

М. С. Каган

ЭСТЕТИКА
КАК ФИЛОСОФСКАЯ НАУКА
Часть 2

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

**Книга доступна в электронной библиотечной системе
biblio-online.ru**

Москва ■ Юрайт ■ 2019

УДК 18(075.8)
ББК 7.01я73
К12

Автор:

Каган Моисей Самойлович — профессор, доктор философских наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации.

Каган, М. С.

К12 Эстетика как философская наука. В 2 ч. Часть 2 : учеб. пособие для вузов / М. С. Каган. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 221 с. — (Серия : Авторский учебник).

ISBN 978-5-534-06172-7 (ч. 2)

ISBN 978-5-534-06560-2

Каган — специалист в области философии и истории культуры, который на протяжении полувека издал множество публикаций и трудов по теории и истории искусства, а также по теории и истории культуры.

Труд «Эстетика как философская наука» — издание курса лекций профессора Кагана, которые публиковались в 1964—1966 гг., а также многократно переиздавались за рубежом. Автор выводит новую эстетическую концепцию из ее теоретического фундамента, дает очерк истории мировой художественной культуры, в котором показывает закономерности эволюции художественной культуры в связи с развитием эстетического сознания человечества.

В первую часть издания вошли лекции с первой по восемнадцатую, во вторую — с девятнадцатой по тридцатую.

Для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям, а также для всех интересующихся.

УДК 18(075.8)

ББК 7.01я73



Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

ISBN 978-5-534-06172-7 (ч. 2)
ISBN 978-5-534-06560-2

© Каган Ю. О., наследница, 2018
© ООО «Издательство Юрайт», 2019

Оглавление

Часть четвертая ИСТОРИЧЕСКАЯ МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Лекция 9-я. Исторический процесс образования современной системы искусств.....	9
1. Два исторических корня художественной деятельности.....	10
2. Фольклор на «морфологической карте» художественной культуры	11
3. Выделение и развитие художественного производства.....	13
4. Процесс дифференциации форм художественного творчества	17
5. Интегративные процессы в истории художественной культуры	21
Лекция 20-я. Система классов, семейств и видов искусства	26
1. Взаимоотношение искусств на уровне внешней формы	26
2. Взаимоотношение искусств на содержательном уровне	31
3. Взаимоотношение искусств на уровне внутренней формы.....	37
Лекция 21-я. Вид искусства как система родовых и жанровых модификаций.....	40
1. Род искусства как морфологическая категория	40
2. Искусство слова как система родовых форм	41
3. Родовая дифференциация в других видах искусства	46
4. Основы жанровой дифференциации художественного творчества.....	55

Часть пятая ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Лекция 22-я. Общие закономерности художественно-исторического процесса.....	67
1. Художник как субъект творчества.....	67
2. Диалектика преходящего и непреходящего в истории искусства	73
3. Диалектика прогресса и регресса в художественном развитии	79
Лекция 23-я. Социокультурные детерминанты художественного развития	84
1. Материальная обусловленность историко-художественного процесса... ..	85
2. Общественное сознание и художественное творчество	89
3. Социальные координаты художественной культуры — искусство и сословно-классовая структура общества	93
4. Национальная структура общества и искусство	98

Лекция 24-я. Относительная самостоятельность художественного развития	104
1. Внутренняя логика развития художественного познания.....	105
2. Идеинная преемственность и влияния в историко-художественном процессе	107
3. Логика развития художественного мастерства.....	109
4. Относительная самостоятельность развития языков искусства	110
5. Художественная культура как саморегулирующаяся система и неравномерность развития видов, родов и жанров искусства.....	112
Лекция 25-я. Творческий метод, стиль, направление в историко-художественном процессе.....	117
1. Творческий метод как категория историко-художественного процесса	117
2. Творческий метод и морфологическая структура искусства.....	120
3. Творческий метод и художественное направление	123
4. Творческий метод и художественный стиль	125
Лекция 26-я. Зарождение художественной деятельности и эстетического сознания	130
1. Методологическое введение	130
2. Генезис эстетической и художественной энергий культуры	132
3. Эстетическая и художественная грани первобытной культуры.....	136
Лекция 27-я. Эволюция эстетического сознания и художественной деятельности в истории традиционной культуры.....	142
1. Три пути выхода из первобытного состояния	142
2. Эстетический и художественный аспекты культуры феодального общества	148
Лекция 28-я. Пути перехода от традиционной культуры к культуре инновационно-креативной	156
1. Проблема Возрождения в истории культуры	156
2. От Возрождения к Просвещению; проблема барокко	159
3. Становление критики как механизма самоуправления художественной культуры креативного типа	165
Лекция 29-я. Эстетический и художественный аспекты культуры развитого буржуазного общества.....	168
1. Антитеза «Романтизм/Позитивизм» в европейской культуре XIX века	168
2. Эстетические позиции и художественно-творческие принципы Романтизма	174
3. Эстетические установки Позитивизма и его влияние на художественную практику	176
4. Модернизм как крайняя форма инновационно-креативного типа культуры.....	178

Лекция 30-я. Начало нового переходного этапа в истории культуры и проблема постмодернизма	188
1. Дискуссия о Постмодернизме в социологии, культурологии и эстетике.....	188
2. Становление новой цивилизации и его социокультурные последствия.....	192
3. Постмодернизм как продолжение и отрицание Модернизма	197
4. Универсальная диалогичность как принцип переходного этапа в истории культуры на рубеже веков	206
Библиографическое приложение	210
Новые издания по дисциплине «Эстетика» и смежным дисциплинам.....	221

Часть четвертая
ИСТОРИЧЕСКАЯ
МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА



Лекция 9-я.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ОБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЫ ИСКУССТВ

Уже в древнегреческом мифе об Аполлоне Мусагете и предводительствуемых им Музах мы встречаемся с представлением о связях и различиях между отдельными формами художественной деятельности. Однако первые попытки философов охватить одним взглядом весь «мир искусств» и выявить его строение, закономерности существования множества столь резко отличающихся друг от друга способов образного воссоздания жизни были предприняты только в XVIII в. В дальнейшем эстетическая мысль настойчиво продолжала искать решение этой задачи, потому что интуиция подсказывала ученым: множество искусств — не случайное соседство, а проявление неких системообразующих сил, которые организуют художественную деятельность человека в процессе исторического развития культуры, позволяя использовать все доступные ему возможности для всестороннего, стремящегося, к полноте, образного воссоздания бытия. В грандиозные эстетические концепции Ф. Шеллинга, Г. Гегеля, А. Шопенгауэра и были «встроены» такие морфологические конструкции, однако предложенные ими решения проблемы не были признаны убедительными; в дальнейшем одни теоретики отрицали правомерность самого морфологического подхода к «миру искусств» (самый яркий пример — позиция Б. Кроче), а другие продолжали искать решение этой задачи на основе новых представлений о самом искусстве, которые приносило развитие наук, философско-эстетической мысли и художественного творчества в XIX—XX вв. Одно из таких решений предлагал автор настоящего курса в предыдущих его изданиях, в ряде статей и в монографиях «Морфология искусства» и «Музыка в мире искусств», рассматривая художественную культуру как исторически самоорганизовавшуюся и меняющую свою конфигурацию в ходе истории культуры систему. Чтобы подчеркнуть значение исторического освещения данной системы, я и ввел теперь уточняющий эпитет «историческая морфология искусства», по аналогии с «Исторической поэтикой» А. Веселовского.

Естественно, что на протяжении тридцати лет работы над этой «периодической системой художественных элементов», если позволено будет применить здесь терминологию Д. Менделеева, представление

об этой системе уточнялось, 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 высшую ценность *незыблемо неизменного, пребывающего, венного*, как, скажем, в древних обществах Востока, или же *текущего, изменчивого, постоянно обновляющего бытие*, как это свойственно культуре Нового времени европейского типа (таково одно из проявлений закона неравномерного развития видов искусства).

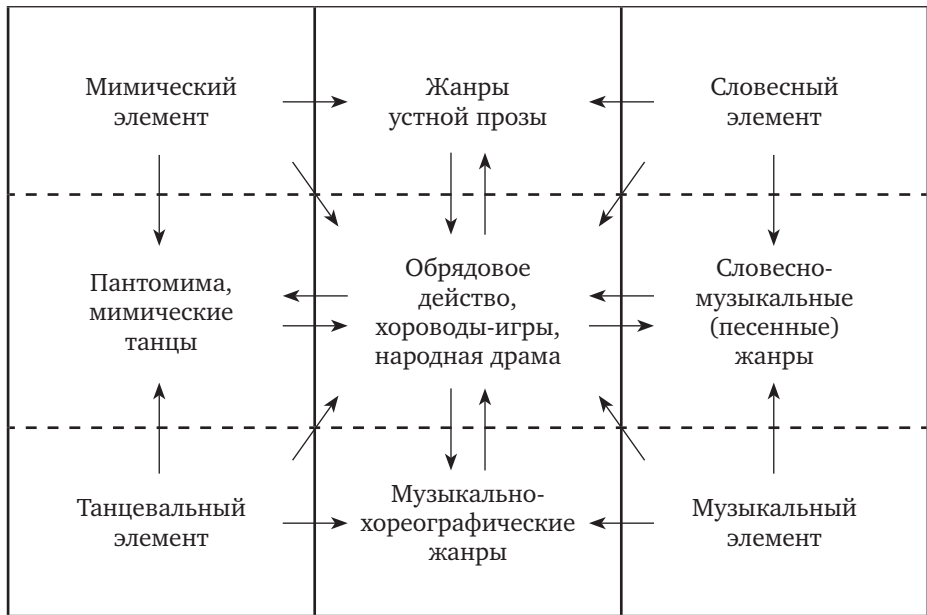
Возвращаясь к исходной ситуации, сложившейся в первобытности, следует заметить, что эти два типа художественного творчества, положившие начало *двум классам искусств — пространственно-временных и чисто пространственных*, — были теснейшим образом друг с другом связаны. Это выражалось в том, что, с одной стороны, вещно-пространственное творчество охватывало телесное бытие самого человека, орнаментируя его, украшая разнообразными декоративными изделиями, покрывая одеждой, надевая на него ритуальные маски, становившиеся на время художественно организованного обряда «вторым лицом» его участника; с другой стороны, творчество процессуального типа нашло возможность использовать не только непосредственно данные человеку, но и внешние природные материалы, делая произведения пластических искусств элементами пантомимического действия, создавая музыкальные инструменты, а позднее в пиктографии (рисуночном письме) найдя возможность овеществлять и тем самым сохранять слово.

Все же различия между историческими корнями художественного творчества были столь значительны и принципиальны, охватывая и особенности их содержания, и структуру формы, что в дальнейшем ходе художественного развития человечества они фиксировались как различия *родов деятельности* — так, греческая мифология один из них связывала с Аполлоном и Музами, а другой относила к сфере «техне» — мастерства, умения, искусности в большей степени, чем божественного вдохновения, «безумия» (Платон). Родовая общность этих искусств была осознана только в XVIII в.; пока же чем дальше шло развитие художественной культуры, тем дальше расходились искусства процессуальные и вещественные, к тому же внутри той и другой группы развертывались дифференцирующие каждую процессы. Но протекали они в художественной культуре города, в ходе профессионализации и специализации творчества, что отличало ее от художественной культуры деревни — *фольклора*.

2. Фольклор на «морфологической карте» художественной культуры

В отличие от художественной культуры города, уже в древности пошедшей по пути дифференциации форм творчества, следуя общему для цивилизации закону разделения труда и специализированно-про-

фессионализовавшемуся совершенствованию каждого рода деятельности, фольклор сохранял, и сохранял весьма стойко, *изначальный синкретизм первобытной культуры*. Синкретизм этот проявлялся и в неотрывности художественного смысла деятельности от функциональных назначений создававшихся предметов и производимых действий трудовых, бытовых, культовых и т.п. (но точному суждению В. Гусева, фольклор «является одновременно искусством и неискусством»), и в слитности разных средств 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.

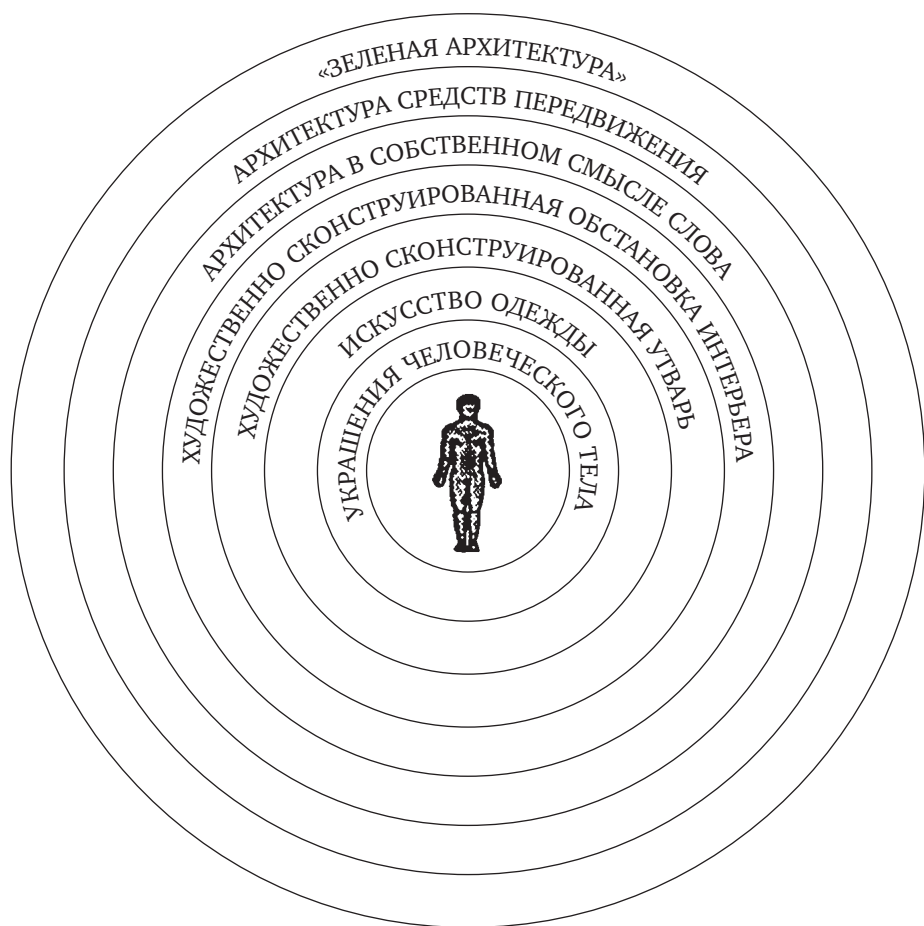
Сколь ни значительна роль фольклора в истории художественной культуры, образование современной системы искусств связано не с ним, а с теми процессами, которые протекали в европейских городах в сфере художественного производства.

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 формами деятельности, реальными и иллюзорными (религиозно-обрядовыми). Так, если живопись и скульптура, литература и музыка, сценическое искусство завоевывали все большую степень самостоятельности, обособляясь и от служения культовым целям, и от политической прагматики, и от педагогической дидактики, то архитектура, и в большой мере прикладные искусства, сохраняла на протяжении всей их истории *прямую сцепленность* как с жизненно-практическим назначением зданий, орудий труда и быта, так и с символическими функциями предметов культа, политических церемоний, игрового досуга. Как уже было отмечено, и искусство слова, и музыка, и танец наряду с самостоятельным существованием сохраняют по сей день прочные связи с самыми различными сферами практики — в ораторском искусстве и художественной публицистике, в государственных гимнах и геральдике, в политической карикатуре и рекламе, в художественной гимнастике и других формах связи искусства и спорта и т.д. По-видимому, у общества и у культуры существуют весомые потребности в том, чтобы рядом с «чистым», так сказать, искусством (его называют в эстетической литературе и станковым, и рамочным, и концертным) функционировало еще искусство «прикладное», эстетически оформляющее и художественно одухотворяющее, осмысляющее, ценностно-утверждающее жизненную практику, «вносящее поэзию в прозу жизни», как говорили в прошлом веке. Существенно здесь то, что подобное стремление имеет *системный характер*, т.е. проявляется не в той или иной сфере жизненной практики, но пронизывает насквозь среду человеческого обитания и пространство человеческой деятельности.

В самом деле, в эстетически развитой культуре пластическое творчество создает вокруг человека *замкнутую утилитарно-художественную среду*, окружающую его концентрическими кольцами поэтически одухотворенных предметов: ближайшее из них — украшения самого человеческого тела, имевшие первоначально утилитарное (или казавшееся таковым) значение: магическое (талисман, амулет, оберег) либо социально-семантическое (обозначение принадлежности к определенному племени, общественной группе, места в социальной структуре и т.п.); подобные значения сохраняются нередко и в современной культуре (обручальное кольцо, прическа панка, татуировка члена преступной группы); далее следует *искусственная оболочка тела* — одежда, соединяющая практически-функциональные и эстетически-художественные свойства; с одеждой связан другой тип изделий ювелирного

искусства, полезных, таких, как пуговицы, броши, запонки, или имеющих социокультурное значение, как ордена, знаки отличия офицеров и священнослужителей; следующее кольцо — *бытовая утварь и производственный инвентарь*, используемый человеком в его деятельности; затем — стационарная обстановка жилища, общественных, культовых, производственных, медицинских, торговых, рекреативных интерьеров, в которых протекает повседневная наша жизнь и деятельность; затем — *экстерьеры этих помещений*, образующие архитектурно организованное пространство улицы, площади, квартала, города; затем — *архитектура малых форм*, заполняющая это пространство, *архитектура средств передвижения*, циркулирующих в данном пространстве, и художественно 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:

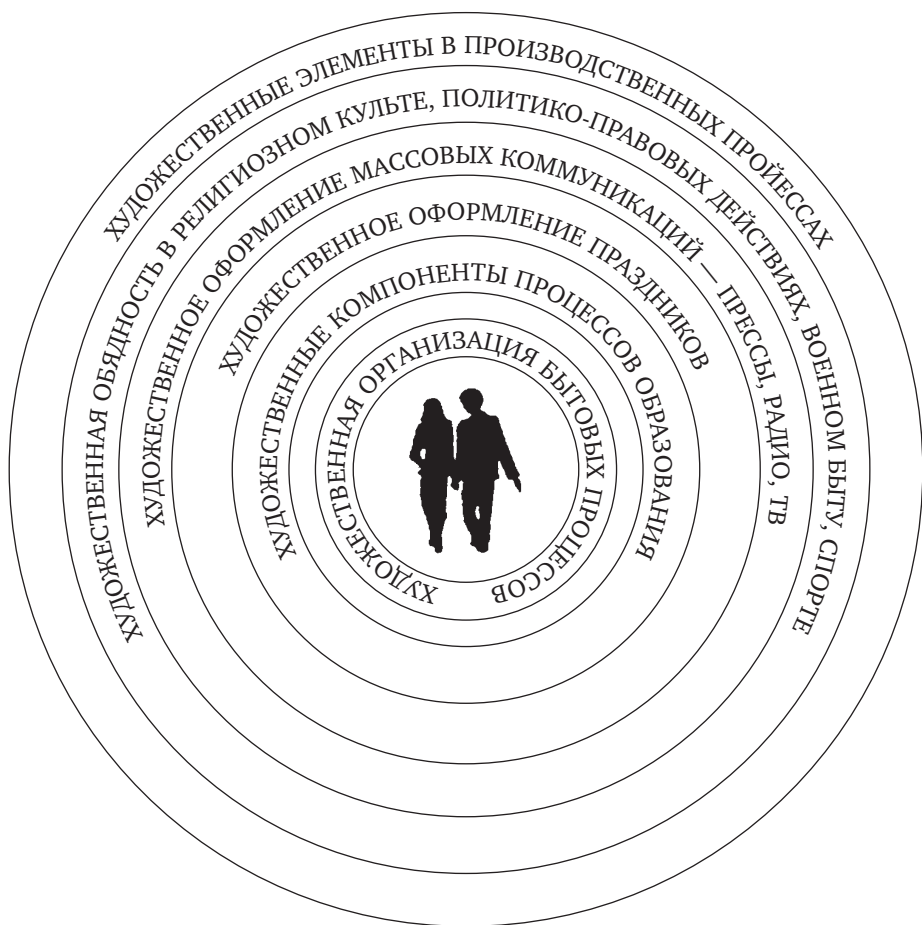


Столь же системно реализует культура связь практической жизни людей с пространственно-временными, процессуальными искусствами. Начинается эта связь в быту, с художественной организации всего культурного пространства детской жизни, от колыбельной песни и рассказываемых ребенку сказок, продолжается в первоначальном 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 искусства (в церковной проповеди, речи политического деятеля, выступлениях прокурора и адвоката на судебном процессе, университетских лекциях), музыка (пение гимнов, молитв, массовых песен, музыкальное сопровождение военных маршей, спортивных действий, гимнастических упражнений в быту и на производстве), элементы танца (в культовых церемониях, военных парадах, гимнастике, фигурном катании на коньках, фристайле).

Чрезвычайно показательна в этом отношении структура средств массовой информации — печати, радио, телевидения: газета, предназначенная как будто для распространения информации о происходящих в стране и мире событиях, помещает рядом с такими материалами стихи, фельетоны, художественно-публицистические статьи и художественные фотографии, карикатуры, рисунки, гравюры, а радио-и телепрограммы, сохраняя эту гетерогенность, используют свои возможности для самого широкого и последовательно проводимого включения разнообразных художественных средств — словесных, музыкальных, актерских, мультипликационных, хореографических — для повышения эмоциональной силы воздействия своих информационных, научно-популяризационных, политико-пропагандистских передач. Представлю в аналогичной схеме данное направление *художественного оформления жизненной практики*:

Почему же происходит столь широкое и разнонаправленное вторжение художественной «энергии» во все сферы практической жизни людей? Потому что это позволяет «облучать» ею человека не только, когда, отвлекаясь от всех своих дел и забот, он идет в театр, музей, на концерт, начинает читать роман или сборник стихов, но и в самом

ходе его практической жизнедеятельности; художественное одухотворение придает ей особую силу эмоционального воздействия, превращая вынужденное действие в желанное, радостное, поднимающее 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 отвоеванной 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 рапсода 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 функционировании словесности порождалась высоким уровнем развития абстрактного мышления; вспомним, что именно в Греции родилась отделившаяся от мифологии философия, а в ней вызревали разные отрасли научного знания. Сцепленность слова с жестом, телодвижением, мимикой ограничивала возможность свободного развития словесного выражения работы человеческой мысли, и потому оно должно было завоевать самостоятельность. Вместе с тем художественная, поэтическая мысль, как мы уже знаем, слита с чувством, с переживанием, с эмоцией, что порождает *омузыкаливание слова* (поскольку непосредственным выражением эмоциональных процессов является звучание определенной тембро-ритмо-интонационной структуры); естественно, что словесное творчество в античной художественной культуре оставалось по преимуществу *поэтиче-*

ским — не только по содержанию, но и по форме (ведь фонетическая организация стиха является результатом исходной слитности речевой и музыкальной выразительности), и столь же закономерно зарождение в эту эпоху *прозаически-повествовательных* форм литературы. Поскольку же процесс интеллектуального развития народа только начался, в его культуре большую роль продолжало играть выросшее из первобытных обрядов сценическое искусство, сохранявшее *слитность слова и жеста*.

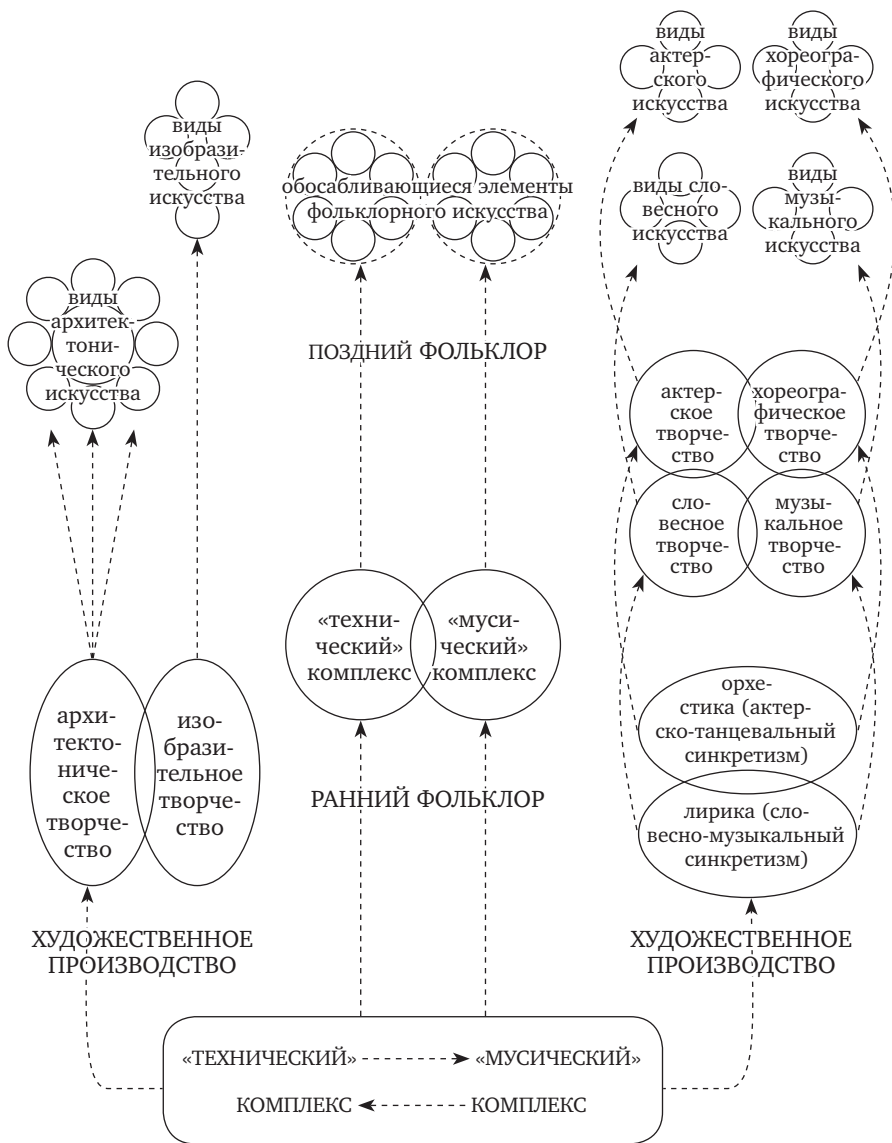
Но вычленение и автономизация словесно-музыкального способа художественного освоения мира имели и другой существенный смысл: таким образом искусство выявило, утвердило и внедрило в культуру *сознание качественного отличия времени от пространства*. Отличие это покоится на том, что неразрывность пространства и времени есть *закон существования материального мира* — потому современная физика говорит о едином «пространстве-времени», — тогда как *формой бытия мира духовного является одно только время*, — пространство может образно представляться в сфере духа, как это делают память, воображение, фантазия, но сама духовная энергия человеческой психики — жизнь мысли и чувства — есть *внепространственное движение в чистом времени*. Духовная жизнь освобождает человека от власти над ним пространства, власти абсолютной в нашей материальной, практической жизни, и искусство, научившись моделировать течение времени, очищенное от его скованности материально-пространственными формами, обрело способность выражать движение мысли и чувства *как таковое*: как размышление, излагаемое художественно обработанным словом, как переживание, выражаемое музыкальным образом, как единство того и другого, воплощаемое в песне, романсе, арии.

В результате в «мире искусств» сложилась симметричная структура: в его центре — искусства *пространственно-временные*, воссоздающие свойственное жизненной реальности единство материальной предметности и процессуальности, по одну сторону от них — искусства *чисто пространственные* («пластические», проявления «техне»), а по другую — искусства *чисто временные*, произведения которых имеют процессуально-внепространственное бытие. И еще одно существенное различие можно увидеть между этими тремя классами искусств: словесное и музыкальное творчество возможно на *двух уровнях* — *авторском и исполнительски-соавторском* (исполнителем литературных произведений является чтец, которого необоснованно считают обычно актером, в то время как его творчество принципиально отлично 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). Использую снова графическое изображение данной структуры, позволяющее убедиться в закономерном характере данного аспекта самоорганизации художественной деятельности:



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 исторический процесс вел ко все более глубокой дифференциации и специализации искусства: *от классов — к семействам, от семейств — к видам, от видов — к разновидностям каждого вида*. Ибо оказывалось, что в пределах каждого вида искусства возможно использование многих материалов, скажем, дерева, камня, металла — в скульптуре, в музыке — человеческого голоса, разных групп инструментов и разных их ансамблево-оркестровых сочетаний, в театре — живого актера и марионеток и т.п. Эстетическое значение этого фактора объясняется особой ролью материала в художественном

творчестве, физические качества которого ассоциативно связываются нами с определенными эмоциональными состояниями; отсюда — специализация и профессионализация творчества в границах использования того или иного материала или узкого круга материальных средств: Н. Пуссен, например, работал в технике масляной живописи, Ж. Калло — в офорте, Рембрандт — в обеих техниках, но не в фреске или мозаике; в музыкальном исполнительстве нашего времени пианист, скрипач, виолончелист, трубач — профессии, крайне редко сочетающиеся с владением какой-либо иной техникой музицирования. Столь же резко различается творчество актера драматического театра, кукольного, цирка, эстрады.

5. Интегративные процессы в истории художественной культуры

Потребность в использовании всех предоставляемых искусством возможностей для образного моделирования человеческого бытия в его живом единстве с миром породила и противоположные дифференцирующим тенденциям устремления художественного творчества — поиски *разнообразных способов интеграции* все более специализированных и как бы «разбегающихся» в решении своих частных задач видов и разновидностей искусства. Процесс этот приводил к *троякого рода результатам* — к созданию *конгломеративных, ансамблевых и органических* художественных структур.

С первым типом мы встречаемся, когда произведения разных видов искусства *механически объединяются*, в некоем отрезке пространства или времени, так что в образующемся конгломерате каждый его компонент полностью сохраняет свою художественную самостоятельность. Таков концерт на эстраде или цирковое представление, объединяемые только формально связующими действиями конферансье; потому здесь каждый номер легко может быть в случае необходимости заменен другим или просто изъят из программы. Аналогична структура конгломеративной городской среды, в которой стихийная и хаотичная застройка ставит одно сооружение рядом с другим, нимало не заботясь о том, возникнет ли из их сочетания некое эстетическое целое, архитектурно-скульптурный ансамбль. Когда же зодчие и скульпторы обладают *ансамблевым мышлением* (подобно авторам классических петербургских ансамблей), каждый компонент пространственно-пластического целого обретает уже не *абсолютную, но лишь относительную самостоятельность*, мы можем, конечно (а в известной мере даже должны), рассматривать поочередно и сосредоточенно здание Александрийского театра, памятник Екатерине Великой, стоящий перед ним, перспективу улицы Росси за ним, однако все эти и многие другие элементы созданного здесь замечательного ансамбля рассчитаны на их *соотнесение друг с другом*, ибо вне этой системы пропорциональных отношений, рит-

мических повторов, пластических «рифм» и контрастных оппозиций нельзя ощутить духовно-эмоциональный, эстетический смысл каждого сооружения и рождающегося из их взаимосвязи образного целого.

Однако ни конгломеративный способ объединения разных художественных произведений, ни даже ансамблевый не приводят к появлению новых *видов искусства*. Они возникают только тогда, когда из скрещения двух или нескольких искусств рождается *качественно своеобразный и структурно однородный художественный текст*, в котором все составившие его способы художественного формообразования слились воедино так плотно, что только теоретический анализ способен их разъединить и рассмотреть обособленно один от другого. Так стали видами искусства *драматический, оперный и балетный театр, разные отрасли прикладного искусства, художественный кинематограф, искусство радиокомпозиции, телевизионное искусство*. Какие же побудительные силы заставили художественную культуру средствами синтеза вернуться к изначальному творческому синкретизму?

Прежде всего замечу, что это «возвращение» весьма относительно — структура современного театрального и тем более кинематографического или телевизионного зрелища отнюдь не идентична строению древнего обрядово-художественного действия, — синтетический образ опосредован многовековой историей самостоятельного развития каждого из его компонентов. Само же возвращение художественного творчества к принципу многомерного формообразования объясняется тем, что распад первобытного синкретизма и обретение самостоятельности разными способами художественного освоения мира имели и *положительные, и отрицательные последствия*. Положительные — потому, что здесь, как и в других областях материальной и духовной культуры, разделение труда оказывалось условием прогрессивного развития и совершенствования обособливавшихся друг от друга и становившихся узкоспециализированными форм деятельности. Например, отделение словесного творчества от музыкального и музыкального от словесного привело к появлению, с одной стороны, таких художественных структур, как повесть, роман, поэма, а с другой — fuga, соната, симфония, каждая из которых обрела духовно-познавательные и выразительные возможности, какими не обладал словесно-музыкальный синкретизм эпических песен, сковывавший «по рукам и ногам» и слово, и интонацию. И в то же время — такова уж диалектика развития, что за всякое завоевание надо платить дорогую цену! — обособившиеся друг от друга способы художественного освоения бытия теряли ту *разносторонность воссоздания связей человека и мира и связей разных сторон духовной жизни самого человека*, которая была доступна синкретическому творчеству древности. Неудивительно, что в художественной культуре Нового времени то и дело выражалась ностальгия по утраченному единству искусств и делались попытки восстановить его, опираясь на фольклор, в котором, как уже отмечалось, сохранялась структура первобытного творчества.