм поведения и организации совместной жизни состоит в том, что последние *закодированы генетически и передаются каждой особи системой инстинктов*, тогда как деятельность человека и общественные отношения людей генетически не транслируются и потому *исторически формируются, изменяются, сознательно программируются и регулируются*, а потому становятся предметом борьбы различных социальных сил.

Если в прошлом донаучное мышление могло переносить на разные формы поведения животных название внешне похожих на них форм деятельности человека, образуя такие метафоры, как «птичье *пение*», «пчелиный *танец*», «языки животных», «*чувство красоты* животного», «*любовь* животного» и т.п., то современной науке непростительно идти по этому пути, потому что придание антропоморфным метафорам значения научных понятий означает вольное или невольное *отождествление качественно различных явлений*. Между тем проблема состоит в



их природа не психофизиологическая, а *духовная*, т. е. *формируемая культурой*. Эта закономерность подтверждается каждый раз в онтогенезе, убеждающем нас в том, что ребенок не рождается с эстетической восприимчивостью и художническим даром, от рождения он даже не владеет словесной речью и прямохождением; отличие онтогенеза от филогенеза состоит лишь в том, что эстетические и художественные способности ребенка формирует *воспитание* — его приобщение к уже сложившейся культуре усилиями взрослых, а человечество должно было *само себя воспитывать*, стихийно «изобретая» культуру и с ее помощью возвышая себя над биологическим своим состоянием, постепенно превращая *биологическое* в *био-социо-культурное*.

Вместе с тем анализ многотысячелетнего процесса культурогенеза выявляет различие корней, из которых выросли эстетическая и художественная «энергии» культуры. Первая рождалась в *ходе практического овладения человеком материальностью природы*, совершенствование которого выливалось в *свободное и целесообразное формообразование*, оно начиналось с целенаправленного созидания необходимых человеку вещей, а затем выходило за пределы удовлетворения практических потребностей, и тогда *полезное* оборачивалось *красивым, утилитарное — игровым, функциональное — гармоничным, конструктивное — декоративным, целесообразное — самоцельным, рационально построенное — эмоционально воздействующим* (в соответствующей лекции уже говорилось о том, как протекал этот процесс формирования эстетической восприимчивости).

Художественная «энергия» культуры выросла из другого источника (а совсем не из эстетического чувства, будто бы предшествовавшего ей, как следует из объяснения происхождения искусства нашим выдающимся археологом А. Окладниковым) — из развивавшейся в сознании первобытного человека способности «продуктивного воображения» (И. Кант). Речь идет о неизвестной психике животных способности *идеального преобразования реальности с целью ее объяснения и осмысления*, способности *создавать образные модели бытия*, необходимые людям потому, что в этот переходный период их практическая деятельность переставала управляться генетически транслируемыми инстинктами, а рациональное познание мира, зарождавшееся в ходе трудовой практики, еще не выходило за пределы эмпирического, обыденно-практического сознания и потому не могло осмыслить бытие, космос, мир и человека в мире в той онтологической обобщенности, какая будет позже свойственна теоретическому мышлению.

Вместе с тем в зарождавшейся практической деятельности *тело человека* постепенно превращалось в *человеческое тело*, с изменявшимся строением фигуры, рук, головы и очищавшееся от плотного волосяного покрова; и этим своим собственным телом человек овладевал во все большей степени, что и позволило ему, в конце концов, обрести свободу созидательных и выразительных действий своих рук, лицевых мышц, гортанной артикуляции, необходимой и речи, и пению.

Весь этот многосторонний процесс преобразования одной формы бытия в другую мог произойти только благодаря стихийному поиску зарождавшимся человечеством оптимального пути выхода к более совершенному, чем биологический, способу существования — прежде всего способу добывания пищи, а затем и



логическое — действительно, «пралогическое», по определению Л. Леви-Брюля, или «аутистическое», по Е. Блейлеру — мышление было развито у первобытного человека (отмечу снова: как и у ребенка!) гораздо более сильно, чем логическое, абстрактное мышление, — левое полушарие еще не обрело ту степень самостоятельности, которая необходима для понятийно-вербального абстрагирования, а «бессознательно-художественная» структура мифологической образности порождалась — готов повторить это утверждение в силу его важности для эстетики — *совместной активностью обоих полушарий* (а отнюдь не одним правым, как нередко полагают физиологи, не видящие принципиальных различий между *обыденными чувственными образами*, лишенными обобщающего и оценивающего смыслового содержания, и *художественными образами*, в том числе и мифологическими, таким содержанием обладающими).

Это значит, что применительно к данной ступени истории еще нельзя говорить о *художественной культуре* в точном смысле этого слова — художественное творчество не стало еще самостоятельной областью деятельности и не осмыслялось как таковое, ибо *было разлито практически по всему пространству культуры*: ремесло имело характер «прикладного искусства», обряды и ритуалы — характер театрализованных действий, сама повседневная речь была насквозь образной, метафоризированной (что и позволяло выдающимся лингвистам прошлого века А. Гумбольдту и А. Потебне считать, что язык человека был изначально *поэтическим*, своего рода искусством).

Господство мифологического сознания придало всей культуре первобытного общества, и в частности ее эстетической и художественной граням, качество *традиционности*. У каждого племени складывались свои формы деятельности и поведения, свои мифы и обряды, свои украшения, мелодии, фигуры танца, конструкции жилищ, святилищ, захоронений, сосудов, одежды, бытовой и культовой утвари, оружия, но у всех племен в равной мере сложившаяся под влиянием множества факторов особая структура бытия и быта, нормы вкуса и типы художественного формообразования оказывались *стабильными, жесткими, нерушимыми* и передавались из поколения в поколение как неписанный закон, освященный мифологическими представлениями; так родилась *традиция* — этот культурный заменитель утраченного человечеством генетического способа передачи поведенческих программ, мощный социальный (в тех условиях — родоплеменной и половозрастной) регулятор поведения людей, сплачивавший человеческие коллективы, утверждавший идентичность каждого и сохранявший ее в веках, в условиях периодических изменений среды и воздействия других популяций.

Это качество культуры, как мы увидим, сохранится в последующем ходе развития мировой культуры до тех пор, пока она будет иметь *мифологическую доминанту*, независимо от характера этой мифологии — религиозной или политической, ибо мифология по самой своей природе претендует на *абсолютность утверждаемого ею миропонимания*, а значит, требует от каждого индивида безусловного принятия данной системы идей и чувствований, веры в их истинность и потому их передачи в неприкосновенном виде из поколения в поколение. Но если





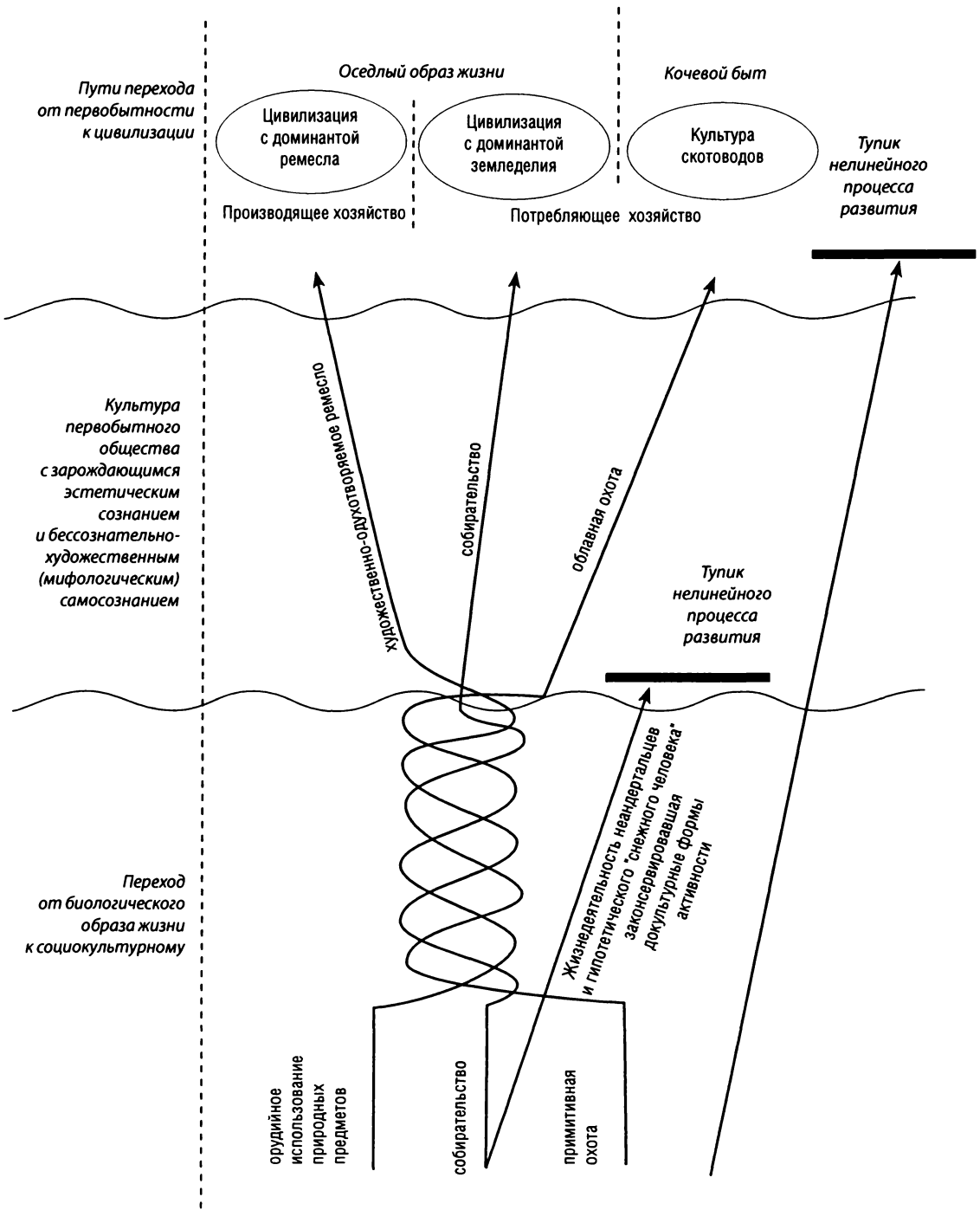
ли осуществляться преимущественно средствами искусства, художественно-образными мифологизированными текстами, оживавшими в устном исполнении сказителей, певцов, танцоров и закреплявшимися вещественно, в погребальных сооружениях типа дольменов и менгиров, в характере самих захоронений, в формах и декоре орудий труда и оружия, в графических, живописных и скульптурных изображениях мифологических персонажей и сюжетов. С другой стороны, зарождение эстетического восприятия реальности как определенных норм вкуса, общих для каждой родоплеменной популяции, оказывалось мощным средством ее *самоидентификации, ее сплочения и самосохранения в токе времени*, ибо эстетическая избирательность вкуса, как было показано в анализе эстетической культуры, является внутренним, психологическим, духовным, имманентным человеку регулятором поведения и стимулом деятельности. Учтем вместе с тем, что формирование эстетического чувства было противоречиво связано с тотемистически-мифологическим поклонением природе, ее заклинанием, порождаемым страхом перед ее могуществом, т. е. отношением к ней, противоположным бескорыстному переживанию объекта как носителя эстетической ценности...

Тут продолжало сказываться различие путей формирования эстетического и художественного отношений человека к природе: его реальная практическая слабость перед лицом загадочных и почти безраздельно властвующих над ним стихий и зверей требовала запечатления — а тем самым преодоления — этого страха средствами искусства, тогда как развивавшееся и постепенно совершенствовавшееся ремесло, изготавливавшее орудия труда и оружие — средства, обеспечивавшие успехи человека в его жестокой борьбе с природой и освобождавшие его в той или иной мере от ее над ним власти, порождало его эстетические переживания. Но при этом и плоды художественно-мифологической деятельности вызывали к себе и активно развивали эстетические чувства.

Эта вплетенность зарождавшихся эстетической и художественной энергий первобытной культуры во все ее сферы делала их роль диалектически противоречивой: с одной стороны, их растворенность в общем культурном «субстрате» или «тексте» и подчиненность жизненно-практическому отношению людей к миру делала потребность в эстетическом переживании природы и в художественном творчестве *безусловно второстепенной* по сравнению с решением всех практических задач, обеспечивавших удовлетворение жизненных потребностей родоплеменной общины; с другой же стороны, повсеместное, всепроникающее присутствие эстетического аспекта восприятия мира и художественных средств удвоения реальности силой фантазии определяло такой их *высокий удельный вес в культуре*, какого они никогда более иметь не будут, оттесняемые в дальнейшем во все более узкую сферу досуга, отдыха, развлечений...

Хотя традиционалистски-мифологическое сознание придало первобытной культуре высокую степень организованности и стабильности, необходимую для ее окончательного самоутверждения как специфически-человеческого способа существования и вытеснения наследственно-биологических средств управления поведением индивида и популяции, медленное, но неуклонное развитие







*гической параллельности* культуры скотоводов и постнеолитических культур восточных земледельцев и античных горожан, хотя даже хронология их бытия в ряде случаев совпадала, делая возможными прямые контакты этих народов, и торговые, и военные (например, в Северном Причерноморье, в Римской империи, в эпоху завоеваний европейцами Америки, а россиянами — Сибири).

Второй путь выхода из первобытного состояния, имевший производственной доминантой *земледелие*, складывался на Востоке в тех районах, в которых не было условий для пастбищного скотоводства, но были благоприятные географические и климатические условия для выращивания тех или иных злаков на больших посевных площадях. Понятно, что это требовало оседлой жизни и делало возможным строительство крупных городов, становившихся носителями цивилизационного процесса, ибо для организации масштабных оросительных работ, способных обеспечить продуктивность земледелия, и для строительства стабильных монументальных дворцов и храмов необходимы были и массы рабов, и мощные политические и идеологические способы управления; развитие городских поселений стимулировалось и тем, что продуктивное земледелие нуждалось в обслуживающих его ремесле, торговле и защите от нападений кочевников, а значит, в сильной армии. Вместе с тем более сложный, чем у скотоводов, производственный процесс требовал развития отделявшегося от мифологических аллегорий *объективно-истинного познания природы*, выливавшегося в *формирование ряда наук*, а затем и способов хранения добывавшихся ими знаний и способов их передачи из поколения в поколение, т.е. *письменности*. Естественно, что у народов Ближнего и Дальнего Востока, пошедших по этому пути, складывалась иная, чем у скотоводов, мифология, обожествлявшая уже не коня, не верблюда, не оленя, а *солнце, воду, землю*, олицетворяемые природные стихии — оттого орнаментальные мотивы становились здесь из зооморфных «*флороморфными*» и *чисто геометрическими, абстрактными*, ибо стихии природы изобразить нельзя, их можно только представить символически. Понятно и то, что зодчество и скульптура тяготели здесь к *монументальным формам*, способным адекватно воплотить религиозно и политически возвышенную духовную содержательность. При всех особенностях формообразования, свойственных искусству каждого из этих народов, общим для их художественного сознания было запечатление в статуарных формах устремленных ввысь храмов, пирамид, скульптурных изваяний, порожденной жизненной практикой *идеи незыблемости, постоянства, вечности*; потому именно *пространственно-пластические* искусства, а не процессуально-временные, оказывались ведущими, господствующими в художественной культуре.

И все же эстетическое переживание начало выходить здесь за пределы религиозного — и египетское, и китайское, и индийское искусство свидетельствуют, что предметами художественного запечатления становятся уже внемифологические, а подчас и внеполитические, *обыденно-бытовые* сюжеты и *простые* люди — воины, ремесленники, танцовщицы, музыканты, их будничная жизнь и интимные переживания. Более того — именно на этой ступени исторического развития художественной культуры рождается новый жанр изобразительного искусства — *портрет*.



более того — *превращавшего авторитет традиции в догму формализованного канона*, поскольку письменность позволяла вербально закреплять выработанные в прошлом правила деятельности, поведения, мышления, а религиозная и политическая власти заставляли безоговорочно подчиняться этим правилам.

Третья дорога, испытанная человечеством при переходе от первобытности к цивилизации, отличается от первых двух тем, что *основой бытия оказалось здесь уже не потребляющее, а производящее хозяйство, т.е. ремесло*. Такой тип культуры сложился под влиянием ряда факторов в Древней Греции, где не было природных условий ни для пастбищного скотоводства, ни для поливного земледелия. Потому города, ставшие носителями этого типа культуры, принципиально отличались от древневосточных городов: эти были «полисы», «города-государства», *концентрировавшие ремесленное производство и морскую торговлю*, а затем и порождаемое их потребностями развитие *научной мысли, философии, образования, спорта, наконец, художественной деятельности*.

Доминанта производящей, а не потребляющей, ремесленной, технически развитой («техне», по определению самих эллинов) деятельности имела историко-культурные, историко-художественные и эстетические последствия, которые часто называют «греческим чудом». Между тем феномен этот рационально вполне объясним: как уже было отмечено, именно и только *ремесло, ставшее деятельностью доминантой культуры*, содержало стимулы и создавало реальные условия для *непрерывного и ничем не ограниченного развития человеческого интеллекта, разума, мышления*, впервые в истории позволив человеку осознать свою силу — *силу Мастера, способного творить, создавать небывалое и познавать дотоле неизвестное*, быть не пассивной жертвой божественного предопределения, бессильной, подобно легендарному Эдипу, перед всевластным Роком, а носителем Разума и Свободы, Гражданской доблести и Красоты, Творцом законов своего общественного существования. Именно и только здесь поэт мог воскликнуть: *«Много в природе сил, но сильнее человека нет!»*, а философ четко сформулировал исходный принцип нового мирозерцания: *«Человек есть мера всех вещей»*.

Такой *антропоцентристский поворот* сознания радикально преобразовал мифологию — впервые в истории мировой культуры божества приняли *чисто человеческий облик*, освободившись от звериных голов или туловищ и представ перед людьми — и в тексте поэм, и на театральной сцене, и в пластических образах скульптуры и вазовой живописи — как *подобные людям, но идеально прекрасные* существа. А это означало, что *подорваны сами основы мифологического сознания и укорененного в нем традиционного типа культуры!* И действительно, Греция стала родиной порвавшей с мифологией светской философии, широкого спектра наук о природе, об обществе и о человеке. «Познай самого себя!» — провозгласил дельфийский оракул, и Сократ, выполняя его призыв, основал новую теоретическую дисциплину — *этику*, положив начало двухтысячелетней истории *философского самопознания личности*; рядом с ним эту же задачу стали выполнять великие греческие драматурги, *положив начало мировой истории искусства театра*.





жанровые формы *романа и повести*, повествующих не о богах и легендарных героях, а о реальных людях, можно заключить, что морфологическое строение художественной культуры греков оказалось *существенно отличным* от того, какое мы видели в культурах кочевников и земледельцев, предвосхищая ту ее структуру, которая разовьется в Новое время.

Таким оказался отправной пункт не только истории искусства западного мира и его эстетического сознания, но всей истории новоевропейской цивилизации. Ее сопоставление с двумя другими дорогами нелинейного движения человечества на пути из первобытности в цивилизацию показывает, что «вектор» скотоводческой экономики стал эволюционным тупиком, потому что не содержал стимула к саморазвитию человека, — не случайно в дальнейшем, когда это оказывалось возможным, кочевники переходили к оседлому, земледельческому образу жизни, а этот последний хотя и был более прогрессивным, что позволило ему сохранить свою системообразующую роль на следующем крупном и устойчивом этапе истории человечества — в феодальном обществе, не был способен открыть развитию всей совокупности человеческих качеств такие возможности, какие содержались потенциально в ремесленной деятельности, *поскольку она стимулировала работу человеческого интеллекта, требуя от него непрерывного совершенствования техники и технологии производства, а тем самым и развития науки, философии, свободного от всяких канонов искусства...* Эти-то силы и преодолевали инерционность традиционной культуры, приведя ей на смену культуру личностно-креативного типа с соответствующими этим ее устоям эстетическим сознанием и художественным творчеством.

Скажу сразу, что значение этого типа культуры оказалось *амбивалентным* — он сыграл и огромную прогрессивную роль в истории, породив такое великое ее завоевание, как *человеческая личность*, и довел научно-технический прогресс в XX в. до критического уровня, обнажившего таящуюся в нем угрозу для самой жизни на Земле, не говоря уже о саморазрушении человека и человеческих отношений под влиянием *индивидуалистической деградации личностного начала*. Трезвое понимание этой диалектики реального исторического процесса не должно, однако, мешать нам оценивать *необходимость* данного пути развития человечества и его *оптимальность* по сравнению с двумя описанными выше, потому что *именно он отвечает самой природе человека* — его атрибутивным качествам как «общественного животного» (Аристотель и К. Маркс), как существа «мыслящего» (Р. Декарт) и «разумного» (К. Линней), «производящего орудия» (Б. Франклин) и способного сделать жизнь «игрой» (Ф. Шиллер), наделенного «волей» (А. Шопенгауэр) и «любовью» (Л. Толстой), «приговоренного к свободе» (Ж.-П. Сартр) и к «творчеству» (Н. Бердяев)... Главная проблема современного этапа его истории состоит в том, чтобы человек сохранил все эти качества, пройдя через испытания, заключенные во враждебности его духовному бытию односторонности научно-технического прогресса.

Возвращаясь к рассмотрению той историко-культурной ситуации, которая сложилась в древности, приходится признать, что опыт греков и римлян



мусульманской, буддийской) и светски-аристократической субкультурами; зародившейся в средневековом городе *бюргерской* субкультурой. Вполне естественно, что каждая из этих субкультур имела свое специфическое, а подчас противоположное другим, эстетическое и художественное содержание.

1. О средневековом фольклоре (имеется в виду точный смысл данного понятия — «народная культура», а не одно поэтически-музыкально-танцевальное творчество) в нашем кратком типологическом исследовании нужно сказать лишь то, что стабильность образа жизни и труда крестьян и консерватизм их сознания позволяли *сохранять те принципы, на которых строилась первобытная культура*. Я имею в виду прежде всего *синкретизм* материально-духовно-художественной деятельности, *вплетенность эстетического сознания в целостно-недифференцированное* — познавательно-ценностное, эмоционально-рациональное — отношение крестьян к природе, *категориальную аморфность их эстетического сознания и морфологическую аморфность их художественной практики*. Подробнее об этом было сказано в лекциях, посвященных морфологии искусства, поэтому сейчас подчеркну лишь, что неразрывно связанное в фольклоре с другими сторонами сознания и другими формами деятельности эстетическое сознание крестьянства и его художественная практика не имели тех стимулов развития, которые они получали тогда, когда обособлялись и становились самостоятельными проявлениями культурной энергии человечества; фольклор застывал на века в тех формах, которые он унаследовал от первобытной культуры, и оказывался, при всей его прелести и обаянии, все более и более архаичным проявлением способности человечества осваивать мир, в котором оно должно существовать. Образ жизни крестьянина и обуславливавший его характер крестьянского труда, соединявший земледелие с элементами скотоводства и ремесла, порождал *эстетическое отношение ко всем природным явлениям, которые входили в сферу его деятельности*, при том, что отношение это было неким *эпифеноменом*, «эмоциональной надстройкой» над утилитарно-практическим и религиозно-мистическим отношением к природе.

Сохраняя свою генетическую связь с языческим прошлым, фольклор не мог не испытывать влияния завоевывавшего господство нового религиозного сознания, крайне агрессивного и репрессивного, влияния эстетических требований обитателей феодальных замков, чей досуг должны были заполнять народные артисты, жонглеры, музыканты, скоморохи, наконец, влияния новых экономических отношений, инициировавших городами, и технологий развивавшегося в цехах ремесла; но одновременно и фольклор влиял на другие подсистемы феодальной культуры — вспомним хотя бы выявленное М. Бахтиным влияние «смеховой культуры» европейского средневековья на творчество Ф. Рабле, исследования Д. Лихачевым и А. Панченко судьбы русской «смеховой культуры», равно как обращение к фольклору деятелей русской культуры XIX—XX вв. — А. Пушкина, А. Кольцова, Н. Некрасова, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, членов абрамцевского и талашкинского объединений художников, современных танцевальных и музыкальных ансамблей типа русской «Березки», белорусских «Песняров», американских исполнителей песен в стиле «кантри»...



*неизобразительным*, поскольку они воплощают человеческие переживания, не воссоздавая материальный мир.

Как бы ни был узок набор адаптируемых той или иной конфессией искусств и как бы ни был эстетически скромнен апробируемый ею художественный стиль (скажем, в синагоге по сравнению с католическим храмом), некий минимум художественных средств все же всегда необходим для эмоционального воздействия предметной среды храма и самого процесса богослужения. Чтобы религиозный обряд был привлекателен для возможно более широкого круга верующих, он должен вызывать *эстетические эмоции*: удовольствие, радость встречи с прекрасным и возвышенным как символическими проявлениями божественного. Религиозная субкультура оказывалась, таким образом, в клещах противоположных установок, порождая, как свидетельствует история средневековой эстетики, напряженные и безрезультатные поиски способа разрешения этого противоречия.

Во всяком случае, при том или ином отборе художественных средств и тех или иных требованиях к стилю религиозная субкультура сохраняла искусство как *способ воплощения мифа и организации обрядового действия*, а теоретические средства теологии, богословия и организационные действия церкви (и подобных ей организаций в нехристианских конфессиях) имели второстепенное значение, неспособные осуществлять прямое общение верующего с Богом. Отсюда — парадоксальность положения искусства в религиозной субкультуре: оно *несамостоятельно*, подчинено требованиям религиозного, а не эстетического сознания, его формообразующие возможности *жестко ограничены*, и в то же время оно достигает *удивительной художественной силы*, создает художественные ценности, глубоко переживаемые не только теми, кто разделяет данную веру, но и носителями иных религиозных воззрений и людьми неверующими. Парадокс этот может быть объяснен только тем, что сила искусства как искусства — в его *эмоциональной выразительности и «заразительности»*, как называли это Ж.-М. Гюйо и Л. Толстой, в духовном познании и самопознании человека, в обращенном к переживанию других людей воплощении неких идеальных устремлений; когда религиозное сознание давало художественному творчеству подобное содержание, искренне и истово воплощавшееся архитекторами, скульпторами, живописцами, музыкантами, писателями, их творения излучали духовную энергию, воздействие которой выходит далеко за пределы собственно религиозных переживаний и обеспечивает им непреходящую художественную ценность.

3. Иную картину видим мы в образе жизни и в сознании обитателей рыцарского замка, княжеского имения, императорского дворца. Хотя и они были религиозны в духе своего времени и своей культурной среды, хотя здесь были капеллы и капелланы, молельни и священники, исполнялись соответствующие обряды и читались священные книги, эстетическое сознание обитателей замка и дворца имело иной, нерелигиозный, характер, и необходимое им искусство призвано было выполнять иные, далекие от молитвенных, функции. Ибо в господствовавшей здесь культуре доминировали светские интересы верхов феодального общества, которые имели две ориентации, говоря языком современной



*природы, социальных отношений, человека и его поведения*, ибо от такого знания непосредственно зависела успешная практическая деятельность в каждой из этих областей. Потому в средневековом городе все активнее развиваются науки, организуются университеты, изобретенное книгопечатание переносит центр тяжести на издание светской, а не религиозной литературы; так исподволь, преодолевая идеологическое и инквизиторское сопротивление Церкви (вспомним судьбу Г. Галилея и Дж. Бруно даже на пороге Нового времени!), формируются *предпосылки культуры Возрождения*.

В этом контексте эстетическое сознание горожанина приобретало черты, резко отличавшие его от всех трех типов отношения к красоте, которые сложились в других подсистемах средневековой культуры: *прагматизм и рационализм* бюргера, порождавшиеся его прозаической практикой, до предела сужали сферу значимых для него эстетических ценностей — *полезность, истинность, нравоучительность* оттесняли на периферию его интересов *красоту, изящество, возвышенность*; об этом говорят и архитектура жилых кварталов средневекового города, и одежда горожан, и их бытовая утварь, и речь, и создававшиеся в этой среде повести, пьесы, гравюры. Понятно, что искусство играло в жизни бюргера самую скромную роль и что здесь не было создано великих художественных творений; оно имело, однако, большое историческое значение, оказавшись своего рода лабораторией, в которой вырабатывались творческие установки, позиции, способы и средства художественного воспроизведения жизни, которые принесут яркие эстетические плоды в XVII, XVIII и даже XIX веках, — речь идет о *становлении реализма как метода воссоздания искусством действительности, неизвестного не только тем другим субкультурам феодального общества, но всей предшествовавшей истории художественной культуры*.

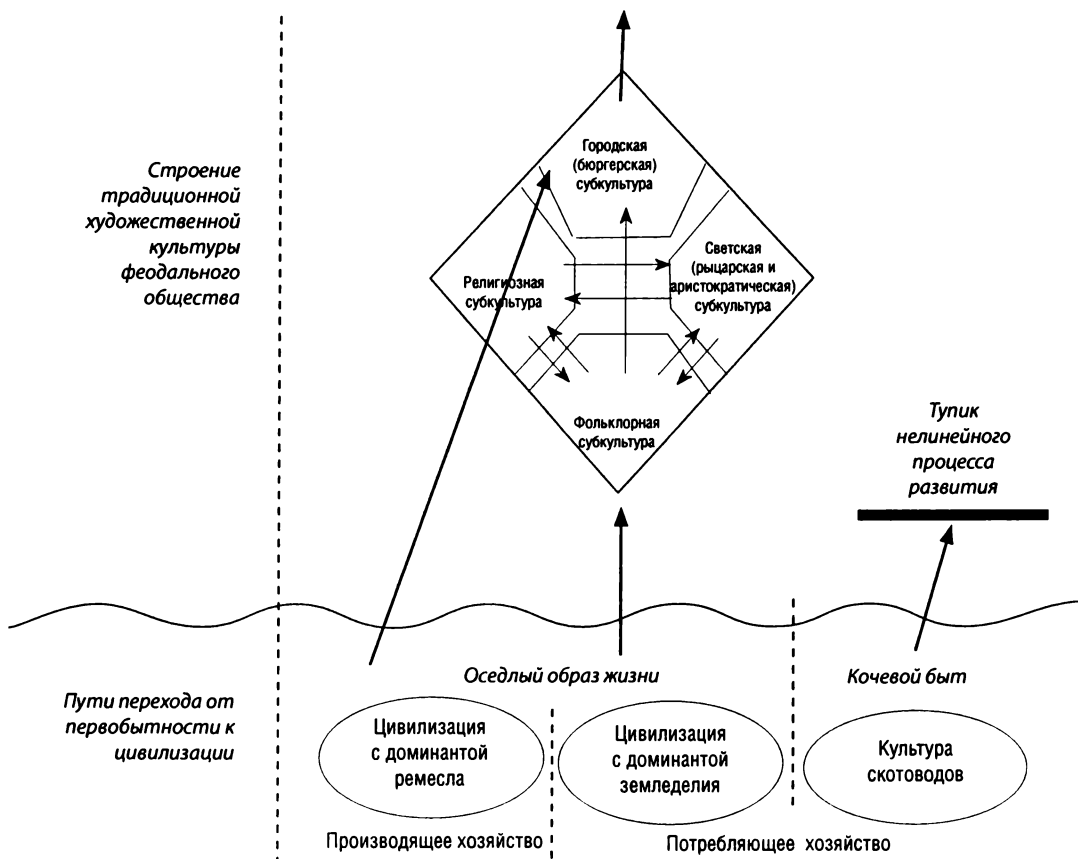
Процесс этот разворачивался в скромных формах новеллы, фавлю, моралите, в гравюрах, иллюстрировавших часословы, календари и изображавших сцены трудовой жизни в разные времена года. Новаторская суть реалистического метода не в сходстве изображения с изображаемым фрагментом реальности — это искусство научилось делать по отношению к животному еще в палеолитические времена, а по отношению к человеку — в античности, что, однако, не означает, будто реализм зарождается вместе с самим искусством и проходит через всю его историю (как утверждали у нас в свое время представители мнившей себя марксистской, однако *антиисторической* и потому принципиально отличной от взглядов К. Маркса и Ф. Энгельса, эстетики); реализм, зародившийся в культуре средневекового города и целенаправленно развивавшийся в буржуазной культуре Нового времени, несмотря на встречавшееся постоянно сопротивление, состоял в *принципиальной демифологизации художественного мышления*, в стремлении запечатлеть, поначалу с наивной непосредственностью, оборачивавшейся натурализмом, *обыденную реальность*, во имя ее осмысления, извлечения из ее познания ценностных ориентаций необходимых для практической жизни и оказывавшихся нередко наивными нравоучениями. Как тут не вспомнить, что еще в XVII в. Ш. Сорель и еще сто лет спустя великий Д. Дидро, обосновывая именно такой метод художественного воссоздания реальности, употребляли понятие «наивное»



искусство как синоним «непосредственного», истинно «правдивого» или «портретного». Устоем всего реалистического движения в художественной культуре Нового времени было убеждение в том, что предметом творческого воссоздания должны быть не плоды мифологической переработки реальности нашими далекими предками, какой бы конкретный облик эти мифы ни имели — античный, христианский, буддийский или какой-либо еще, и не отбираемые художником в сложной ткани бытия элементы прекрасного и возвышенного, и не конструируемое его фантазией идеальное бытие, и не сам материал, играя с которым, художник выстраивает неизвестные природе и культуре формообразования, *а реальная жизнь человечества во всем богатстве и сложности ее проявлений...*

Так в культуре средневекового города закладывались те эстетические и художественные принципы, которые через развившее их Возрождение прорастут в европейской культуре Нового времени, ибо она, говоря языком синергетики, оказалась *аттрактором*, притянувшим к себе те силы средневековой цивилизации, которые отвечали потребностям дальнейшего прогрессивного развития человечества.

Представлю схематически и этот этап истории культуры:



## Лекция 28-я:

# Пути перехода от традиционной культуры к культуре инновационно-креативной

---

## 1. ПРОБЛЕМА ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Сложившись в средневековом европейском городе, Возрождение не стало простым продолжением формировавшейся в нем субкультуры, как это кажется некоторым историкам искусства, но оказалось *качественно отличной от нее фазой истории культуры* Западного мира, суть которой — *переход от эпохи феодализма к буржуазной цивилизации*. Специфический характер этого перехода Л. Баткин точно определил понятием «диалог», относящимся, в частности, к эстетическому сознанию этой эпохи, которое нашло некое *гармоническое ценностное равновесие реального и идеального* — материально-природного и духовно-божественного, эстетического и физического, зримого и мыслимого, в самом человеке — телесного и душевного. Картины великих итальянцев могут служить моделью этого нового типа эстетического сознания, которое отождествило *мифологически вневременное с современно-бытовым*, — Мадонну с прекрасной итальянкой XVI в., «Тайную вечерю» с драматической коллизией в отношениях реальных людей. Вместе с тем искусство *уравняло стилистически* изображения Мадонны и Венеры, а обеих богинь с портретом подлинной женщины Моны-Лизы Джоконды, приравнивая эстетически реальную личность к героям мифа, искусство возродило портретный жанр, протянув руку античности через голову средневековья, но искало в человеке не индивидуальные физические и характерологические особенности, интересовавшие древнеримских скульпторов, а *проявления идеального в реальном*; так и в литературе Возрождение сопрягало сюжетно-событийное и психолого-проникновенное описание человека, прокладывая разные пути движения к этой единой цели — в повестях Боккаччо, в лирике Петрарки, в драмах В. Шекспира; по-своему достигало аналогичного эффекта ренессансное зодчество, облакая мистическую идею христианского храма в пластически полновесную образную одежду античной ордерной архитектуры.

Синергетическое осмысление процесса развития культуры позволяет разрешить длительный спор о том, было ли Возрождение явлением *всемирного масштаба* или же специфической фазой *истории Запада* (в специально посвященной этой проблеме монографии петербургского историка М. Петрова читатель найдет обстоятельное описание данной дискуссии). Ибо если рассматривать суть Возрождения не *формально*, как восстановление духовных основ того или иного древнего состояния культуры (подобные многократные «возвращения к прошлому» действительно имеют место в ходе духовного развития каждого народа, что



*абсолютной свободы творчества*, который станет коренным в буржуазной культуре, начиная с эпохи Романтизма; соответственно еще не была завоевана *свобода суждения вкуса* — авторитет прошлого сохранял свою силу, хотя найден он был в античной классике, а не в собственном средневековье; тем самым Возрождение нашло некое *временное равновесие* между традиционностью и новаторством, между язычеством и христианством, между телесным и духовным, между человеческим и божественным...

На Востоке, и даже на востоке и юге той же Европы, не было и не могло быть такого Возрождения, ибо там сохранялся феодальный строй и порожденный им тип *традиционно-канонической культуры*. Когда же в России Петр Великий начал радикальное преобразование страны, рассчитывая за несколько десятилетий провести ее по пути, который Западная Европа проходила несколько столетий, «русский Ренессанс» не мог сложиться по той простой причине, что в процессе приобщения к достижениям европейской культуры приходилось вбирать и перерабатывать то, что она осваивала на протяжении четырех веков, — антропоцентризм и гуманизм, рационализм и сенсуализм, барокко и классицизм, сентиментализм и просветительскую идеологию...

В итоге в России в XVIII в. могли наметиться лишь *ренессансо-подобные процессы*, которые скрещивались, сплетались, синтезировались с процессами *постренессансными*, — так развивалась наша архитектура от Д. Трезини к В. Баженову, русская живопись от И. Аргунова к Д. Левицкому, отечественный театр от В. Тредиаковского к Д. Фонвизину... Еще более очевидно, что в Турции или в Японии переход от феодализма к капитализму, происходивший уже в XX в. под влиянием евро-американской культуры этого времени и на основе совсем иных, чем европейские, традиций, не мог принципиально не отличаться от ренессансного. Приходится поэтому присоединиться к мнению тех культурологов, которые не считают правомерным понятие «восточное Возрождение», и дополнить их аргументацию ссылкой на выявленную синергетикой *нелинейность развития сложных систем*, в особенности на *переходных его фазах*, когда складываются *разные пути перехода* из одного состояния системы в другое. На Западе, на Востоке и в лежащей на стыке этих регионов России процесс перехода от традиционной культуры, сформировавшейся в феодальном обществе, к культуре инновационной, креативной, личностно-продуцируемой протекал *именно нелинейно, в существенно различных формах*, к тому же в *разное время и с разной степенью эффективности*, а в ряде стран Азии и Африки он еще только начинается в наши дни, и их культура остается традиционной, на уровне полупервобытного, полуфеодального.

Эстетическое сознание и художественная практика европейского Возрождения так хорошо изучены и так обстоятельно описаны историками культуры разных видов искусства, что я могу ограничиться сказанным и перейти к рассмотрению дальнейшего течения данного переходного процесса.

## 2. От Возрождения к Просвещению; ПРОБЛЕМА БАРОККО

Особенность XVII в. в истории европейской культуры состоит в том, что он весь пронизан *противоречиями, конфликтами, столкновением* уходящих в прошлое социальных и духовных сил и развивающегося вширь и вглубь нового типа практики и сознания: в политической сфере это было столкновение *абсолютизма* и *республиканизма*, в религиозной — борьба *реформации* и *контрреформации*, в философии — противостояние *материализма* и *идеализма*, *рационализма* и *сенсуализма*, *натурализма* и *мистицизма*, *дедуктивного* и *индуктивного методов* в теории познания, *стоицизма* и *эпикуреизма* в этике, *идеализирующей* и *реалистической* установок в художественном творчестве. Коллизия эта принимала разные формы в разных странах Европы, но повсеместно культура неудержимо двигалась к состоянию, в котором победа одной из этих сил в следующем столетии заслужила ему имя *века Просвещения*. На языке синергетики эту поступь нового типа культуры можно объяснить тем, что его *притягивало будущее*, принадлежавшее, как показала история, завоевавшему господствующее положение *научно-технической цивилизации, индустриальному обществу, экономической системе капитализма* с отвечавшим их требованиям типом ментальности, эстетического сознания, художественной практики.

Кризис ренессансной культуры на рубеже XVI и XVII столетий непосредственно и драматично сказался на эволюции эстетического восприятия действительности и ее художественного воплощения. Оказалось, что ренессансная диалогическая позиция не могла разрешить острейшие социальные противоречия и связанные с ними идеологические, социально-психологические, эстетические, художественно-творческие конфликты. Эстетическое сознание общества раскололось, обнажив противостояние «высокого» вкуса аристократии и «пошлого», с ее точки зрения, «вульгарного» вкуса буржуа, мещанина, люмпена, которые, однако, уже не только смирялись со своей эстетической неполноценностью и пытались перенять принципы аристократического «высокого» вкуса (вспомним, как осмеял Мольер такую позицию его героя — «мещанина во дворянстве»), но отваживались утверждать *полноправность своей «мещанской» эстетики* — в картинах бытового жанра, ставшего господствующим в буржуазной Голландии, но развивавшегося и в других странах Европы, в презиравшемся классицистами жанре бытового же, реалистического романа, полемически отвергавшего всякие мифологические вымыслы — например, в «Дон-Кихоте» М. Сервантеса, — и осмеливавшегося предъявлять свои эстетические права в самих своих названиях — таких, как «Приключения Франсиона» (т. е. «представителя Франции», «типичного француза») Ш. Сореля или «Буржуазный роман» А. Фюретьера.

Конфликтной стала ситуация и в «высоком» стиле искусства, вылившийся в полемику «архаистов» и «новаторов» в литературе, сторонников классицистического и барочного вкусов — «пуссенистов» и «рубенистов» — в живописи; более того, в разных областях искусства XVII век выявлял *эстетическую полноценность реалистических принципов художественного творчества*: достаточно

вспомнить произведения великих испанцев в литературе и живописи, а на севере Европы — искусство Рембрандта и Вермеера. Так обнажились исчезнувшие, казалось, противоречия между противоположными и несовместимыми эстетическими позициями, только в послеренессансной культуре они имели иной характер, чем в доренессансной, — буржуазное общество несло с собой иные противоречия, чем те, которые были порождены феодализмом. Искусство Нового времени запечатлеvalo особенности этой конфликтной ситуации с объективностью и оперативностью, глубиной и тонкостью, всегда свойственными художественному самосознанию культуры; это сделало характернейшей социально-психологической чертой его содержания не отличавшую Возрождение *гармоничность*, а *драматизм* — потому-то именно *драма* стала ведущей формой художественного творчества, начиная с В. Шекспира, П. Корнеля, П. Кальдерона; она оказала воздействие и на другие виды искусства, сделав драматизм *господствующей эстетической краской* и живописи, и скульптуры, и музыки, и даже барочной архитектуры, и передала эту эстафету в следующее столетие. В конце концов, барокко потому и завоевало столь сильные позиции в XVII в., подхватив инициативу ревивировавшего основные принципы ренессансной эстетики маньеризма и сохранив свое влияние в XVIII в., что *идейно-психологической доминантой этого стиля был драматизм*, — это убедительно показал в свое время Г. Вельфлин, хотя и не сумел столь же убедительно объяснить радикальную смену закрепленных в искусстве «способов видения».

Осуществленный этим замечательным ученым анализ противостоящего ренессансной классике *стиля барокко* был ограничен рамками пластических искусств — живописи, скульптуры, архитектуры. Однако укорененность этого стиля в духовной жизни Западной Европы XVII века побудила многих искусствоведов искать его проявления и в других видах искусства, и неудивительно, что известные аналогии по ряду признаков были найдены в драматургии, поэзии, музыке этой эпохи в некоторых национальных школах, преимущественно на севере Европы, и сам Г. Вельфлин впоследствии пришел даже к выводу, что барокко — *не историческое, а национально-специфическое явление*, выражающее мироощущение германских народов, тогда как ренессансная классика присуща художественному сознанию романских народов. Это заключение, явно сделанное под влиянием завоевавшей господство в Германии в 30-е годы расистской идеологии, не получило признания в мировой искусствоведческой литературе, хотя несомненной была разная степень распространения барокко в культуре разных европейских стран, объяснявшаяся, однако, не расовыми, а социальными причинами — соотношением сил феодализма и развивавшихся буржуазных отношений, религиозного мистицизма и светского сознания. Чрезвычайно сильным оказался соблазн найти в художественной культуре XVII в. некий *единый стиль*, подобный единому стилю в искусстве предшествовавших эпох — античной классике, средневековой готике, ренессансному классицизирующему реализму: буруемые этой идеей искусствоведы не останавливались даже перед тем, чтобы признать основного оппонента барокко в художественной культуре этой эпохи — французский



основанной на мифологическом сознании культуры, и острота ее сопротивления новым общественным отношениям, новой психологии и идеологии, этике и эстетике затянули этот процесс.

Эпоха Просвещения завершила переход к новому типу культуры, который видел источник «света» (во французском языке слово «Просвещение» звучит просто как «свет» — *lumière*) *не в Боге, а в Разуме*, не в мистической *Вере в потустороннее*, а в добываемом мышлением *Знании посюстороннего* — в науках о природе, человеке и обществе, не в теологии, а в опирающейся на научное знание философии, т.е. естествознании, психологии и педагогике, в социологии и культурологии, в реалистической ориентации искусства. Концентрированным выражением произошедшей в культуре смены ориентации стали знаменитая французская Энциклопедия и не менее характерное для идеологии Просвещения превращение имманентной феодальной идеологии политической концепции монархизма в теорию «просвещенной монархии», которая не только «осветила» идею государственной власти светочем Разума, но и попыталась синтезировать ее с идеей демократии, именно в свете Разума раскрывающей свое соответствие правам Человека как разумного и свободного существа.

Бек Просвещения потому и заслужил свое имя, что сделал очевидной *победу нового типа культуры* — даже на западной и восточной окраинах Европы, в Испании и в России, мучительно выходивших из средневекового религиозно-традиционалистского прошлого к новому образу жизни и мышления; творчество Ф. Гойи в одном случае и А. Радищева — в другом — достаточно ярко раскрывает *диалектику общего и различного* в движении этих стран от одного образа жизни и уровня культуры к другому.

В художественном самосознании данного типа культуры эти его качества преломились в развитии той *стилевой гетерогенности*, которая сложилась в XVII в., однако судьба унаследованных творческих принципов оказалась неодинаковой: *классицизм* был принят просветительским мышлением, потому что отвечал его рационалистической природе и высоким нравственным принципам, но питавшие его социальные идеалы радикально изменились, став *гражданственно-демократическими*; *барокко*, напротив, утратило свой изначальный идейный пафос, обернувшись галантной фривольностью и гедонистическим декоратизмом нового стиля — рококо; реалистическое же движение наращивало силы, углублялось в познание и критическое осмысление новой социальной реальности и ее влияния на формирование личности. Вполне естественно, что соотношение этих «эстетических сил» оказывалось различным в культуре разных европейских стран в зависимости от того, как складывалось соотношение социальных и идеологических сил, — в Англии, ставшей уже вполне буржуазной страной, хотя и сохранившей феодальную «упаковку» новых общественных (и сохраняющей ее по сей день), в Германии, оставшейся феодально-раздробленной и лишь вырабатывавшей свое национальное самосознание, в Италии и Испании, таковое уже обретших, но упорно сопротивлявшихся развитию новых общественных отношений, во Франции, неуклонно шедшей к революционному взрыву как единственному эффективному





*развития человека и искавших способы преодоления этой односторонности. Так родились французский сентиментализм, германская «буря и натиск», английский предромантизм, российские вариации всех этих трех движений; трагический ход Великой французской революции, обещавшей претворить в жизнь идеалы Просвещения, но развеявшей эти иллюзии, отозвался в формировании на рубеже веков нового типа культуры — резко антипросветительского, антирационалистического и антиклассицистического; имя его — Романтизм.*

### 3. СТАНОВЛЕНИЕ КРИТИКИ КАК МЕХАНИЗМА САМОУПРАВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КРЕАТИВНОГО ТИПА

Существенное отличие положения творчества и восприятия Искусства в культуре Нового времени — их зависимость от нового ее детища, именуемого *художественной критикой*. Выше уже было отмечено, что культурам традиционного типа этот инструмент воздействия на художественную жизнь был не нужен, они его и не знали, потому что узаконивавшиеся традицией — и тем более канон — принципы творчества тем самым достаточно надежно определяли действия мастеров искусства и оценки художественных произведений; когда же традиция и каноны стали утрачивать свою директивную силу и художник обрел право самостоятельно решать все свои творческие проблемы («Художника нужно судить по законам, им над собой признанным», — утверждал А. Пушкин), а читатель, зритель, слушатель — самолично оценивать эти решения, возникла потребность в таком механизме воздействия на тех, кто создает художественные ценности, и на тех, для кого они создаются, который был бы максимально эффективен в новых условиях; таким механизмом и стала *критика* — обосновываемое анализом произведения искусства суждение компетентного и авторитетного «эксперта» о качестве данного произведения, определяемое пониманием замысла художника и соотносением с этим замыслом его исполнения. Поскольку же критик является (независимо от того, в какой мере он это сознает) представителем культуры, сформировавшей его сознание, интересы, вкусы, постольку сами критерии оценки произведений искусства и выносимые на основе их применения суждения вкуса становятся средствами «персонализированной связи» данной культуры и создаваемого в ее недрах искусства — в том смысле «персонализированной», что каждый крупный критик является такой же *свободной в своих суждениях личностью*, как сам художник и как духовно развитый читатель, зритель, слушатель. Это еще больше усложняет общую картину художественной жизни в культуре нового типа, повышая *степень ее дезинтегрированности*, широту разброса индивидуальных вариаций творческих систем и рецептивных позиций публики.

И действительно, уже в XVII в. в Европе появляется литературно-художественная критика, например, «Сатиры» Н. Буало и его «Поэтическое искусство», «О знании хороших книг» Ш. Сореля, а в XVIII в. критика приобретает широкий идейный резонанс, общекультурный вес и авторитет в силу того, что обсуждение конкретных явлений искусства обрастает рассмотрением этических, политических,



*воспитателем ее вкуса*, и публикой, эстетическим лидером определенного слоя которой критик себя ощущает и стремится донести ее отношение к оцениваемому произведению до сознания художника, дабы в чем-то его поддержать, а какие-то его позиции изменить; критика имеет в виду и воздействие на организаторов художественной жизни, действия которых зависят от уровня и характера их эстетического сознания и которым критик должен помочь обрести верное и обоснованное представление о своеобразии каждого художника и мере ценности его творений; наконец, критик рассчитывает содействовать эстетике находить теоретическое обобщение эстетических принципов современного искусства, а подчас сам их разрабатывает, становясь одновременно и теоретиком искусства, какими были, например, Д. Дидро и Г. Э. Лессинг; в дальнейшем у критики складываются более или менее тесные связи с научным искусствознанием, которое вооружает критика знанием истории интересующего его вида искусства и методами его анализа.

Как видим, анализ этого интересного новообразования в культуре XVII—XX вв. дает дополнительные свидетельства тому, как различаются *художественный* и *эстетический* аспекты культуры, — ведь такой механизм, как «эстетическая критика», культуре неизвестен. Оно и неудивительно — обсуждение эстетических качеств создаваемых людьми предметов во всех сферах деятельности происходит постоянно, и в обыденной жизни, и в профессиональной экспертизе данной сферы деятельности, потому что эстетическая ценность *повсеместно вторична*, производна от утилитарно-конструктивных качеств данного рода предметов, и вынесение эстетических оценок не может стать специальной, выделенной и профессионализированной областью деятельности. Вместе с тем, если во всех внехудожественных сферах культуры эстетическая оценка экспертов желательна, но не обязательна, то в художественной критике она *обязательна* в такой же мере, в какой сама эстетическая ценность *необходима* оцениваемым произведениям искусства.

*Лекция 29-я:*

## ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРЫ РАЗВИТОГО БУРЖУАЗНОГО ОБЩЕСТВА

# 1. АНТИТЕЗА «РОМАНТИЗМ/ПОЗИТИВИЗМ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА

Пройдя через четыре века ренессансного и постренессансного перехода от тех условий своего существования, которые создал для художественной и эстетической граней культуры феодализм, к тем условиям, которые сложились с победой капитализма, эти сферы культуры преодолели описанную выше *гетерогенность*, порожденную резкими различиями бытия и сознания деревни и города, дворца и храма. Европейская культура XIX–XX вв. *гомогенна* — однородна в том смысле, что стала *культурой города*, культурой *светской* и культурой *демократической*; это непосредственно характеризует и ее эстетически-художественные проявления.

В самом деле, фольклор — как было показано выше — в этих новых и абсолютно для него неблагоприятных социально-экономических и научно-технических условиях угасал, вырождаясь в самодеятельность эстрадно-концертного типа и сувенирное производство, а в подлинных своих, классических формах сохранялся лишь на правах музейного реликта былой, прекрасной, но безвозвратно ушедшей в прошлое культуры, подобно античной или первобытной. Утратила былую мощь и недавно еще столь могущественная религиозная субкультура, несмотря на усилия контрреформации и последующие отчаянные попытки возродить ее, которые периодически предпринимались романтиками, прерафаэлитами, неотомистами, мистиками и представителями других подобных движений, а в России Н. Гоголем и А. Ивановым и П. Флоренским, символистами и религиозными философами «серебряного века», наконец, деятелями нынешнего «православного Возрождения», ибо не дано людям произвольно изменять закономерности историко-культурного процесса и восстанавливать безвозвратно ушедшее прошлое; научно-технический прогресс не оставлял пространства для самостоятельного существования и, тем более, господствующего положения религиозной субкультуры, для подчинения ею эстетического сознания и способов художественно-образного освоения мира; в конечном счете, осознание культурной антитезы «Запад — Восток» и тяга к Востоку противников европейской цивилизации и порождались сохранявшейся в восточных культурах, прежде всего буддийской и исламской, *религиозной доминанты*, которая культурой Запада была уже утрачена. и утрачена безвозвратно; сколько бы ни восстанавливалось сейчас в нашей стране храмов и монастырей, сколько бы новых красивых церквей в стилистике современной архитектуры ни

возводилось в США или Финляндии, какие бы превосходные фильмы на темы евангельской легенды ни снимали итальянские кинематографисты, — все это не способно породить или возродить религиозное искусство как *самостоятельную область художественной культуры*.

Такой вывод относится в полной мере и к третьей подсистеме культуры феодального общества — *аристократической, дворцово-замковой, придворной*; она отмирала на протяжении последних столетий вместе со своим социальным носителем, и ее пережитки, сохраняющиеся в ряде стран вместе с рудиментами монархического строя (типа смены караула у Букингемского дворца, военных парадов и дипломатических церемоний) воспринимаются в наши дни как всего лишь исторические реликты, подобные музейно-эстрадному бытию фольклора, как своего рода спектакли, театрализованные игры, но отнюдь не как элементы *живой, современной культуры, питаемые ее собственной духовной энергией*.

Итак, прямым носителем *современной*, в духовно-содержательном, а не формально-хронологическом смысле этого понятия, культуры был и остается *город* — тот плод Западной цивилизации, который исподволь готовил «культурную революцию» в Средние века, который осуществил эту революцию в ренессансно-реформационной форме и который, начиная с XVII в., создавал необходимые условия для *ничем не ограниченного развития научно-технического прогресса — фундамента европейской культуры Нового времени*. Те принципы, на которых она основывалась, оказывались *диаметрально противоположными* устоям феодальной культуры и с ней принципиально несовместимыми: это отчетливо видно уже из того, что многократные попытки органически соединить религиозную и научную формы сознания, мистику и рациональность, свободу личности и покорность «раба Божьего» своему Творцу, самоутверждение человеческой индивидуальности и ее растворенность в религиозном конформизме оказывались безуспешными; альтернативой их противоборства является только *компромисс* по принципу «кесарю кесарево, а Богу Богово», или, говоря на современном научном языке, по *«принципу дополнительности»* (в точном боровском его смысле, т. е. в проявлении данных качеств в разных «экспериментальных ситуациях» человеческой жизни, что исключает возможность их синтеза, но позволяет тому, кто в этом нуждается, «совмещать» безразличное к ценностям знание и не подлежащую проверке знанием утешительную веру в потусторонние силы).

Развитие европейской культуры Нового времени на фундаменте научно-технической цивилизации расценивалось по-разному — от сциентистской и техницистской апологии прогресса до его осуждения как «грехопадения» человечества и противопоставления ему некоего идеального прошлого: то первобытного «золотого века», то романтически-идеализированного средневековья, то деревенской патриархальности, то идиллии восточного созерцательно-медитативного бытия... Реальным же фактом истории является *формирование в послеренессансной Европе такого типа культуры, который словно вывернул наизнанку содержательную структуру средневековой культуры, противопоставив каждой ее мировоззренческой позиции противоположную и перевернув их*



ва сущность *эстетства*, получившего столь широкое распространение в конце XIX—начале XX вв., — ведь непосредственным предметом эстетического переживания, основанном на чувственном восприятии, может быть только *настоящее*. Вместе с тем для художественной культуры эта переоценка ценности настоящего и прошлого означала разрыв с основополагающими принципами *традиционной* культуры, которая ведь покоится на признании *власти прошлого над настоящим*, и вытеснение всех форм художественного творчества, ориентированных на античную классику или средневековый символизм *реалистической ориентацией на изображение современного бытия*.

Что касается восприятия пространства, то если средневековая культура утверждала *ценностную доминанту вертикали над горизонталью* — ибо вертикаль связывает людей с небожителями, материально-земное превращает в свето-воздушное, бестелесное, и тем самым воспринимается как символ духовного, что отчетливо видно по принципам формообразования в средневековой архитектуре, скульптуре, живописи, — то культура буржуазная несет с собой *доминанту горизонтали*: вначале, в эпоху Возрождения (Г. Вельфлин проницательно показал это в анализе искусства XVI—XVII вв.), — в структуре художественно конструируемого пространства, расстилающегося перед наблюдателем слева направо или справа налево, а затем в искусстве барокко, уходящем в глубину; оно и естественно — ведь практика реальной деятельности людей, ставшая фундаментом культуры в эпоху научно-технической цивилизации, разворачивается *именно в этой пространственной двухмерности* (даже в начале XX в. теория относительности расценила время как *четвертое измерение пространства*, и только в конце нашего столетия И. Пригожин и И. Стенгерс выявили истинное значение времени в *его автономности и решающей роли в развитии бытия* как процесса самоорганизации сложных систем, что связано, несомненно, с переориентацией общественного сознания в эпоху Постмодернизма с абсолютизации ценности настоящего на значение перехода *от настоящего к будущему* — ибо там решаются судьбы человечества, быть ему или не быть на Земле, и если быть, то в каком состоянии, — не случайно так широко стал развиваться жанр *научной фантастики* в литературе, киноискусстве, телевизионных программах).

История постренессансной европейской художественной культуры делает предельно наглядным вытеснение *традиционализма* религиозного, политического, юридического, этического, эстетического, художественного новой культурной доминантой — *креативизмом*, т. е. признанием *абсолютной ценности новаторства*, отрицающего старое, порождающего все более быстрое обновление всех сторон жизни общества и поэтому чреватого постоянными *конфликтами поколений* (ситуация «отцов и детей», точно смоделированная И. Тургеневым, а в наше время ставшая одной из острейших и эстетических, и политических проблем). *Коллективизм* патриархального сознания, растворявший «я» в «мы» и противопоставлявший «мы» враждебному «они», вытесняется теперь прямо противоположным и в конечном счете оказавшимся столь же односторонним *индивидуалистическим* сознанием, которое абсолютизирует ценность уникального, неповторимого «Я», по отношению





ном значении, в каком оно вошло в употребление, т. е. называть «романтиками» и «реалистами», «позитивистами» и «натуралистами» только тех, кто так сам себя именовал). Позитивизм — явление *общекультурное*, ибо философия не «изобрела» его, а лишь *теоретически сформулировала, обосновывая новый тип мышления*, который складывался в ходе становления научно-технической цивилизации как ее «родное детище» (потому его первые ростки мы находим в XVIII в. в Англии — родине этой цивилизации, совершившей уже в это время свою «промышленную революцию»).

Действительно, Позитивизм, поначалу абсолютизировавший эмпирико-фактологический метод познания, завоевывал господство во всем мире наук, ибо объявил принципы «позитивного» знания, свойственные изучению природы, *общим гносеологическим законом*; в конечном счете не только гуманитарное знание, но и философия были выдворены за пределы научной мысли, поскольку уже герменевтикой, а затем и неокантианством было установлено существенное отличие тех способов познания, которые свойственны *humanities*, от методологии *sciences*, т. е. естествознания; а в той мере, в какой усилия человеческой мысли все же устремлялись к познанию человека, его духовной жизни, культуры, позитивистское мышление выработало принцип *редукции* — сведения духовного к материальному, социокультурного к биологическому, психологического к физиологическому, сведения нравственного и эстетического сознания, обрядов и ритуалов, сущности искусства, языка, игры к инстинктивным импульсам и коммуникативным системам животных, их генетически транслируемым формам поведения.

Позитивизм как тип мышления, захватив в разных своих конкретных проявлениях все сферы культуры как оппонент романтического идеализма и утопизма, проявился *с не меньшей широтой и определенностью в искусстве*, порывая его связи и с традиционно классицистическим, и с романтическим, и символистским способами идеализации и мифологизации реальности и устремляя его к изображению этой реальности в ее *подлинном, эмпирическом существовании*, — так, как это стал делать *реализм*, а затем *натурализм* и *импрессионизм*; не обошла искусство и *позитивистская редукция* — сведение социокультурного в человеке к биологическому, психологического — к физиологическому, духовного — к материальному.

Таким образом, на протяжении двух последних столетий европейская художественная культура и ее эстетический потенциал развивались *в напряженном поле противостояния и непрекращающегося конфликта Позитивизма и Романтизма*, что сближает это ее состояние через голову Просвещения с культурой драматического XVII столетия. Следует видеть и то, что соотношение сил этих антагонистов менялось: в начале XIX в. наиболее влиятельным было романтическое движение, уже в середине века оно отступило на второй план, хотя отчаянно сопротивлялось неумолимой и жестокой поступи научно-технического прогресса, его позитивистскому — психологическому, идеологическому и научно-теоретическому — отражению, все чаще оказываясь своего рода «диссидентом», «внутренним эмигрантом» в культуре сциентистски-технической, вещистой, прагматистской ориентации (характерны такие вошедшие в обиход обозначения этого оппозиционного ей



А. Довженко, от эклектического ретроспективизма (именуемого сегодня «историзмом») в архитектуре и прикладных искусствах к чисто декоративистским стилизациям формалистов, от символизма к сюрреализму и театру абсурда...

Нельзя в этой связи не отметить, что именно этот «эстетский изоляционизм» неоромантических течений и дал основание связанным с ними теоретикам, начиная с Э. Ганслика, признать эстетическое отношение к действительности *сущностью художественного творчества*, т.е. фактически *свести художественное к эстетическому*. И столь же закономерно, что один из самых последовательных идеологов антиромантического направления художественной культуры XIX в. Н. Чернышевский, посвятив свою магистерскую диссертацию данной проблеме (он так и назвал ее: «Эстетические отношения искусства к действительности»), опровергал «эстетический редукционизм», доказывая на материале реалистического искусства, что предметом художественного осмысления реальности является не только прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, но «все интересное человеку в жизни». Примечательно и то, что в начале XX в. русская идеалистическая эстетика, начиная с учения В. Соловьева, видела в искусстве *воплощение красоты*, отождествлявшейся с *добром и истиной*, а современное ей движение мысли на Западе (что уже было отмечено мной в другой связи) — М. Дессуар, Э. Утитц, Р. Гаман, группировавшиеся вокруг журнала «Эстетика и всеобщее искусствознание», опираясь на накопленный в Европе антиромантический опыт художественного освоения действительности, подобно Чернышевскому и его единомышленникам в русской эстетике, разводили «эстетическое» и «художественное», не закрывая при этом глаза на их взаимосвязи. Понятно, что романтическая и неоромантическая оппозиция буржуазному обществу и научно-технической цивилизации была более активной, широкой и влиятельной в тех странах, в которых капитализм оказывался менее развитым, а силы феодальные, с одной стороны, и революционные — с другой, — более мощными (например, в России и в Германии); и напротив, позитивистское движение более сильно в Англии, Франции, США, где его практически-цивилизационная основа была наиболее развитой и мощной.

### 3. Эстетические установки Позитивизма и его влияние на художественную практику

Эстетизму и «артистизму» Романтизма Позитивизм противопоставил *рационалистический культ науки и техники*, поклонению красоте — психологию «дела» («бизнеса», в американской терминологии), жизни в мечте — социально-организационную *практику*, «нас возвышающему обману», по известной формуле А. Пушкина, — «*тьму низких истин*». Хотя эстетические эмоции и художественное творчество получали позитивистское объяснение в духе уже отмечавшегося редукционизма (например, в сочинении ученика Г. Спенсера Б. Грэнт-Эллена, демонстративно названного им «Физиологическая эстетика», или трактате А. Луначарского «Основы позитивной эстетики»), эта сфера человеческой жизни



ее социально-экономическое развитие (напомню, что до 1860-х гг. здесь сохранялось крепостное право, что индустриальная цивилизация, научно-технический прогресс, капиталистическая экономика развивались здесь крайне медленно, что вплоть до следующего века самодержавие успешно сопротивлялось демократизации страны, — это и привело, в конечном счете, к взрывам 1917 года), то развитие эстетического сознания и художественной практики России не могло не отличаться от того, как протекали эти процессы на Западе. Отличие это выразилось, в частности, в том, что Позитивизм в русской культуре — и в философии, и в гуманитарных науках, и в эстетике, и в литературе, и в других видах искусства — был несравненно менее влиятелен, чем в Англии или во Франции, он не выдвинул у нас ни одного крупного мыслителя и художника масштаба О. Конта или Г. Спенсера, Э. Золя или П. Сезанна (все они имели определенное влияние в России, но в основном уже в начале XX в.); антиромантическое движение, ставшее господствующим в нашей художественной культуре, начиная с А. Пушкина, Н. Гоголя и В. Белинского, дало главные плоды в *социально-аналитически ориентированном реалистическом творчестве*, высшие проявления которого отмечены именами гениев — Л. Толстого и Ф. Достоевского, А. Островского и М. Салтыкова-Щедрина, А. Чехова и М. Горького, М. Мусоргского и П. Чайковского, П. Федотова и В. Перова, И. Репина и В. Сурикова, — поддержанном и осмысленном в литературно-художественной критике и эстетике. Этот социально-критический пафос, точно уловленный в формуле Н. Чернышевского «искусство — приговор над жизнью», а не только ее «воспроизведение» и «объяснение», и выражал отличие русской классической литературы, театра, живописи, музыки от специфически-позитивистского объективизма безоценочной фиксации реальности (ярче всего эти позиции сформулировал Г. Флобер).

Только на рубеже веков рождение символизма и мирикусничества обозначило резкое изменение соотношения сил в отечественной художественной культуре: ее так называемый «серебряный век» характеризуется решительным *перевесом неоромантических течений над реалистически-ориентированными и натуралистическими*. Так отражалось энергичное включение России в общеевропейский цивилизационный процесс при непреодоленном влиянии непременного спутника феодализма — славянофильско-почвеннического, религиозно-традиционалистского, «соборного» сознания... Отсюда и фундаментальная *общность* русского и западного Модернизмов, и их *существенные различия*.

#### 4. МОДЕРНИЗМ КАК КРАЙНЯЯ ФОРМА

##### ИННОВАЦИОННО-КРЕАТИВНОГО ТИПА КУЛЬТУРЫ

Уже в начале XX столетия противоречия буржуазной цивилизации достигли такого напряжения, что придали ей новый облик; это было осознано современниками как *принципиальное отличие данного состояния европейской культуры от всей предшествовавшей ее истории* — отличие, зафиксированное в понятии



*абсолютного разрыва* с прошлым стал «Черный квадрат» К. Малевича. Вполне закономерно поэтому появление таких понятий, как «дегуманизация» (Х. Ортега-и-Гассет), «революция в искусстве» (Г. Зедльмайр), а затем «антиискусство» и «антиэстетика». Опора на прошлое оказывалась оправданной лишь в тех случаях, когда оно само было «антиклассичным» — первобытным или полупервобытным, сохранявшимся в Африке или в Азии, на островах Тихого океана или в Гималайских горах и потому в своем *иррационализме* психологически близким неоромантическим течениям европейского искусства; таковы мотивы творческих исканий П. Гогена, П. Пикассо, В. Лама, Н. Рериха, «изобретателей» джаза и новых бытовых танцев, пропагандистов восточного мистицизма и разных форм йоги...

Понятие «Модернизм» (на Западе часто говорят «Модерн») перешло из искусствоведческого лексикона в культурологический вполне закономерно — и потому, что в искусстве как образном самосознании культуры происходящие в ней преобразования выражаются обычно раньше и ярче, чем в других сферах культуры, и потому, что Модернизм был *иррационалистической реакцией на рационализм европейского сознания*; понятно, что в искусстве он чувствовал себя гораздо *органичнее* и «уютнее», чем в философии и науке. Показательна тяга к художественным формам мышления связанных с Модернизмом философов XX в. и их предшественников — С. Киркегора и Ф. Ницше, равно как поиски глубинной философии *в самих художественных текстах* (вплоть до объявления величайшим русским философом Ф. Достоевского и утверждения, что особенностью отечественной философии вообще является ее *художественно-образное, а не абстрактно-теоретическое* воплощение).

Обращаясь к характеристике эстетического и художественного проявлений Модернизма, я развиваю намеченный мной в книге «Философия культуры» *системный подход к его анализу*, который позволяет преодолеть более или менее случайное выделение тех или иных его черт и добиться необходимой *всесторонности и целостности* его описания.

Каждый исторический тип культуры раскрывает свое содержание с необходимой полнотой, будучи рассмотрен в *двух измерениях* — в *социокультурных пространствах и времени* (т. е. *синхронически* и *диахронически*); каждое из этих измерений имеет *два масштаба* — *внутренний* и *внешний*. Временной (исторический) аспект внешней определенности Модернизма был только что охарактеризован — он состоит в *противопоставлении себя прошлому*, а значит, в отказе от следования тем принципам, которые лежали в основании «классики», став в силу этого «традицией»; для Модернизма эту позицию можно считать *системообразующей*. К сказанному следует лишь добавить, что личностное сознание, которое отвергло традиционное представление о неких имперсональных нормах вкуса, восходящих к античному пониманию красоты как гармонии, и выросшую из того же исторического корня идею единства «истины, добра и красоты», и имевшее тот же генезис представление об имманентности искусству эстетических качеств, освобождало личность от всех ограничивающих ее свободу эстетических и художественных, а затем и нравственных норм. Но при этом неизбежно *стиралось различие между*





достигла крайней формы и предельной напряженности, постольку модернистское мировоззрение стало зеркалом этого раскола, *враждебно противопоставив элитарную субкультуру массовой как своему антиподу*. Если уже в античном городе социальный раскол породил и расслоение культуры (вспомним легендарный принцип политики римских аристократов по отношению к плебсу: «Хлеба и зрелищ»), то XX в. довел это раздвоение культуры до уровня *институционализированной автономности двух сфер духовного производства*: элита и масса стали адресатами принципиально различных и в сущности несовместимых плодов идеологической, художественной, коммуникативной деятельности. Драматизм сложившейся ситуации заключался не только в том, что элитарная и массовая культуры существенно различаются по их идейному содержанию и формам его воплощения, но и в том, что вторая является квазиэстетической и квазихудожественной, — духовное содержание подменялось в ней физиологическим воздействием на моторные, сексуальные и агрессивные импульсы.

Основной духовной пищей «массового человека» стало *экранное зрелище*, гораздо легче усваиваемое, чем книга, и само приходящее в наш дом после появления телевидения и кассетирования фильмов. К тому же в это время достигла предельной остроты *проблема молодежи* (ее революционное выступление во Франции в 1968 г. показало это предельно выразительно), наложившаяся на проблему массового потребителя искусства; для удовлетворения его эмоционально-эстетических потребностей и направления ее активности в определенное русло недостаточно оказалось пассивно воспринимающихся фильмов и телепередач — на первое место в ее художественной жизни вышла *музыкальная эстрада*.

По сути дела, организованная таким образом «поп-культура» оказывается *заменой былой религиозной обрядности*, своего рода неоязыческим «атеистическим культом», со свойственными всякому культу фанатизмом, жадной экстатических состояний, приносящих духовные чувства в жертву физиологическим ощущениям, буквальной или чисто психологической наркотизацией, мистицизмом суеверий, своего рода жертвоприношениями, поклонением кумирам («звездам» эстрады, кинематографа, спорта), нетерпимостью ко всем иным формам культуры (это весьма убедительно показал петербургский исследователь рок-культуры И. Набок).

Могущественными по эмоционально-психологическому воздействию художественными средствами массовая культура эпохи Модернизма формировала — и продолжает делать это в наше время в тех пределах, в каких она сохраняет свое влияние, — «обезличенную личность», упрощенную и уплощенную, «одномерную», по известному определению социологов, примитивную и вульгарную по уровню ее потребностей, интересов, идеалов и потому растворяющуюся в массе других, де-индивидуализированную, конформистскую и, значит, легко управляемую, лишенную высшего завоевания истории культуры — *свободного самоопределения, рождающего человеческую индивидуальность*.

Социальная сила психологии и эстетики «маскульта» (или «попкульты») такова, что они проникли во все поры повседневного практического бытия массы,

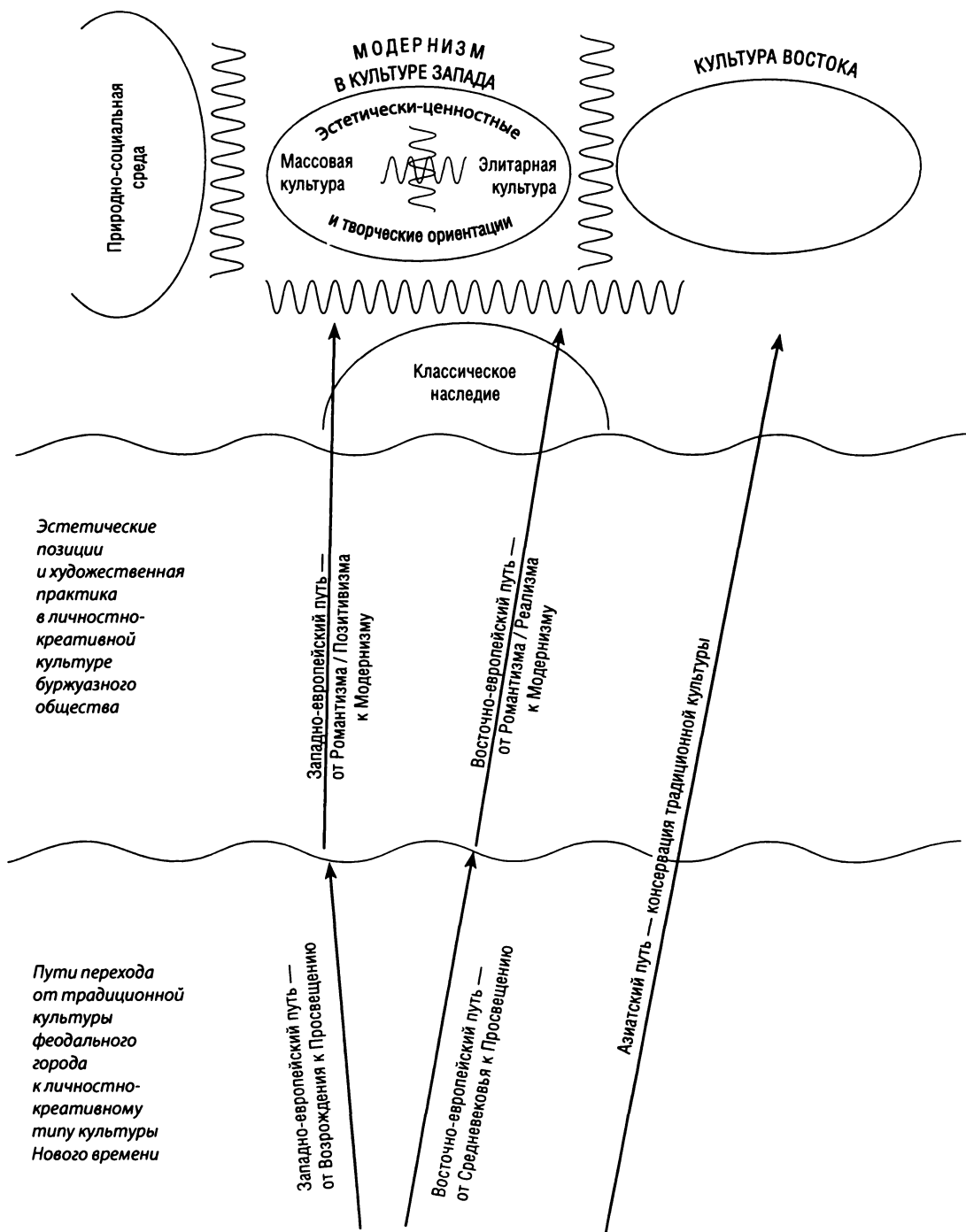


верждает: искусство не может быть формой общения людей, их диалогом, ибо диалог *вообще немыслим*, — люди не могут достичь согласия, сохраняя свои индивидуальности, поскольку самостоятельность мышления проявляется только и именно в *разногласии*, проистекающем из *абсолютной суверенности каждого «Я»*. Потому в конечном счете обращенность искусства к духовной элите сужается до ее ограничения... самим художником (принцип «творю для самого себя», ибо испытываю потребность выразить свои ощущения, которые никто, кроме меня самого, пережить и понять не может; впрочем, и сам я неспособен адекватно воспринять выраженное мной содержание моих подсознательных интуиций — на то они и подсознательные, чтобы остаться неуловимыми для моего, а не только чужого сознания). Вполне естественно, что фрейдистская эстетика оказалась столь популярной в сфере модернистского искусства, — сведение художественного творчества к игре подсознания, родственной сну, бреду, служило хорошим теоретическим обоснованием крайней степени индивидуалистического взгляда на самую суть искусства.

Не приходится удивляться тому, что элитаризм модернистского творчества ликвидирует такое художественное качество, сохранявшееся на протяжении всей мировой истории искусства, как *стиль*. Если уже в XIX в., как убедительно показал в свое время В. Днепров, стиль стал *индивидуальной метой художника*, переставшего подчиняться общим стилевым нормам классицизма, то в XX столетии сфера действия стиля ограничена уже *отдельным произведением искусства*, опровергая известную формулу типичного представителя эпохи Просвещения Ж. Бюффона: «Стиль — это человек»; оно и неудивительно: в крайних формах индивидуалистического сознания личностная самоидентификация рассыпалась, ибо такая личность самозабвенно и, я бы сказал, мазохистски *отдается в полную власть своему подсознанию*, отказываясь от права управлять собою, своим поведением и деятельностью; если это художник — то организацией создаваемого им художественного текста, а эта его организация и является *стилем*, в результате мы все чаще встречаемся с *разностильем* не только в разных произведениях одного и того же художника, но *и в одном и том же его произведении*, и не как с сознательным приемом, своего рода «игрой со стилями», излюбленной представителями так называемого «историзма» или постмодернизма, а как со спонтанным проявлением неуправляемой и неконтролируемой импровизационности творческого процесса, его «психического автоматизма», по определению теоретиков сюрреализма...

Единственное, пожалуй, что объединяет элиту, — это *полное отсечение всех эстетических ценностей от «прозы жизни», от повседневного практического бытия*. Потому концентратом эстетических качеств и становится иллюзорная форма бытия — мир вымысла, художественная реальность, которая во все меньшей степени должна напоминать реальность подлинную, доступную лишь критически-трагедийному изображению (в духе Э. Хемингуэя, или Э. М. Ремарка, или У. Фолкнера, или Тенесси Уильямса, или М. Антониони,







*Лекция 30-я:*

## Начало нового переходного этапа в истории культуры и проблема Постмодернизма

---

### 1. Дискуссия о Постмодернизме в социологии, культурологии и эстетике

Уже несколько десятилетий на Западе, а затем и в нашей стране широко обсуждаются процессы, протекающие в современной культуре, прежде всего в культуре художественной, ибо все более очевидным становится изменение содержания и форм того, что тут происходит, и все более острой — потребность разобраться в существе данного процесса. Поскольку же его направленность гораздо менее ясна, чем его истоки, — что вполне естественно в начале всякого нового движения, — постольку происходящее получило название *«Постмодернизм»*, которое фиксирует противоречивое отношение данных инноваций к господствовавшему более половины века в искусстве и культуре западного мира *Модернизму*. При этом участники дискуссий обычно высказывают свое неудовлетворение этим термином, его чисто условный характер, потому что он никак не определяет суть явления, указывая лишь на то, что оно имеет место *«после Модернизма»*.

В 1983 г. в США вышел в свет сборник статей большой группы видных американских и европейских ученых *«Антиэстетика. Исследования культуры постмодернизма»*. Его составитель Хол Фостер счел необходимым предупредить читателя, что хотя авторы представленных в книге статей по-разному понимают суть Постмодернизма — от его резкого противопоставления Модернизму до утверждения, что последний уже возведен в ранг классики, от интерпретации Постмодернизма как высшей формы интеллектуализма до признания его шизофреническим явлением, — они все же сходятся в том, что видят *«складывающееся во второй половине нашего века новое направление развития культуры и искусства, более или менее последовательно противопоставляющее себя его предшественнику — Модернизму»*. Автор статьи *«Постмодернизм и потребительское общество»* Ф. Джеймсон счел необходимым подчеркнуть, что «и не-марксисты, и марксисты одинаково ощущают начавшееся после Второй мировой войны формирование нового типа общества (оно описывается и как постиндустриальное, и как многонациональный капитализм, и как потребительское общество, и как общество массовых коммуникаций и т. п.)». Соответственно участвовавшие в обсуждении этой проблемы философы, социологи, культурологи, эстетики, искусствоведы рассматривали изменения, происходящие в отношениях культуры и нового уклада общественного бытия, в положении культуры в обыденной жизни людей, во взаимосвязи разных сфер культуры — науки, нравственности,





теория культуры»; «Поздний модернизм как постмодернизм»; «Литература, искусство, архитектура, кинематограф»; «Социология, политика, география»; «Феминизм»; «Наука и религия». Аналогичен подход французского ученого А. Турена, немецких исследователей В. Вельша и К. Брудера. Неудивительно, что явление это оказывается многоликим и противоречивым и его анализ требует обобщения того, что происходит в каждой затронутой области культуры, не ограничиваясь рассмотрением только одной из них, по тем или иным причинам выбранной теоретиком.

Есть все основания полагать, что мы являемся свидетелями начавшегося во второй половине нашего столетия *нового переходного процесса социокультурного развития человечества*, который может быть осмыслен с синергетической точки зрения как разрушение того способа самоорганизации общества и культуры, той гармонии, которые вырабатывались в Западном мире на протяжении нескольких веков. Состояние, которое казалось устойчиво-нерушимым, вечным, вдруг стало осознаваться как *очередное преходящее, конкретно-историческое состояние*, «конец истории» в том смысле, в каком она была способом существования человечества на протяжении нескольких тысячелетий (К. Маркс определял его понятием «предыстория»). По-видимому, мы имеем здесь дело с неизбежным в такой ситуации «хаосом», *в недрах которого зреет новая «гармония»*, новый, более сложный и более совершенный способ организации совместной жизни людей на нашей планете. Поэтому главная задача современной науки — преодолевая скепсис всех тех, кто считает, подобно К. Попперу, невозможным научное прогнозирование будущего, стремиться найти кристаллизующиеся в этом хаосе нити, которые ведут в будущее, поддерживаемые и направляемые его аттрактивной энергией.

Конечно, такой прогностический анализ может быть только *вероятностным*, однако его необходимость и гарантия его надежности состоят в том, что на рубеже второго и третьего тысячелетий человечество оказалось в таком положении, в котором *движению к новой гармонии есть только одна альтернатива — самоубийство* если не в классовой, или расовой, или конфессиональной войне людей друг с другом, использующей современные средства массового уничтожения, то в их войне с природой, которая человечеством не может быть выиграна. Следовательно, как бы ни была сложна эта задача и сколь бы ни был высок риск ее неверных решений, *иного пути сознательной исторической самодеятельности у человечества сегодня нет*.

Можно решить эту задачу, осмысляя драматический опыт движения истории во второй половине XX в. и исходя из того, что стало в наше время очевидным уже не только марксистски мыслящим ученым: *развитие эстетического сознания и художественной деятельности происходит в общем и целостном социокультурном контексте*, потому понять суть Постмодернизма значит узреть в видимом хаосе охватываемых им разнородных и противоречивых явлений вызревающую в его глубинах *новую гармонию*, исследуя эстетически-художественные аспекты данного процесса *именно как его аспекты*, т. е. *выявляя их связи с развитием его материальной основы и его духовного содержания*. Это значит, что нужно увидеть



В первой половине нашего века в России и Германии были сделаны попытки разрешить противоречия капитализма *именно такими, феодально-рабовладельческими, средствами*, закономерно приведшими к самой страшной войне из всех, пережитых человечеством в многосоттысячелетней его истории; трагический опыт этих стран и многих других, вовлеченных ими в свои орбиты, показал с предельной наглядностью, что *рефеодализация общества* и закономерно последовавшая за этим *ремифологизация культуры* хотя и проводились под флагом благородных идей социализма в их квазимарксистском или антимарксистском истолковании, атеистическом или религиозном (различия, оказавшиеся, как это ни странно на первый взгляд, отнюдь не определяющими, а второстепенными), не разрешили — и не могли разрешить! — накопленные обществом противоречия; потому наиболее проницательные его лидеры, начиная с Ф. Рузвельта, стали искать способы глубокого реформирования капиталистического строя, дабы спасти человечество от новых революционных катаклизмов и мировых войн, тем более что появление термоядерного оружия могло завершить такую войну гибелью всего человечества, да и вообще жизни на Земле. Так, во всех развитых странах Запада после окончания Второй мировой войны начались поиски, отчасти стихийные, отчасти сознательные и целенаправленные, новых способов организации общественного бытия и общественного сознания, психологии и идеологии людей, всех звеньев культуры, которые пришли бы в соответствие с достигнутым научно-техническим и технико-технологическим уровнем информационной цивилизации.

Главная проблема, которую тут предстояло решить, — согласовать завоеванную всей историей буржуазного общества *свободу Личности* — свободу производственную, экономическую, политическую, интеллектуальную, духовную, эстетическую, художественно-творческую — с *интересами Социального Целого*, представляемыми и защищаемыми государством и правом, межнациональными политическими объединениями и конфессиями, системами образования и массовыми коммуникациями, ибо только эти сверхличностные социальные силы способны разрешать конфликты между отдельными личностями, между разными классами и нациями; между профессиональными группами, промышленными и торговыми корпорациями, банками, армиями; между полами и поколениями; наконец, между культурой и натурой, т. е. природой и промышленностью.

Как показывает теория систем, в функционировании и развитии каждой сложной и саморегулирующейся системы сталкиваются *два типа интересов*: интересы *системы как целого*, порождаемые потребностью сохранения и укрепления этой ее целостности, и интересы *каждой части этого целого, каждой подсистемы, а в ней — каждого элемента*, порождаемые потребностью ее и его самосохранения и активного соучастия в целостной жизни системы. Соответственно благополучию и успешному развитию человеческого общества в современных условиях угрожают *две опасности*: *абсолютизация интересов Социума* и *абсолютизация интересов Личности*; в первом случае социальную систему (в любой ее модификации) поджидают *прекращение развития, застой, тоталитаристское оцепенение*, в конце концов — *гибель*; во втором случае неизбежно *саморазрушение системы в результате*



Испании: премьер-министром был долгие годы социалист при монархической власти и т. д.

В разнообразии этих структур сказывается *нелинейный характер переходного процесса*, начавшегося во второй половине нашего столетия. О сущности этого процесса говорит и ширящаяся организация разнообразных межнациональных, региональных и мирового масштаба организаций — от Европейского союза, стирающего политические и экономические границы между государствами, до планетарных объединений — Организации Объединенных Наций и ЮНЕСКО. Закономерна с этой точки зрения крепнущая тяга прогрессивно мыслящих руководителей республик распавшегося Советского Союза к экономическому, политическому, информационному, культурному объединению, а с другой стороны — господство националистического стремления к самоизоляции там, где сильны пережитки патриархально-феодалного, если не первобытно-племенного, сознания...

Эта социально-организационная ситуация имеет прямое отношение к решению проблем художественной жизни. Ибо, как мы видели, характерному для феодализма *подчинению художника* церковью, или королем, или вельможей, или помещиком, которые его содержали и заказывали ему произведения, соответствующие их вкусам и идеологии, капитализм противопоставил *свободу творчества художника*, сделав его обычным товаропроизводителем и продавцом собственной продукции. Именно в это время и появилось само понятие «свободный художник», не учитывавшее, однако, того, что он попал в новую зависимость — зависимость от рынка. Правда, А. Пушкин старался уверить своих читателей, да и самого себя, что «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», однако уже Н. Гоголь, словно полемизируя, показал в «Портрете», что продажа произведений искусства грозит деградацией творчества, и реальный ход истории очень часто подтверждал его правоту или же обрекал художника на нищету и такие жизненные лишения, которые печально сказывались на его творчестве.

В. Ленин, отчетливо понимая, сколь трагично превращение произведения искусства в товар, видел выход в том, чтобы превратить государство «в защитника и заказчика» художников; опыт истории советского искусства, как, впрочем, всякого тоталитарного государства, свидетельствует, что свобода от рынка покупается здесь ценой порабощения художника самим государством, подчиняющим его своим политическим интересам, и с помощью цензуры, и применением старинной «педагогической» тактики «кнута и пряника»...

Следовательно, разрешение этого противоречия требует поисков эффективных способов *согласования свободы творчества художника* (и индивидуального, и группового — театра, оркестра, киностудии) с его *государственной поддержкой, экономической защитой* от уровня вкуса как широкой публики, так и богатых, но не слишком эстетически развитых меценатов. Оптимальные формы такого согласования еще не выработаны ни на Западе, ни, тем более, в нашей стране, но совершенно очевидно, что данная задача должна быть решена именно на нынешнем переходном этапе истории культуры, ибо это *один из аспектов общего направления поиска способов гармонизации интересов личности и общества*.



слабость европейского кино заключается в том, что оно не умеет обратиться к широкой аудитории. Я считаю, что существует способ, чтобы поговорить с этой широкой публикой».

Среди большого числа примеров такого рода в художественной литературе ограничусь ссылкой на роман У. Эко «Имя Розы», показательный прежде всего потому, что он написан одним из крупнейших современных ученых, рассматривающим культуру под семиотическим углом зрения и поставившим в этом романе своего рода семиотический эксперимент: выяснить возможность органического соединения предельно элитаристски ориентированного исторического повествования из жизни средневекового монастыря и детектива, построенного по всем законам этого современного жанра, столь характерного для массовой культуры (я не касаюсь вопроса о степени художественной эффективности данного эксперимента, хотя нельзя не учитывать и огромный успех этого романа у итальянского читателя, вызвавший потребность в его экранизации).

### 3. Постмодернизм как продолжение и отрицание Модернизма

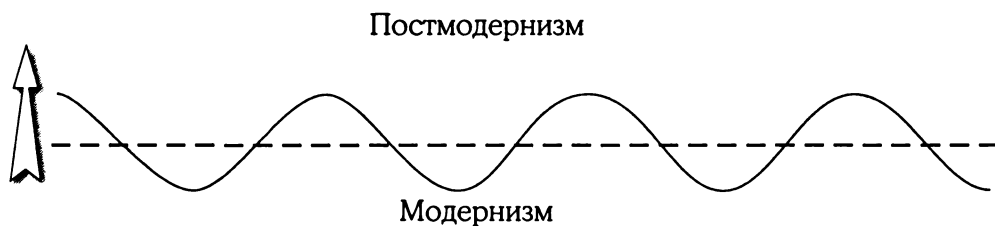
Переходя к рассмотрению тех процессов, которые происходят в самом содержании современного искусства и в его формах, нельзя не видеть того, что *художественная культура отражает* — не может не отражать, хотя, разумеется, в разных видах искусства по-разному и неравномерно по глубине и интенсивности — *становление новых общественных отношений*; повторю, что это видят, хотя и не осмысляют адекватно, многие исследователи Постмодернизма на Западе, которые, как показывают материалы многочисленных конференций, сборников статей, монографий, посвященных этой проблеме, сопоставляют происходящее в искусстве с процессами, протекающими во второй половине нашего века в экономике, политике, научной мысли, технике и технологии производства, системе массовых коммуникаций... Во всяком случае, все более ясным становится, сколь неправомерно сводить Постмодернизм к решению тех или иных задач, специфических для литературы или для философии (считая к тому же «постмодернистами» всех, кто сам себя так величает); если же перейти от чисто внешнего представления об этом явлении к его глубинному, генетически-культурологическому осмыслению, то оно предстанет перед нами как *более или менее осознанный поиск путей разрешения накопившихся в европейской культуре при господстве Модернизма и запечатленных в ее художественном «зеркале» противоречий*; вот почему Постмодернизм и связан со своим предшественником, и радикально от него отличается, — потому что одни исследователи видят в нем *продолжателя* Модернизма, а другие, с меньшими основаниями, *оппонента* Модернизма.

Действительно, в границах этого движения мы сталкиваемся с разнообразными формами диалогического контакта *модернистского новаторства* и восстанавливаемого *признания ценности традиций*, с попытками синтеза *элитаризма* и *популизма*, с *преодолением европоцентристского изоляционизма*, с причудливыми





в истории культуры новое не только сменяет уходящее в прошлое, но часто с ним соседствует, зарождаясь еще при господстве старого; проницательность гениев в том и состоит, что они *опережают свое время*, подготавливая завоевание новым господствующего положения; схематически это можно было бы представить графиком, в котором пунктирная линия обозначает хронологическую границу, а сплошная линия — реальную:



Потому-то именно к Постмодернизму следует отнести Д. Шостаковича, чье творчество не укладывается в рамки Модернизма, хотя хронологически принадлежит времени его господства и вобрало в себя художественные достижения экспрессионизма; то же самое можно сказать и об искусстве М. Булгакова или Б. Брехта; во всяком случае, чрезвычайно показательным, что все эти три великих художника были для представителей догматического реализма *модернистами*, а для идеологов авангарда — *традиционалистами*... В. Курицын имел все основания назвать В. Набокова «признанным классиком российского постмодернизма». Упоминавшийся только что исследователь архитектуры Постмодернизма Ч. Дженкс ввел в ее осмысление понятие «двойное кодирование», обозначив им стремление зодчих «преодолеть элитарность», от которой «страдал архитектурный модернизм», будучи «одномерным» стилем, но достигается эта цель «не путем опрощения, а расширением языка архитектуры во многих различных направлениях — в сторону освоения местных особенностей и традиций». (Кстати, «совершенно бесспорным постмодернистом» Ч. Дженкс считает А. Гауди, хотя по формальному счету хронологии он был «предмодернистом».) «Двойное кодирование» — понятие, которое переводит на язык семиотики то, что на философско-эстетическом языке теории общения называется «диалогом»; думаю, что последнее понятие более точно выражает здесь суть дела, ибо оно подчеркивает не только «двуслойность» постмодернистских текстов, но и *соотнесенность в них, сопряженность, взаимосвязанность* этих «слоев» или «кодов»; к тому же их может быть не два, а несколько, когда в произведении искусства современный язык сплетается одновременно с разными традиционными языками: классического искусства, романтического, фольклора, — например, в музыке С. Прокофьева или в фильмах Т. Абуладзе.

Приведу еще два достаточно выразительных примера из разных областей искусства: один из них — творчество замечательного петербургского балетмейстера Б. Эйфмана, в частности, его балет «Дон Кихот», о котором сам он говорит как о «коллаже модерна и классики» (имеется, конечно же, в виду не их механическое



Эта логика — или «диалогика», по В. Библеру, — вела Постмодернизм к «наложению контактов» со всеми тремя компонентами внешней среды: *с природой, с обществом и с человеком*. С полной уверенностью можно сказать, что при всей ироничности позиции многих представителей этого движения — в нашей стране от «обэриутов» до «Митьков» — его никак нельзя упрекнуть в «дегуманизованности», говоря словом Х. Ортеги-и-Гассета, сказанном им о Модернизме; более того, в самых различных формах, с большей или меньшей глубиной, гордясь этим или стыдясь этого, Постмодернизм как этапное движение современной культуры «возвращается к Человеку» и ищет с ним разнообразные контакты. Эта относится и к проблеме «искусство и общество» — даже так называемый «соц-арт», издевающийся над былой идеологизацией искусства, пародирующий ее, тем самым решает проблему отношения художества к социальной реальности, а в большинстве случаев мы встречаемся здесь с вполне серьезным вторжением художественного творчества в драматичное общественное бытие современного человека. Что же касается ироничности, то она является *закономерным спутником процесса переоценки ценностей* на всех переломных фазах истории культуры. Наконец, отношение постмодернистского искусства к природе: оно выразилось, прежде всего, в том, что художественное творчество *вернуло себе право на изобразительность, коего его лишил абстракционизм*. Это не означало возвращения к языку реалистического искусства XIX в. или, тем более, натурализма — завоевания Модернизма сохранялись, но лишались своих крайних форм от *совмещения с языком реалистической классики*. Постмодернизм использовал завоеванную Модернизмом абсолютную свободу формообразования, но не для самоцельной эстетической игры, а для выражения некоей *мировоззренческой концепции, невыразимой традиционными средствами классического искусства* (такова, в частности, позиция *концептуализма*).

Классическое искусство широко использовало фантастику, гротеск, деформацию реальности, но в *строго очерченных, жанровых границах* и потому обособленно от жизнеподобного, при всей его условности, изображения (скажем, в пушкинских сказках, жанрово противостоявших «Повестям Белкина» или «Капитанской дочке»; в повести Н. Гоголя «Нос», противостоявшей «Мертвым душам»; в «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина, стилистически контрастной его же «Господам Головлевым»; аналогичны контрасты сказочного балета П. Чайковского «Лебединое озеро» и реалистически-бытовой оперы «Евгений Онегин»; мифологического сюжета картины В. Серова «Похищение Европы» и написанной с натуры «Девушки, освещенной солнцем» и т. д.). В классической эстетике и поэтике жанр играл роль *демаркационного знака и разделительного принципа* в палитре средств художественного освоения мира, исторически менялась лишь *иерархия жанров*: в одной исторической системе «высшим» жанром считался религиозно-мифологический, в другой — исторический, в третьей — бытовой, в одной — роман, в другой — лирическое стихотворение, в одной — пейзажный этюд, в другой — композиционный натюрморт... Модернизм *снял саму проблему жанра*, поскольку трактовал искусство либо как чистое формотворчество, либо как



встречаем в повестях одного из самых значительных современных наших писателей М. Харитонов.

Уже эти примеры говорят достаточно убедительно о том, сколь принципиально такое обогащение реалистического метода для современного искусства, когда оно ставит перед собой не чисто формальные, не игровые и не узкие лирико-исповедальные, а *широкие мироосмысляющие задачи*, такие, которые оказывались не по плечу изолировавшему себя от реальности, или терявшемуся в частности бытия, или скользившему по его поверхности Модернизму.

Развитие научной мысли во второй половине XX в. показало, что питавшая декадентство идея неизбежности гибели человечества, цивилизации, самой жизни на Земле в ходе непреодолимого нарастания энтропии как общего закона развития опровергается выводами синергетики, рассматривающей хаос не как окончательное состояние развивающейся системы, а как *форму перехода от одной гармонии к другой, более сложной*. Поэтому абсурдность, бессмысленность, никчемность жизни оказывается *мнимой*, преодолеваемой самоорганизующей энергией развивающейся системы.

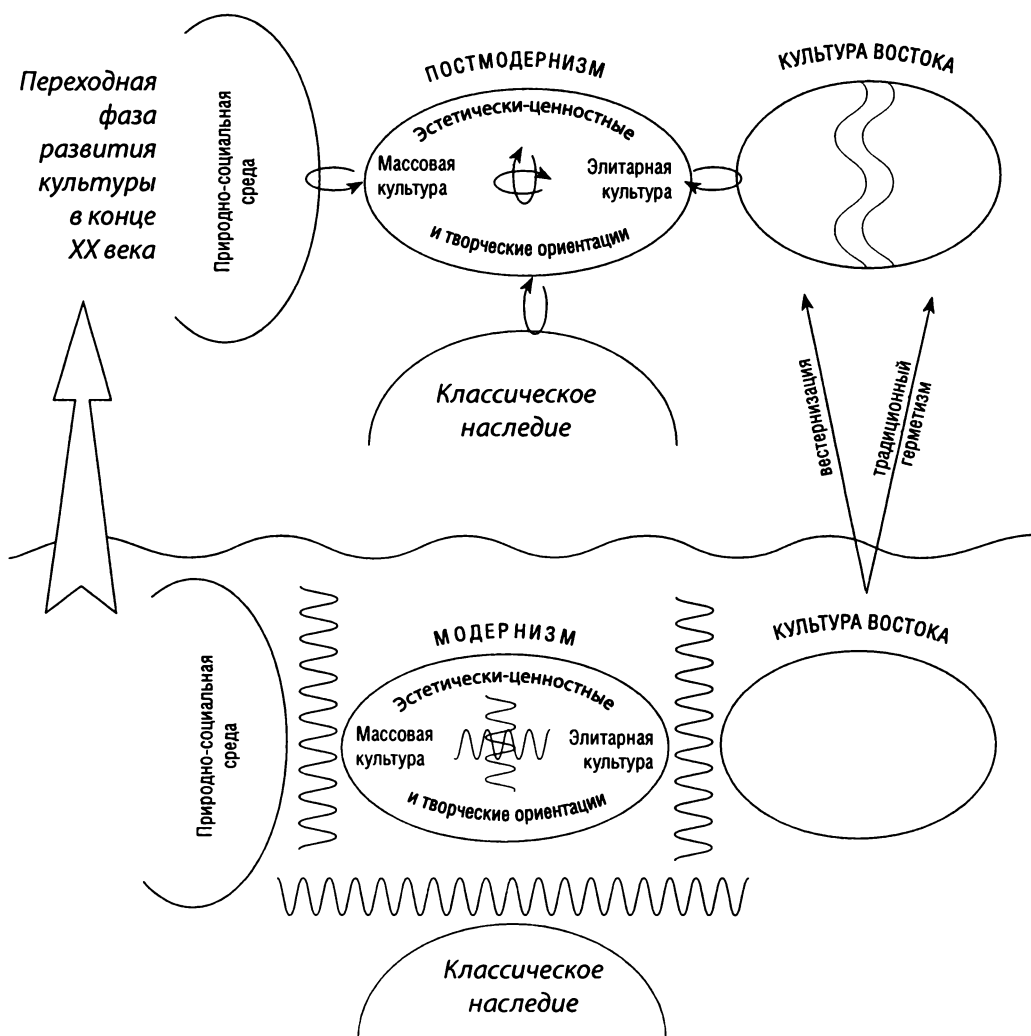
Примечательно, что в творчестве Д. Пригова, самого, пожалуй, известного российского постмодерниста, критика находит не пустую формальную игру, а «открытие хаоса», царящего в действительности; ссылаясь на концепцию И. Пригожина, которую критик остроумно называет «хаосологией», он утверждает право художника образно представить воцарившиеся в жизни человечества хаос, бессмыслицу, абсурдность, но не утверждаемую с модернистским отчаянием как абсолютный закон бытия и фатально-неотвратимое будущее человечества, согласно представлениям авторов «антиутопий», а как «*сняемую*» *гротескно-ироническим* — в традиции романтизма Э. Гофмана и Н. Гоголя — *восприятием этого абсурда*. И действительно, Постмодернизм только тогда заслуживает этого имени, отличающего его от Модернизма, когда он ищет пути духовного преодоления абсурдности бытия, хотя бы силою иронии утверждая *преходящность хаоса*, превосходство человеческого интеллекта, который не поддается власти абсурда, ибо делает его предметом своего познания, а значит, отстраняется от него и преодолевает его.

Хотя в изобразительном искусстве решение такого рода задач гораздо сложнее, чем в литературе, и здесь наметилось движение в том же направлении, *преодолевающее крайности натурализма и абстракционизма*. Среди многих возможных и, естественно, весьма разнообразных примеров приведу два: в живописи — творчество завоевавшего мировое признание французского художника (выходца из Белоруссии) Б. Заборова (его большие персональные выставки состоялись в 1995 г. в Москве и Петербурге), в котором предельно конкретно изображенный мир — часто по старинным фотографиям! — предстает сказочно преображенным, лишенным движения и звучания, словно заколдованным неким волшебником, но в этом своем коренном отличии от эмпирически нам данной реальности выявляющий внутренние, глубинные духовные основы человеческого бытия, такие, какие прозревает художник в своем, близком экзистенциалистскому мироощущению, понимании человека: одинокого в бескрайнем пустом пространстве мироздания и безмолвного из-за недоступности его духовного состояния никому другому...



- рационалистичности и мистичности;
- политизированности и эротичности;
- потока сознания и остроты сюжетного действия;
- строгой аналитичности и игрового начала;
- позиций западной культуры и восточной.

Именно потому, что У. Эко не только, а может быть, и не столько художник, сколько ученый, его роман сознательно и рационально выстроен как *воплощение всей совокупности постмодернистских принципов* и потому дает полное представление о месте и значении этого движения в мировой истории культуры.







нципом человеческой жизни и культуры (М. Бубер назвал одну из своих книг «Диалогическая жизнь»), приобрела такую популярность именно во второй половине нашего столетия; она не получала признания до тех пор, пока в культуре господствовало либо «абсолютное Я» элитаризма, либо «абсолютное Мы» тоталитаристского коллективизма.

Опыт истории человечества в драматическом XX веке показал с полной убедительностью, что *время монологических культур завершилось*: с каждым десятилетием все более очевидным становится архаизм всех разновидностей монологизма, от исламского террористического фундаментализма до стыдливо прятавшего свою еретическую религиозность культа российских коммунистических богов (впрочем, нынешний лидер российских коммунистов откровенно признал необходимость соединения этой идеологии с православием; подобный синтез ужаснул бы К. Маркса, но отвечал духу идеологии И. Сталина...). Во всяком случае, закономерно, что в политической культуре современного общества монологические позиции апологетов капитализма и социализма оказались побежденными идеями «конвергенции», что сознание возможности и необходимости *диалога Запада и Востока* все решительнее оттесняет европейскую и азиатскую формы изоляционизма; что ширятся даже призывы к будто бы возможному *диалогу науки и религии* («теория густот» Д. Панина) и к завершению *диалога разных конфессий* созданием, как ни наивен этот проект, единой общечеловеческой религии («Роза мира» Д. Андреева)...

Примечательно, что понятие «диалог» стало распространяться и на новые отношения человека с природой: например, немецкое издание одной из книг И. Пригожина озаглавлено «Диалог с природой». Именно *диалогичной*, как я пытался показать в этом курсе, является по природе своей художественная деятельность человека, что стало очевидным в нашу эпоху — эпоху универсального утверждения принципов диалога в культуре. Примечательно, что культурологи называют «диалогом» даже складывающееся отношение современной науки к древним мистическим учениям Востока, и еще шире — взаимоотношение *научного и религиозного* сознания. Думаю, что философская *разработка* идеи диалога как высшей формы межсубъектного взаимодействия должна опереться на открытый Н. Бором «принцип дополнительности», при условии выявления отличия его действия в духовной культуре, более сложного, чем в материальном микромире.

Заключая краткую характеристику разворачивающегося на наших глазах нового переходного периода в эстетически-художественном развитии человечества, остается повторить, что перед нами не очередное утопическое конструирование желанного будущего, но *научный вывод*, опирающийся на понимание закономерностей всей прошлой истории культуры и на осмысление драматической ситуации, в которой она оказалась на Западе в эпоху кризиса научно-технической цивилизации и выявившейся невозможности разрешения ее противоречий в пределах капиталистической и социалистической социальных систем; вывод этот основан на *синергетическом истолковании законов развития сложных систем*. Во всяком случае, только *Универсальный Диалог как оптимальный тип отношений человека*



## БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

---

Данная библиография была составлена мной и утверждена кафедрой философии культуры, этики и эстетики философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета для программы подготовки аспирантов к сдаче кандидатского минимума по эстетике. Естественно, что студенты, изучающие эстетику, не могут освоить всю эту литературу, поэтому каждому преподавателю остается рекомендовать из прилагаемого списка те работы, которые он считает наиболее важными и которые наличествуют в библиотеке данного высшего учебного заведения и в городской библиотеке, сам же студент найдет в этой библиографии такие труды, которые соответствуют его интересам, в частности, при написании курсовых и дипломных работ.

Учитывая реальные возможности нынешних студентов, я ограничился указанием книг на русском языке (во многих из них есть перечни иностранных изданий по теме данного исследования). Библиография построена не по алфавитному принципу, а в соответствии с логикой членения настоящего курса и ходом исторического развития эстетической мысли. Из трудов отечественных ученых указаны преимущественно издания последних лет, а из вышедших в советское время — только те немногие работы, которые сохраняют свою научную ценность.

### I. ЛИТЕРАТУРА, ПРЕДСТАВЛЯЮЩАЯ И ОСВЕЩАЮЩАЯ ИСТОРИЮ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

#### Источники:

История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. В пяти томах. — М., 1962–1970.

История эстетики в памятниках и документах. (Серия изданий, посвященных классикам мировой эстетической мысли; выходит в Москве, начиная с 1973 г.).

Идеи эстетического воспитания. Антология. Т. 1–2. — М., 1973.

Мастера искусства о искусстве. В семи томах. — М., 1965–1970. *Эстетика Возрождения*. Т. 1–2. — М., 1981.

Буало Н. Поэтическое искусство. — М., 1957.

Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. — М., 1957.

Кант И. Критика способности суждения. — М., 1994.

Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. — М., 1936.

Шеллинг Ф. Философия искусства. — М., 1996.

Гегель Г. Эстетика. Т. 1–4. — М., 1968–1973.

Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 42.

Маркс К. Экономические рукописи 1957–1959 гг. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 46, ч. 1.



- Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. — М., 1983.
- Соболев П. В. Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Ч. 1–2. — Л., 1972.
- Манн Ю. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). — М., 1969.
- Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. — М., 1976.
- Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. — Л., 1982.
- Кантор В. К. Русская эстетика второй половины XIX столетия и общественная борьба. — М., 1978.
- Исупов К. Г. Русская эстетика истории. — СПб., 1995.
- Акиндинова Т., Бердюгина Л. Новые грани старых иллюзий. — Л., 1984.
- Прозерский В. В. Позитивизм и эстетика. — Л., 1983.
- Прозерский В. В. Критический очерк эстетики эмотивизма. — М., 1983.
- Вдовина И. С. Эстетика французского персонализма. — М., 1981.
- Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма (искусство и «новые левые»). — М., 1975.
- Юровская Э. П. Эстетика в борьбе идей: Две тенденции в развитии французской буржуазной эстетики XX в. — Л., 1981.
- Басин Е. Я. Семантическая философия искусства. — М., 1973.
- Грякалов А. А. Структурализм в эстетике (Критический анализ). — Л., 1989.
- Маньковская Н. Б. «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма). — М., 1995.

## II. СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ И ЭСТЕТИКИ

- Артановский С. Н. На перекрестке идей и цивилизаций. — СПб., 1994.
- Взаимодействие культур Востока и Запада. — М., 1987.
- Восток — Запад. Вып. 1–4. — М., 1982–1989.
- Евин И. Е. Синергетика искусства. — М., 1993.
- Изучение культур славянских народов. Сб. — М., 1987.
- Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи. — М., 1972.
- Вопросы методологии и социологии искусства. Сб. — Л., 1988.
- Вопросы социологии искусства. Сб. — Л., 1980.
- Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1968.
- Искусство и педагогика: Из культурного наследия России XIX–XX вв. Хрестоматия. — СПб. 1995.
- Искусство и точные науки. — М., 1979.
- Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание. Избр. ст. — Л., 1991.
- Князева Е. М. Одиссея научного разума: синергетическое видение научного прогресса. — М., 1995.
- Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. — М., 1994.
- Лисаковский И. Искусство в понятиях и терминах. Словарь-справочник. — М., 1995.
- Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994.
- Маркьян Э. С. Теория культуры и современная наука. — М., 1983.



*Зеленов Л.* Курс лекций по основам эстетики. — Горький, 1974.

*Зись А. Я.* Искусство и эстетика. — М., 1975.

*Каган М. С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд. — Л., 1971.

*Недошивин Г.* Очерки теории искусства. — М., 1953.

Эстетика. — Киев, 1991.

## 2) РАЗРАБОТКА ОТДЕЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ ЭСТЕТИКИ

*Адамян А.* Статьи об искусстве. — М., 1961.

*Адамян А. А.* Вопросы эстетики и теории искусства. — М., 1978.

*Акопджанян Е. С.* О природе эстетической потребности. — Ереван, 1973.

*Акопджанян Е. С.* Эстетическое в научном творчестве. — Ереван, 1978.

*Арнаудов М.* Психология литературного творчества. — М., 1970.

*Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974.

*Банфи А.* Философия искусства. — М., 1989.

*Баранов В. И., Боcharов А. Г., Суровцев Ю. И.* Литературно-художественная критика. — М., 1982.

*Басин Е. Я.* «Двуликий Янус» (о природе творческой личности). — М., 1996.

*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979.

*Бахтин М. М.* Человек в мире слова. — М., 1995.

*Борисовский Г. Б.* Красота и стандарт. — М., 1968.

*Буров А. И.* Эстетическая сущность искусства. — М., 1956.

*Взаимодействие и синтез искусств.* — Л., 1978.

*Волкова Е. В.* Художественное произведение как предмет эстетического анализа. — М., 1976.

*Волкова Е. В.* Произведение искусства в мире художественной культуры. — М., 1988.

*Выготский Л. С.* Психология искусства. — М., 1965.

*Галеев Б.* Человек, искусство, техника. (Проблема синестезии в искусстве). — Казань, 1987.

*Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм: эпос, лирика, театр. — М., 1968.

*Гачев Г. Д.* Творчество, жизнь, искусство. — М., 1980.

*Глазман М. С.* Научное и художественное мышление. — М., 1973.

*Даниленко О. И.* Душевное здоровье и поэзия. — СПб., 1996.

*Днепров В. Д.* Проблемы реализма. — Л., 1960.

*Днепров В. Д.* Литература и нравственный опыт человека. — Л., 1970.

*Днепров В.* Идеи времени и формы времени. — Л., 1980.

*Еремеев А. Ф.* Границы искусства. Социальная сущность художественного творчества. — М., 1987.

*Гильтбурд Г.* Исполнительское искусство — сфера проявления художественной идеи. — Томск, 1984.

*Гулыга А. В.* Эстетика истории. — М., 1974.

*Гуренко Е.* Проблемы художественной интерпретации. — Новосибирск, 1982.





- Малинина Н.Л.* Диалектика художественного образа. — Владивосток, 1989.
- Мальшев И.В.* Эстетическое в системе ценностей. — Ростов-на-Дону, 1983.
- Марков М.М.* Искусство как процесс: Основы функциональной теории искусства. — М., 1970.
- Мартынов Ф.Т.* Человеческое бытие и бытие произведения искусства. — Свердловск, 1988.
- Махлина С.Т.* Язык искусства в контексте культуры. — СПб., 1995.
- Михайлова А.А.* О художественной условности. — М., 1966.
- Натев А.* Искусство и общество. — М., 1966.
- Переверзев Л.Б.* Искусство и кибернетика. — М., 1960.
- Петров Л.В.* Массовая коммуникация и искусство. — Л., 1976.
- Пространство и время в искусстве. Сб. — Л., 1988.
- Раппопорт С.Х.* Искусство и эмоции. Изд. 2-е. — М., 1972.
- Раппопорт С.Х.* От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. — М., 1978.
- Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974.
- Рунин Б.* Вечный поиск. — М., 1964.
- Рымарь Н.Т., Скобелев В.П.* Теория автора и проблема художественной деятельности. — Воронеж, 1994.
- Семенов В.Е.* Искусство как межличностная коммуникация. (Социально-психологическая концепция). — СПб., 1995.
- Синцов Е.В.* Рождение художественной целостности. — Казань, 1995.
- Столович Л.Н.* Природа эстетической ценности. — М., 1972.
- Столович Л.Н.* Жизнь, творчество, человек. Функции художественной деятельности. — М., 1985.
- Тасалов В.* Эстетика техницизма. — М., 1960.
- Тасалов В.* Прометей или Орфей: Искусство «технического века». — М., 1967.
- Творческий процесс и художественное восприятие. — Л., 1978.
- Теория метафоры. Сб. — М., 1989.
- Устюгова Е.Н.* Стилъ как явление культуры. — СПб., 1994.
- Фейнберг Е.Л.* Две культуры: Интуиция и логика в искусстве и науке. — М., 1992.
- Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство и духовный мир человека. — М., 1982.
- Харитонов В.В.* Взаимосвязь искусств. — Екатеринбург, 1992.
- Чавчавадзе Н.* О некоторых особенностях художественного отражения действительности. — Тбилиси, 1995.
- Эстетика природы. — М., 1994.
- Эстетическое сознание и художественная культура. (Проблемы взаимодействия). — Киев, 1983.
- Этическое и эстетическое. — Л., 1971.
- Яковлев Е.Г.* Художник: личность и творчество. — М., 1991.
- Яковлев Е.Г.* Эстетическое как совершенное. Избр. работы. — М., 1995.



- Переводчикова У. В.* Язык звериных образов: Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. — М., 1994.
- Массон В. М.* Первые цивилизации. — Л., 1989.
- Древние цивилизации. — М., 1989.
- Вейнберг И. П.* Человек в культуре древнего Ближнего Востока. — М., 1986.
- Златковская Т. Д.* У истоков европейской культуры: Троя. Крит. Микены. — М., 1961.
- Зайцев А. И.* Культурный переворот в Древней Греции VIII—V вв. до н. э. — Л., 1985.
- Античная художественная культура. — СПб., 1993.
- Боннар А.* Греческая цивилизация. — М., 1992.
- Кнабе Г. С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. — М., 1993.
- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965.
- Бицилли П. М.* Элементы средневековой культуры. — СПб., 1995.
- Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. — М., 1984.
- Гуревич А. Я.* Средневековой мир: культура безмолствующего большинства. — М., 1990.
- Даркевич В. Л.* Народная культура средневековья. — М., 1988.
- Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового запада. — М., 1992.
- Хейзинга И.* Осень средневековья. — М., 1988.
- Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. — Л., 1967.
- Гусев В. Е.* Русская народная художественная культура (теоретические очерки). — СПб., 1993.
- Цукерман В. С.* Народная культура. — Свердловск, 1982.
- Ерасов Б. С.* Культура, религия и цивилизация на Востоке. — М., 1990.
- Грюнебаум Г. З. фон.* Основные черты арабо-мусульманской культуры. — М., 1981.
- Удальцова З. В.* Византийская культура. — М., 1988.
- Художественный язык Средневековья. — М., 1982.
- Шульгин В. С., Кошман Л. В., Зезина М. О.* Культура России IX—XX вв. (учебное пособие). — М., 1996.
- Лихачев Д. С.* Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого. — М.—Л., 1962.
- Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. — М.—Л., 1958.
- Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. — Л., 1984.
- Березкин Ю. И.* Инки: исторический опыт империи. — Л., 1991.
- Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. — М., 1979.
- Гришелева Л. Д.* Формирование японской национальной культуры: конец XVI — начало XX века. — М., 1986.
- Петров М. Т.* Проблема Возрождения в советской науке. Спорные вопросы региональных ренессансов. — Л., 1989.
- Сунягин Г. Ф.* Промышленный труд и культура Возрождения. — Л., 1987.
- Типология и периодизация культуры Возрождения. — М., 1978.
- Культура эпохи Возрождения и Реформация. — Л., 1981.



А	Анохин П. ....	458, 465, 491
Аалто А. ....	Антокольский П. ....	230, 378, 384, 644
Абрамов Ф. ....	Антониони М. ....	747, 768, 843
Абрамова З. ....	Ануиль Ж. ....	571, 772
Абрамович Г. ....	Апдайк Дж. ....	772
Абрамян Д. ....	Арагон Л. ....	415
Абуладзе Т. ....	Арватов Б. ....	107
.....	Аргунов И. ....	819
Августин Блаженный .....	Ариосто Л. ....	765
.....	Аристотель .....	8, 10, 11, 12, 13, 14, 20,
Авдеев А. ....	.....	90, 118, 123, 198, 239,
Аверинцев С. ....	.....	315, 356, 412, 441, 446,
Адамян А. ....	.....	477, 494, 498, 534, 546,
Аддисон .....	.....	563, 565, 645, 678, 782,
Адлер .....	.....	808, 809
Азархин А. ....	Арнаутов М. ....	373, 381, 388, 871
Азнавур Ш. ....	Арнхейм Р. ....	307, 350, 871
Айвазовский И. ....	Артановский С. ....	869, 874
Аквинский Фома .....	Арцыбашев М. ....	591, 783
Акимов .....	Асафьев Б. ....	175, 220, 231, 232, 278,
Акиндинова Т. ....	.....	283, 327, 335, 337, 350
Акопджанян Е. ....	Асмус В. ....	24, 26, 31, 37, 45, 65,
Алгаротти .....	.....	356, 386, 418, 868
Александр С. ....	Ауэрбах Е. ....	275
Ален .....	Афанасьев А. ....	9, 16, 143, 144, 356
Алперт М. ....	Ахматова А. ....	270, 563, 564, 657, 773
Альберти Л. ....	Ачкасов А. ....	535
Альберто .....	Б	
Амброс А. ....	Багиров Э. ....	350
Ананьев Б. ....	Баженов В. ....	785, 819
Андерсен Г.-Х. ....	Байрон Дж. ....	508, 569, 592
Андреев Д. ....	Балаш Б. ....	307, 322, 350
Андреев Л. ....	Балашов И. ....	64, 65, 346
Андреева Г. ....	Балонов Л. ....	365
Андроников И. ....	Бальзак О. ....	409, 414, 551, 571, 622,
Андроников М. ....	.....	628, 660, 740, 747, 788,
Аникст А. ....	.....	836
Анисимов А. ....	Банфи А. ....	128, 359, 871
Аннели .....	Бар Г. ....	561

|||||



- Бредбери Р. ....642  
 Брейгель П. ....560, 760, 783  
 Брейтингер И. ....24, 413  
 Брентано Ф. ....50  
 Брехт Б. ....245, 247, 248, 303,  
   365, 381, 415, 571, 622,  
   653, 783, 857  
 Бриттен Б. ....784  
 Бродский Б. ....205, 306, 350, 856  
 Броун Д. ....24, 39, 46, 54, 86, 88  
 Брудер К. ....849  
 Брудный А. ....392  
 Брунеллески Ф. ....785  
 Бруно Дж. ....815  
 Брюллов К. ....559, 625, 746, 765  
 Брюнетьер Ф. ....90  
 Буало Н. ....28, 29, 350, 413, 442,  
   625, 627, 763, 825, 867  
 Бубер М. ....392, 488, 664, 842, 864  
 Бугева Л. ....392  
 Булгаков М. ....567, 571, 590, 772, 857,  
   860, 862  
 Българин Ф. ....336, 676, 730, 787  
 Бунин И. ....229, 629, 715  
 Бурнонвиль А. ....244, 356  
 Буров А. ....297, 350, 587, 871  
 Буташевич-Петрашевский М. ....212  
 Бутервек .....52  
 Бухер Б. ....184, 292  
 Буш .....261  
 Буше Ф. ....758  
 Бычков В. ....361, 868  
 Бэкон Ф. ....439, 461, 842  
 Бюнюэль Л. ....843  
 Бюффон Ж. ....579, 843  
 Бюхер К. ....91, 141, 356
- В**
- Вагнер Р. ....52, 191, 192, 373, 559,  
   745, 834, 697  
 Вадимов А. ....266  
 Вазари Дж. ....838  
 Вайда А. ....768, 854  
 Вайсс П. ....99
- Вакенродер В. ....378, 779  
 Валицкая А. ....869  
 Вальтер Ю. ....10, 15  
 Ван Дейк .....368  
 Ван-Гог В. ....638, 770  
 Ванслов В. ....44, 45, 46, 117, 118,  
   232, 344, 350, 356  
 Васильев В. ....697  
 Васильев Ф. ....592  
 Васнецов В. ....764  
 Вателе .....24  
 Вахтангов Е. ....245, 381  
 Вдовина И. ....869  
 Вейнберг И. ....875  
 Вейссе Х. ....3, 57, 58, 101, 315  
 Веласкес Д. ....368, 445, 538, 559, 570,  
   622, 747, 769, 822  
 Вельфлин Г. ....357, 521, 744, 758, 821,  
   831  
 Вельша В. ....849  
 Велямович В. ....414  
 Венецианов А. ....625  
 Верди М. ....357, 729  
 Верлен П. ....842  
 Верли М. ....124  
 Вермеер Я. ....95, 821, 822  
 Веселовский А. ....39, 64, 88, 89, 90, 93,  
   94, 107, 123, 135, 147,  
   350, 684  
 Визе К. ....80, 81  
 Вико Дж. ....413  
 Вилар Ж. ....303, 350  
 Винер Н. ....515  
 Винкельман И. ....413  
 Виноградов И. ....109, 350, 418  
 Висконти Л. ....772  
 Вишневский В. ....247, 560  
 Владимиров И. ....18  
 Вознесенский А. ....248, 374, 489, 659  
 Волкова Е. ....669, 871  
 Волькенштейн В. ....123, 319, 322, 337, 350,  
   418  
 Вольтер .....29, 333, 339, 413, 454,  
   532, 732, 778

=====



Вомперский В. ....	20, 30, 357	Геккель .....	90
Воннегут К. ....	783	Гельвеций К. ....	413
Воронихин А. ....	625, 739, 785	Гельфанд М. ....	410
Воррингер В. ....	744	Генис А. ....	848, 862, 876
Врубель М. ....	339, 533, 559, 561, 635, 653, 732, 764, 834	Гераклит .....	10, 757
Вундт В. ....	86, 93, 94	Герасимов М. ....	526, 644
Выготский Л. ....	364, 389, 659, 869, 871	Гердер И. ....	26, 36, 37, 38, 39, 42, 46, 51, 54, 68, 86, 101, 145, 151, 271, 346, 413, 763
Высоцкий В. ....	854	Гернес А. ....	91
Г		Герцен А. ....	414, 567, 617, 755
Габрилович Е. ....	322, 350	Гессе Г. ....	455, 578, 591, 616, 840
Гайда И. ....	350	Гете И.-В. ....	48, 96, 103, 127, 180, 230, 367, 368, 413, 454, 508, 576, 590, 722, 762, 838
Галеев Б. ....	192, 871	Гидион З. ....	70
Галилей Г. ....	815	Гидони Г. ....	350
Галич А. ....	50, 51, 52, 346, 456, 469, 625, 854	Гилберт К. ....	22, 59, 357, 418, 868
Гаман Р. ....	71, 202, 456, 835, 868	Гильтбурд Г. ....	871
Гамсун К. ....	591, 660	Гинзбург Л. ....	376
Ганслик Э. ....	414, 446, 616, 648, 834, 835, 868	Гирн И. ....	91, 92, 93, 346
Гароди Р. ....	784	Гисман Д. ....	67
Гаррис .....	24	Гитман Г. ....	58
Гартман Н. ....	58, 85, 103, 414, 670, 868	Глазычев В. ....	70, 200, 201, 235, 306, 351
Гаспаров М. ....	800	Глазман М. ....	871
Гауди А. ....	857	Глебов И. ....	351
Гаузенштейн В. ....	744	Глинка М. ....	625, 763, 764, 811
Гачев Г. ....	124, 128, 350, 871, 874	Гоббс Т. ....	433, 551
Гваттари Ф. ....	862	Гог В. ван .....	533, 559
Ге Н. ....	368, 571,	Гоген П. ....	533, 749, 770, 839, 840
Гегель Г. ....	5, 39, 44, 46, 47, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 69, 75, 77, 78, 79, 82, 86, 87, 88, 94, 101, 102, 107, 108, 109, 119, 135, 206, 319, 339, 343, 346, 429, 413, 414, 443, 452, 453, 456, 462, 468, 470, 478, 535, 552, 554, 555, 626, 628, 637, 638, 684, 705, 732, 746, 751, 755, 777, 778, 779, 780, 794, 842, 867	Годунов Б. ....	388
		Гойя Ф. ....	368, 372, 538, 565, 754, 757, 823
		Гомер .....	9, 508
		Гончаров А. ....	351
		Гончаров И. ....	764, 783, 836

Горанов К. ....	874	Гюго В. ....	569, 722
Гораций .....	12, 23, 412	Гюйо М. ....	66, 414, 541, 666, 813
Горбунов К. ....	273		
Горгий .....	13, 412	Д	
Горнфельд А. ....	341, 351	д'Аламбер .....	29
Горький М. ....	375, 415, 530, 563, 571, 580, 582, 591, 613, 680, 731, 747, 759, 760, 781, 782, 788, 798, 837	Давлетов К. ....	158, 351
Готье Т. ....	449, 576, 834	Давыдов В. ....	51, 60, 380
Гофман В. ....	351	Давыдов И. ....	351
Гофман Э .....	339, 365, 559, 732, 745, 861	Давыдов Ю. ....	166, 357, 359, 869
Гоцци К. ....	764	Дади С. ....	642, 772, 783
Грамши А. ....	414	Даль В. ....	536
Грапт-Аллен А. ....	414	Даниленко О. ....	871
Греков М. ....	729	Данин Д. ....	617
Грефенхана В. ....	38	Данте .....	20, 230, 576, 592
Грибоедов А. ....	580	Дарвин Ч. ....	90, 460, 485, 510
Грибулина Н. ....	874	Даргомыжский А. ....	232, 625, 784
Григорьев А. ....	627	Дарендорф Р. ....	848
Григорьева Т. ....	875	Даркевич В. Л. ....	875
Грин Т. ....	69, 98	Дворжак М. ....	751
Гринцер П. ....	800	Дебюсси К. ....	719, 836
Гриффит Д. ....	768	Дега Э. ....	372, 388, 770
Гришелева Л. ....	875	Деглин В. ....	365
Гропиус В. ....	293, 351	Декарт Р. ....	834, 842
Гроссе Э. ....	91, 92, 93, 346	Делакруа Э. ....	590, 757, 783
Грохотов В. ....	354	Делоне Р. ....	643
Грэнт-Эллен Б. ....	835	Демин М. ....	392
Грюнебаум Г. З. фон. ...	875	Демокрит .....	10, 735
Гуго Сен-Викторский .	17	Демосфен .....	12
Гудон .....	384, 749	Дерен А. ....	749
Гулыга А. ....	535, 870, 871	Деррида Ж. ....	460
Гумбольдт А. ....	145, 614, 799	Дессуар М. ....	14, 15, 79, 80, 449, 456, 586, 835
Гумилев А. ....	468	Джеймсон Ф. ....	847
Гуревич Л. ....	249, 351, 875	Дженкс Ч. ....	856, 857
Гуренко Е. ....	375, 871	Джентиле .....	102, 103
Гурьев Д. ....	142, 359	Джиоберти В. ....	59
Гусев В. ....	120, 121, 122, 156, 158, 159, 217, 271, 332, 351, 357, 686, 875	Джотто .....	95, 757
Гуссерль Э. ....	218, 456	Дианова В. ....	364, 381
Гуттузо Р. ....	636	Дидро Д. ....	24, 29, 30, 127, 128, 179, 206, 346, 413, 455, 570, 627, 641, 778, 815, 826, 827, 838
		Диккенс Ч. ....	582

|||||



Зоркая Н. ....	876	86, 101, 146, 165, 346,
Зоценко М. ....	745	388, 400, 413, 443, 452,
Зульцер И. ....	36, 37, 38, 75	455, 456, 479, 485, 494,
Зыбайлов Л. ....	876	497, 514, 522, 527, 528,
		550, 575, 640, 780, 797,
		834, 842, 867
И		
Иванов А. ....	368, 662, 828	Кантор К. ....70, 166, 200, 352, 869,
Иванов В. ....	389, 414, 872	872
Иванов С. ....	142	Капелла М. ....12, 17
Илиади А. ....	872	Караваджо М. ....745
Илиев А. ....	418	Кармен Р. ....617
Ильенков Э. ....	872	Карне М. ....557, 768
Ильин И. ....	848, 876	Карп П. ....125, 352
Ильина Т. ....	351,	Карташев Ф. ....90, 352
Ильинская С. ....	229	Картье-Брессон А. ....618
Ильф И. и Е. Петров	566	Каррьер М. ....58, 94
Ингарден Р. ....	99, 218, 414, 346, 670,	Кассирер Э. ....103
	868	Кастель Р. ....192
Ион Я. ....	120	Кастельветро ....442
Ионеско Э. ....	783, 840	Катаев В. ....229
Ионина Л. ....	579	Катрмэра де Кэнси
Иоффе И. ....	108, 109, 344, 625, 780	59
Исупов К. ....	869	Кафка Ф. ....340, 562, 635, 733, 744,
		745, 772, 783
		Кацев И. ....350
К		Квадрио ....24
Кавалерович Е. ....	768	Кветной М. ....392
Каверин В. ....	663, 738	Квинтилиан М. ....13, 19, 352
Каган М. ....	120, 344, 346, 351, 352,	Кедров Б. ....359
	357, 359, 366, 377, 392,	Кеменов В. ....426
	394, 395, 401, 410, 418,	Кено Р. ....737
	868, 869, 871, 872, 874,	Керимов Л. ....152, 352
	876, 897	Кильчевская Э. ....352
Каган Ю. ....	357	Ким Ю. ....767, 854
Кайзер В. ....	124	Киплинг Р. ....840, 862
Кайуа Р. ....	71	Кипренский О. ....571, 641
Какабадзе З. ....	872	Киркегор С. ....452, 454, 839
Калерт А. ....	58	Кирхман И. фон ....58, 59
Каллистов Д. ....	302, 357	Киришенбаум Ж. ....858
Калло Ж. ....	694, 754	Киященко Н. И. ....872
Кальдерон П. ....	765, 769, 821, 822	Клакхон К. ....479
Каменский А. ....	627, 872	Клаус Г. ....336, 359
Кандинский В. ....	16, 65, 414, 643, 701,	Клее П. ....771
	771, 834	Клопшток ....24
Кант И. ....	36, 37, 47, 51, 69, 75,	Кляшторный С. ....874

|||||



Лакшин В. ....	627	Леоне С. ....	854
Лало Ш. ....	23, 65, 67, 71, 414, 485, 511	Леонидов Л. ....	386
Лам В. ....	839	Леонтьев А. ....	359, 392
Ламенне Ф. ....	59	Леонтьев К. ....	555, 563
Лангер С. ....	97, 352	Лермонтов М. ....	401, 559, 561, 569, 592, 625, 634, 746, 772, 773, 842
Ландман М. ....	91	Лесаж А. ....	771
Ланин А. ....	726, 858	Лессинг Г. ....	22, 24, 25, 26, 27, 29, 45, 51, 76, 101, 170, 220, 344, 352, 356, 413, 443, 455, 546, 570, 626, 627, 778, 781, 782, 826, 827, 867
Лановенко О. ....	872	Лийметс Х. ....	392
Лантье К. ....	369	Лимонов Э. ....	552, 677, 840
Лапшин И. ....	378, 382	Линке Б. ....	783
Ларионов .....	239	Линней К. ....	830
Лармин О. ....	410	Линник Ю. ....	452
Ларош Г. ....	627	Лиотар Ж. ....	842
Лафонтен Ж. ....	229, 765	Липе Ю. ....	357
Ле Брен Ш. ....	23, 28, 580, 625, 822	Липс Т. ....	97, 151, 210, 346, 414
Ле Гофф Ж. ....	875	Лисаковский И. ....	869
Ле Нэн А. ....	335	Лисса З. ....	131, 326, 352
Ле Нэн Л. ....	570, 580, 822	Лифшиц М. ....	426, 428, 781
Лебедев А. ....	63, 357	Лихачев Д. ....	555, 678, 868, 872, 875, 876
Лебедев В. ....	365	Локк .....	25
Лебедев Н. ....	110, 344	Ломаццо .....	23, 442
Левек Ш. ....	59	Ломов Б. ....	392
Леви В. ....	392	Ломоносов М. ....	30, 413, 504, 778
Леви-Брюль Л. ....	143, 603, 799, 874	Лондон Дж. ....	559
Левидов А. ....	386, 872	Лоос .....	292
Леви-Стросс К. ....	603, 874	Лопе де Вега .....	29, 580, 765
Левитан И. ....	508, 548, 590, 629, 636, 761	Лопухов Ф. ....	244, 352
Левитан Ю. ....	276	Лоррен К. ....	569, 592
Левицкий Д. ....	368, 550, 819	Лосев А. ....	8, 107, 141, 147, 149, 347, 356, 357, 418, 453, 691, 808, 868, 872, 868, 872
Лейбниц Г. ....	17, 443	Лотман Ю. ....	223, 347, 365, 367, 374, 391, 869, 872, 876
Лейзеров Н. ....	872	Лотце Г. ....	58, 68, 101, 315
Лем С. ....	469, 642	Лук А. ....	361, 872
Леметр А. ....	307	Лукач Г. ....	868
Лемке К. ....	70		
Ленин В. ....	87, 129, 167, 359, 368, 418, 409, 415, 425, 426, 427, 429, 430, 432, 853		
Ленотр А. ....	625		
Леонардо .....	18, 19, 25, 255, 352, 407, 412, 442, 446, 508, 570, 590, 628, 746, 757, 778, 818		

[illegible]

Лукач Д. ....	112, 338, 414, 428, 705, 781, 868	Марка Теренций Варрон .....	12
Лукин Ю. ....	391	Маркандейя .....	150
Лукреций .....	11, 12	Маркарян Э. ....	196, 359, 869
Луначарский А. ....	63, 107, 347, 357, 379, 414, 418, 425, 835, 868	Марков А. ....	870
Лурия А. ....	145, 359	Марков М. ....	392, 873
Львов Н. ....	352	Маркс К. ....	139, 142, 155, 168, 191, 213, 217, 281, 368, 394, 402, 414, 415, 425, 427, 428, 429, 431, 432, 452, 468, 475, 476, 483, 484, 486, 490, 491, 494, 498, 501, 523, 587, 598, 601, 607, 611, 616, 617, 638, 640, 656, 742, 749, 752, 755, 656, 794, 798, 815, 849, 865, 867
Любимов Ю. ....	248, 265	Маркс К. и Энгельс Ф. ....	347, 359
Люблинский В. ....	352	Марр Н. ....	7, 107, 359
Людли Ж. ....	625, 769	Марси де .....	24
Люман Н. ....	458, 462	Марсо М. ....	228, 245, 405
Люмета С. ....	717	Мартен М. ....	233, 308, 353
Ляхов В. ....	195, 352	Мартынов И. ....	76
М		Мартынов Ф. ....	873
Магомедов Д. ....	876	Марченко Т. ....	309, 353
Мазаев А. ....	872	Маршак С. ....	275, 386, 769
Мазель А. ....	353	Массон В. ....	875
Мазель Л. ....	126, 353, 710	Матвеев А. ....	369, 384, 646
Мазепа В. ....	361, 872	Матвеева Н. ....	854
Макарий .....	30	Матисс А. ....	179, 239, 533, 645, 653, 770, 783
Макота Я. ....	99, 218	Матье М. ....	854
Максимова Е. ....	697	Махлина С. ....	873
Максимова М. ....	357	Маца И. ....	410
Малахов В. ....	872	Машков И. ....	334, 729
Малевич К. ....	643, 701, 838	Маяковский В. ....	204, 247, 248, 275, 375, 444, 449, 489, 514, 592, 636, 646, 653, 657, 659, 680, 739, 758, 761, 773, 774, 838
Малер Г. ....	747	Медведев П. ....	382
Малинина Н. ....	873	Медикус Ф. ....	94, 103
Мальшев И. ....	873, 874	Межелайтис Э. ....	340
Мамардашвили М. ....	452	Мейер Г. ....	31, 32
Мамфорд Л. ....	70, 165, 195, 755	Мейерхольд В. ....	245, 247
Мандельштам О. ....	767	Мейлах Б. ....	461, 870
Маневич И. ....	228, 307, 353		
Манн Т. ....	50, 63, 74, 317, 357, 455, 578, 708, 715, 772, 869		
Манро Т. ....	3, 5, 69, 79, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 104, 494		
Мансар Ф. ....	769		
Мантеньи .....	95		
Маньковская Н. ....	848, 869		
Марджанов .....	247		
Мариани С. ....	858		

[illegible]

- Мейман Э. ....69, 347, 573, 868  
Мелетинский Е. ....142, 357, 874  
Менделеев Д. ....582, 684  
Мендельсон М. ....24, 26, 31, 32, 34, 35,  
36, 37, 40, 117, 413  
Мережковский Д. ....844  
Мерзляков А. ....51, 353  
Меринг Ф. ....414  
Микеланджело Б. ....19, 234, 442, 559, 590,  
645, 746, 791  
Мильталер Ю. ....79, 80, 81  
Мильтон .....103  
Милуков П. ....479, 876  
Мириманов В. ....874  
Михайлов Д. ....357  
Михайлова А. ....371, 382, 873  
Михалев В. ....872  
Михалков Н. ....854  
Модильяни А. ....384, 533  
Моисеев И. ....672  
Моль А. ....259, 359, 414, 652, 842,  
868, 870  
Мольер Ж.-Б. ....23, 302, 625, 755, 763,  
822  
Мондриан П. ....16, 235, 643  
Моне К. ....368, 371, 508, 770  
Монтана И. ....854  
Мопассан Ги де. ....373, 379, 385  
Мориак Ф. ....551  
Морпурго-Тальябуэ Г. ....3, 85, 101,  
104  
Моррис У. ....70, 165  
Моррис Ч. ....414  
Моруа А. ....98, 561  
Мосолова Л. ....626  
Моцарт В.-А. ....773, 774  
Мочалов П. ....625  
Мрожек С. ....840  
Мудрик А. С. ....392  
Мусоргский М. ....378, 571, 622, 701, 729,  
758, 761, 784, 837  
Мухина В. ....188, 335, 340, 646, 729  
Мэртен Л. ....108  
Мюллер Э. ....12, 15  
Мюллер-Фрейенфельс Р. ....91, 353  
Мюррей Р. ....848
- Н  
Набоков В. ....649, 857  
Надеждин И. ....51, 52, 357, 746  
Назаретян А. ....364, 870  
Найт В. ....59  
Налчаджян А. ....361, 379  
Натев А. ....873  
Недошивин Г. ....251, 418  
Незвал В. ....774  
Некрасов Н. ....275, 629, 762, 773, 761,  
788, 811  
Нельсон Д. ....200, 306, 315, 352, 353  
Немирович-Данченко В. ....267, 353,  
379  
Нестеров М. ....384, 369, 401, 409, 631  
Никитенко А. ....582  
Николаи Ф. ....27  
Никольсон Б. ....643  
Нитче Ф. ....347  
Ницше Ф. ....3, 86, 87, 96, 149, 318,  
452, 839, 868  
Новалис .....45  
Новерр Ж.-Ж. ....30, 242, 244, 289, 353  
Нойманн Э. ....868  
Нусберг Л. ....192
- О  
Образцов С. ....638  
Овсяннико-Куликовский Д. ....64, 347  
Овсянников М. ....418  
Окладников А. ....154, 357, 359, 797, 874  
Окуджава Б. ....854  
Олдингтон Р. ....551  
Ольдерогге Д. ....150, 358  
Ортега-и-Гасет Х. ....414, 839, 859,  
Островский А. ....401, 580, 729, 781, 782,  
837
- П  
Павлинова Е. ....354  
Павлов Т. ....418, 460, 796





Павсаний .....	8	Платон .....	10, 13, 15, 16, 270, 357,
Падер И. ....	23		440, 441, 445, 485, 494,
Панин Д. ....	865		526, 530, 537, 686, 735,
Параджанов С. ....	557		808
Паркер Де Уитт .....	70	Платонов А. ....	630
Парменид .....	473	Плеханов Г. ....	141, 341, 347, 414, 418,
Парсонс Т. ....	458		432, 510, 541, 667, 759,
Парыгин Б. ....	392		790
Паскаль Б. ....	461	Плиний .....	18, 455
Пастернак .....	270, 275, 591, 661, 629,	Плисецкая М. ....	856
	773, 774, 745, 773, 774	Плотин .....	441, 530, 808
Паустовский К. ....	383, 385	Плотников В. ....	618
Пахомов Е. ....	353	Плутарх .....	26
Пеппер С. ....	97	Познанский В. ....	876
Переверзев А. ....	873	Покровский В. ....	62, 347
Переводчикова У. ....	875	Полевой В. ....	371
Перов В. ....	837	Поликлет .....	455
Перов Ю. ....	870	Поллак Д. ....	643
Перро Ш. ....	23, 28, 838	Польан Ф. ....	70
Пессоа Ф. ....	374	Попова Т. ....	126, 353
Петипа М. ....	762, 767	Поппер К. ....	469, 849
Петрарка Ф. ....	407, 570, 746, 791, 817,	Поршнев Б. ....	488, 514
	818	Поспелов Г. ....	114, 115, 117, 123, 332,
Петров Е. ....	566		347, 353, 410, 462
Петров Л. ....	873	Потебня А. ....	88, 89, 93, 145, 353,
Петров М. ....	817, 875		614, 799
Петров-Водкин К. ....	373, 533	Предтеченская Л. ....	626
Петровский А. ....	392	Пригов Д. ....	850, 861
Пиаже Ж. ....	136, 359	Пригожин И. ....	459, 520, 831, 861, 865
Пиаф Э. ....	854	Пришвин М. ....	629, 655
Пивоваров Д. ....	872	Прозерский В. ....	364, 389, 869
Пикассо П. ....	240, 374, 384, 590, 630,	Прокопович Ф. ....	30
	681, 771, 783, 839	Прокофьев .....	405, 857
Пикте А. ....	59	Пропп В. ....	5, 121, 122, 158, 353,
Пилем Р. де .....	23		358
Пило М. ....	79	Протагор .....	487, 534
Пиль де .....	23, 24	Прудон П. ....	755
Пиндар Г. ....	7, 741	Пруст .....	747, 842
Пиралишвили О. ....	386, 666	Псевдо-Лонгин .....	19, 534
Пиранези Дж. ....	646	Пуанкаре А. ....	523
Писарев Д. ....	62, 347	Пудовкин В. ....	307, 329, 353
Писсарро .....	371	Пуссен Н. ....	23, 29, 240, 353, 370,
Плавильщиков .....	29		508, 569, 625, 694, 758,
			769, 822

- Пушкин А. ....127, 128, 187, 275, 320,  
336, 366, 367, 374, 376,  
382, 383, 388, 398, 400,  
409, 440, 455, 474, 495,  
508, 553, 554, 555, 559,  
571, 576, 620, 625, 629,  
641, 651, 658, 660, 676,  
680, 706, 716, 722, 730,  
735, 739, 746, 762, 763,  
764, 765, 766, 772, 773,  
774, 789, 811, 825, 835,  
837, 838, 853
- Р**
- Рабле Ф. ....544, 553, 764, 788, 791,  
811, 875
- Равель М. ....836
- Радищев А. ....761
- Райкин А. ....242
- Райт Ф. ....617, 785
- Раппопорт С. ....236, 353, 361, 386,  
391, 453, 873,
- Расин Ж. ....625, 765
- Раугул Р. ....353
- Раушенберг Р. ....207
- Рафаэль .....95, 108, 234, 240, 454,  
559, 563, 576, 642, 649,  
672, 677, 746, 791, 818
- Рахманинов С. ....635, 729, 758
- Ревалд Д. ....368, 372, 373
- Рейнольд Д. ....24, 32, 36
- Рейсдаль Я. ....592
- Ремарк Э. ....561, 669, 843
- Рембрандт .....108, 335, 369, 370, 384,  
559, 570, 631, 647, 694,  
729, 739, 747, 754, 757,  
762, 821, 822
- Реми Т. ....353
- Рену А. ....23
- Ренуар О. ....768, 770
- Репин И. ....239, 383, 571, 44, 757,  
837
- Рерих Н. ....749, 839
- Рёскин Д. ....70, 165, 347, 755
- Рехельс М. ....302, 354
- Рецептер В. ....273
- Ригль А. ....744, 758
- Рид Г. ....236
- Рид Х. ....414
- Рижский И. ....51, 354
- Рильке .....270
- Римский-Корсаков Н. ....339, 811,  
701, 732
- Рицос Я. ....229
- Ричардсон .....24
- Роберте Э. ....354
- Роден О. ....384, 454, 749
- Рождественская Н. ....381
- Роже де Пиль .....23
- Розанов В. ....454
- Розберг М. ....51, 59, 60, 347
- Розенблюм А. ....726
- Розенфельд Б. ....123, 124, 354
- Розов В. ....249, 354, 364
- Роллан Р. ....591, 747, 788
- Ромм М. ....557
- Росси К. ....590, 767
- Рубенс .....370, 508, 559, 822
- Рубинштейн С. ....374, 452, 489, 659, 660
- Рублев А. ....645
- Рудницкий К. ....627
- Рузвельт Ф. ....851
- Румнев А. ....244, 245, 354
- Рунин Б. ....873
- Русаков Ю. ....374
- Руссо Ж. ....413, 551, 635, 747, 771,  
783
- Руставели Ш. ....508, 592
- Рыбищева Г. ....874
- Рымарь Н. ....873
- Рязанов Э. ....729, 860
- С**
- Сааринен Э. ....739
- Саварен .....67
- Савилова Т. ....535
- Савинов Д. ....874
- Сагатовский В. ....459
- Садовский В. ....459

Салтыков А. ....	233, 717	Славов И. ....	354
Салтыков-Щедрин М. ....	339, 566, 732, 761, 783, 788, 837, 859	Смирнова З. ....	418
Самойлов Д. ....	229, 631, 773, 856	Смоктуновский И. ....	662
Самохвалова В. ....	870	Смоленский Я. ....	270, 248, 273, 354, 375
Сантис Де ....	103	Снелл ....	36
Саппак Вл. ....	309, 354	Сноу Ч. ....	464
Сард В. ....	373	Соболев П. ....	50, 74, 76, 358, 535, 869
Сартр Ж.-П. ....	218, 414, 473, 759, 809	Соковнин В. ....	392
Сарьян М. ....	383, 660, 749	Сократ ....	441, 641
Сафо ....	706	Сокуров А. ....	729
Сахновский-Панкеев В. ....	319, 322, 354	Солженицын А. ....	745
Свидерский В. ....	296, 354	Соловьев В. ....	530, 64, 347, 414, 443, 448, 452, 835
Свифт Дж. ....	339, 732, 783	Солоухин В. ....	229
Свободин А. ....	329	Сомов К. ....	760
Северянин И. ....	758	Сорель Ш. ....	22, 179, 413, 627, 755, 771, 815, 820, 825
Сегаль ....	245	Сорокин П. ....	96
Сезанн П. ....	373, 638, 762, 770, 837	Софокл ....	576, 592
Селинджер Д. ....	715	Сохор А. ....	126, 232, 332, 354
Семенов Ю. ....	143, 144, 152, 153, 360, 873	Спенсер Г. ....	24, 66, 414, 835, 837
Сент-Экзюпери А. де ..	175, 732	Средний-Камашев И. ....	32, 347
Сера Ж. ....	770	Сталин И. ....	430, 567, 587, 865
Сервантес М. ....	570, 769, 771, 788, 820, 822	Станиславский К. ....	229, 243, 245, 246, 247, 267, 303, 328, 354, 364, 365, 372, 375, 379, 380, 381, 386, 387, 395, 399, 450, 486, 489, 538, 589, 661, 702, 722, 775
Серов В. ....	179, 384, 650, 761, 859	Стасов В. ....	206, 354, 368, 755
Сигал Н. ....	29	Стейнбек Д. ....	582, 747
Сидур В. ....	663, 861	Стенгерс И. ....	459, 831
Сика В. де ....	768	Стендаль ....	551, 745, 747, 762, 745
Симонид Кеосский ....	10, 23	Стернин Г. ....	876
Симонов Р. ....	245, 248, 354	Стойчев Л. ....	354
Синдо К. ....	267	Столович Л. ....	391, 453, 873, 868
Синцов Е. ....	873	Столяр А. Д. ....	874
Синьяк П. ....	770	Стравинский И. ....	774
Скалигер ....	442	Стругацкие ....	642, 756
Скаррон П. ....	553, 570	Сунягин Г. ....	70, 354, 875
Скатерщиков В. ....	344	Суриков В. ....	334, 384, 557, 635, 669, 729, 756, 757, 837
Сквозников В. ....	341, 410	Сурина Т. ....	381
Скобелев В. ....	873		
Скопас ....	12, 180		
Скотт В. ....	756		
Скрябин А. ....	191, 192, 285, 590, 697, 726, 762, 834		



Трифонов Ю. ....	432
Тропинин В. ....	641
Тургенев И. ....	576, 629, 657, 658, 831, 836
Турен А. ....	849
Туркин В. ....	354
Тэйлор Э. ....	144, 358
Тэн И. ....	86, 94, 107, 135, 347, 414, 744, 868
Тютчев Ф. ....	401, 590, 657, 662, 773, 842
У	
Уайльд О. ....	449, 455, 576, 660, 772, 834
Угринович Д. ....	874
Удальцова З. ....	875
Уемов А. ....	459
Узнадзе Д. ....	577
Уистлер Дж. ....	508
Уланд Л. ....	88
Уланова Г. ....	590
Уоррен А. ....	123, 124, 332
Уорхол Э. ....	858
Уотсон Дж. ....	523
Уриес-и-Асара Х. де .....	81
Усачев М. ....	30
Успенский Б. ....	223, 347
Устюгова Е. ....	579, 873
Утитц Э. ....	97, 835
Ухтомский А. ....	364, 395
Ученова В. ....	212, 360
Ушаков С. ....	18
Ушинский Д. ....	541
Уэбб .....	24
Уэллек Р. ....	123, 124, 332
Уэллс Г. ....	642
Ф	
Фаворский В. ....	241, 376
Фаллад Г. ....	551
Фальке Я. фом .....	70
Фальконе Э. ....	647

Фарбштейн А. ....	99	Х	
Федоров Н. ....	491	Хайдеггер М. ....	414, 473, 488
Федотов П. ....	384, 560, 625, 729, 837	Хакен Г. ....	459
Фейербах Л. ....	605	Ханова О. ....	876
Фейнберг Е. ....	873	Харитонов В. ....	873
Фелибьен А. ....	23	Харитонов М. ....	663, 860
Феллини Ф. ....	309, 665, 739, 768	Харлап М. ....	229, 316, 355
Феррье Ж.-Л. ....	858	Харрис Дж. ....	413, 443
Фехнер Г. ....	57, 91, 92, 97, 414, 522	Харузин В. ....	302, 320, 358
Фидий ....	103, 741	Хассан И. ....	856
Фидлер К. ....	71, 97, 165, 414	Хейзинга И. ....	149, 498, 875
Фикер Ф. ....	49, 50	Хейфиц И. ....	557
Филипьев Ю. ....	870	Хемингуэй Э. ....	552, 635, 669, 747, 760, 843
Филострат Ст. и Мл. ....	11	Хикмет Н. ....	229, 270, 626, 636
Фитцджеральд Ф. ....	760	Хогарт ....	29
Фихте И. ....	832, 834	Хоум Г. ....	31, 56, 180, 413
Фишер Ф. ....	58, 62, 101, 414	Хохлов Ю. ....	324, 355
Флобер Г. ....	103, 378, 385, 593, 788, 837	Хэррис Д. ....	24, 32, 38
Флоренский П. ....	828, 868		
Фоке Р. ....	415	Ц	
Фолкнер У. ....	788, 843	Цветаева М. ....	745
Фолькельт И. ....	78, 79, 101, 456	Цейзинг ....	76, 77, 78, 79, 81, 83, 101
Фонвизин Д. ....	212, 819	Цейтлин А. ....	123, 355
Формозов А. ....	142, 358	Циммерман Р. ....	86, 165
Фостер Хол. ....	847	Циолковский К. ....	646
Фохт-Бабушкин Ю. ....	870, 873	Циркунов В. ....	151, 358
Фра Анжелико ....	378	Цицерон ....	12, 19
Франк А. ....	634	Цукерман В. ....	126, 332, 355, 875
Франк С. ....	488		
Франкастель П. ....	68, 70, 71, 72	Ч	
Франклин Б. ....	830	Чаадаев П. ....	561
Франс А. ....	339, 379, 386, 414, 475, 478, 567, 614, 659, 732, 436, 783	Чавчавадзе Н. ....	873
Фрейд Э. ....	868	Чайковский П. ....	310, 388, 401, 508, 559, 561, 650, 719, 762, 765, 837, 859
Фрейденоберг О. ....	89, 107, 336, 354, 730	Чаплин Ч. ....	243, 245, 557, 622, 653
Фрид Э. ....	307, 354	Чекалевский П. ....	297, 355, 876
Фридлендер Г. ....	24	Ченнино Ченнини ....	17
Фриче В. ....	107, 347, 352, 369, 780	Черкасов Н. ....	644
Фукус Э. ....	874		
Фукуяма Ф. ....	844		
Фуретьер А. ....	553, 570, 755, 820		

Черносвитов А. ....	365	Школьников С. ....	355
Чернышевский Н. ....	51, 61, 62, 281, 347, 414, 427, 453, 456, 485, 486, 530, 537, 541, 558, 591, 666, 669, 710, 762, 787, 835, 837, 860, 868	Шлегель А. ....	3, 39, 44, 46, 47, 48, 51, 54, 62, 78, 180, 247, 364, 490, 779
Черри К. ....	392	Шлейермахер Ф. ....	49
Чехов А. ....	108, 175, 401, 561, 580, 680, 706, 729, 739, 747, 749, 762, 767, 837	Шмит Ф. ....	105, 106, 114, 116, 117, 222, 224, 344, 347
Чивитико Б. ....	858	Шнитке А. ....	767, 856
Чирков А. ....	355	Шолом-Алейхем ....	175
Чистяков М. ....	50	Шопен Ф. ....	375
Чуковский К. ....	355	Шопенгауэр А. ....	17, 44, 53, 58, 77, 87, 107, 182, 232, 281, 310, 347, 385, 443, 560, 684, 779, 809
Чурикова И. ....	375	Шостакович Д. ....	405, 571, 653, 669, 729, 739, 747, 761, 784, 856, 857, 860
Ш		Шпенглер О. ....	86, 87, 94, 95, 96, 102, 103, 347, 357, 468, 579, 795, 844, 874
Шагал М. ....	557, 739, 834	Штайгер ....	315
Шадр И. ....	335, 645, 729	Штакеншнейдер А. ....	785
Шаляпин Ф. ....	380, 650	Штраус И. ....	643, 701
Шапинский В. ....	876	Шубин Ф. ....	504, 749
Шаслер М. ....	78, 79, 80, 98	Шульгин В. ....	875
Шахнович М. ....	358		
Шварц Е. ....	732, 765	Щ	
Шевырев С. ....	7, 358	Щедрин С. ....	592
Шекспир В. ....	175, 302, 364, 383, 401, 407, 442, 508, 533, 553, 559, 562, 563, 566, 570, 580, 592, 649, 677, 739, 745, 755, 765, 781, 782, 788, 817, 818, 821	Щедровицкий Г. ....	491
Шелли ....	144	Щепилова Л. ....	124, 355
Шеллинг Ф. ....	44, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 75, 77, 79, 101, 117, 315, 347, 413, 443, 452, 684, 713, 842, 867	Щепкин М. ....	380, 625
Шерер В. ....	88	Э	
Шерстобитов В. ....	24, 142, 358, 418	Эбергард ....	75
Шефтсбери А. ....	24, 413	Эйзенштейн С. ....	307, 355, 415, 644, 768
Шиллер Ф. ....	54, 372, 413, 497, 527, 583, 651, 755, 809, 838	Эйнштейн А. ....	838
Шишкин И. ....	334, 729	Эйфман Б. ....	856
Шкловский В. ....	199	Эккард фон Сидов ....	182
		Эко У. ....	414, 855, 856, 862, 863
		Элиаде М. ....	874
		Элюар П. ....	774
		Энгельс Ф. ....	137, 214, 281, 367, 368, 394, 409, 414, 415, 418, 428, 475, 483, 499, 508, 815

[illegible]

- Энгр .....240  
 Эсхил .....175, 230, 302, 592, 739  
 Эткинц Е. ....355, 372  
 Эфроимсон В. ....460, 485, 796, 870, 796,  
 Эффель Ж. ....261  
 Эшенбург .....36, 51, 56, 75
- Ю
- Юань Кэ .....358  
 Юдин Э. ....459  
 Юм Д. ....31, 413, 494  
 Юнг К. ....868  
 Юровская Э. ....218, 309, 358, 869  
 Юровский А. ....355  
 Юрский С. ....248  
 Юрьев Ф. ....192, 247, 287, 355  
 Юхвидин П. ....876
- Я
- Якоб Л. ....3, 51, 74, 75, 76, 77, 81,  
 347  
 Якобсон Р. ....268  
 Яковлев Е. ....535, 873, 874  
 Ясперс К. ....392, 562  
 Ястребова Н. ....874  
 Яхонтов В. ....273, 355
- А
- Adler L. ....344  
 Alain .....344  
 Alexander S. ....347  
 Allen B. A. ....347
- В
- Batteux .....344  
 Bayer R. ....348, 418  
 Bazin A. ....344  
 Beam Ph. C. ....348  
 Bendavid L. ....348  
 Borinski K. ....358  
 Bosanquet B. ....358, 418  
 Bouterwek F. ....347  
 Brentano F. ....348
- Brunetière F. ....355  
 Bucher B. ....358
- С
- Caillois R. ....348  
 Carrier M. ....348  
 Cassirer E. ....360  
 Castel R. ....355  
 Colvin S. ....344  
 Cousin V. ....348
- Д
- Dean A. ....355  
 Dessoir M. ....348  
 Dewey J. ....348  
 Diez M. ....348  
 Du Bos .....345  
 Dudley L. ....348  
 Du Fresnoy. ....355
- Е
- Eschenburg I. ....348  
 Erpel F. ....370
- Ф
- Falke J. ....355  
 Faricy A. ....348  
 Fechner Q. ....348  
 Félibien A. ....355  
 Ficker F. ....348  
 Fiedler K. ....348  
 Fontaine A. ....358  
 Francastel P. ....355
- Г
- Gasser M. ....369  
 Gaylay C. M. ....418  
 Gentile G. ....348  
 Gietmann G. ....348  
 Gilson E. ....345  
 Gioberti V. ....348  
 Green Th. M. ....345  
 Günter G. ....375



## H

Harris J. ....	345
Hammond W. A. ....	418
Hartmann E. ....	348
Hautecoeur L. ....	358
Herder J. G. ....	348
Home H. ....	348
Huisman D. ....	348
Huizinga J. ....	360

**J**

**Janoši J. ....345**  
**John E. ....348, 418**  
**Jouin H. ....355**

## K

Kagan M. S. ....	355
Kalert A. ....	348
Kandinski W.....	348
Kayser W.....	356
Kirchmann J. ....	348
Knight W. ....	348, 418
Kornfeld M. ....	348
Krug W. ....	345

**L**

Lalo Ch. ....	345, 348
Lammennais F. ....	348
Landmann M. ....	356
Langer S. ....	348
Lasaulx E. ....	345
Lazarus M. ....	348
Lemaitre H. ....	345
Lemcke C. ....	349
Lemonnier H. ....	358
Leveque Ch. ....	349
Lévy-Bruhl L. ....	360
Lissa Z. ....	356
Listowell D. ....	358
Lohmüller H. ....	358
Lotze H. ....	358

**Lukács G. ....349, 418**

## M

Makota I. ....	345
Mandrou R. ....	360
Märten Lü. ....	349
Medicus F. ....	345
Milthaler J. ....	349
Molière. ....	356
Morgenstern K. ....	349
Morpurgo-Tagliabue G. ....	358, 418
Müller E. ....	358
Mumford L. ....	359
Munro Th. ....	345, 349, 359, 418

## O

Ogden R. M. ....349

**P**

Parker, de Witt H. ....	349
Paulhan F. ....	349
Pepper St. C. ....	349
Perrault Ch. ....	356
Petersen J. ....	356
Pictet A. ....	349
Piles R. ....	356
Pilo M. ....	349

## R

**Read H. ....359**  
**Ried Fr. ....369**

**S**

Savarin B. ....	360
Schasler M. ....	345, 349, 418
Scherer W. ....	356
Schlegel A. W. ....	349
Schleiermacher F. D. ....	349
Scott F. N. ....	418
Sedlmayr H. ....	359
Semper G. ....	356
Sochor A. N. ....	356
Sorel Ch. ....	356, 360



Souriau A. ....345  
Souriau E. ....345  
Sully-Prudhomme .....349  
Sulzer J. G. ....349  
Sydow E. von .....359  
Szigeti J. ....349

## T

Tappenbeck W. ....349  
Tatarkiewicz W. ....418

## U

Utitz E. ....349, 418

## V

Vischer Fr. ....349  
Volkelt J. ....349

## W

Walter J. ....359  
Weiss P. ....345  
Wellek R. ....356  
Wise K. ....345  
Worren A. ....356  
Wundt W. ....349

## Z

Zeising A. ....349

**КАГАН**  
**МОИСЕЙ САМОЙЛОВИЧ**

**Избранные труды**  
**в 7 томах**

**Книга 2**

**Том V**

**Проблемы теоретического искусствознания**  
**и эстетики**

Компьютерное макетирование Даниловой Е. Г.  
Корректор А. В. Муратова  
Усл. печ. л. 56,125. Тираж 1000 экз.  
Издательский дом «Петрополис».  
Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,  
офис-центр № 1, 5-й этаж, офис 12, тел.: 336-50-34

Отпечатано в типографии «Град Петров».  
197101, Санкт-Петербург,  
ул. Большая Монетная, д. 16  
E-mail: [info@petropolis-ph.spb.ru](mailto:info@petropolis-ph.spb.ru)  
[www.petropolis-ph.spb.ru](http://www.petropolis-ph.spb.ru)