

Часть первая





Ю. К. Руденко

Анализ **ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Учебное пособие для бакалавров, магистров и аспирантов
филологических, исторических и культурологических
специальностей

Часть первая

**Структура
художественного произведения
и методологические принципы
его анализа**



Издательство
Сергея Ходова
2015

ББК 85
УДК 7.0
Р83

Санкт-Петербургский государственный университет
Институт истории
Кафедра западноевропейской и русской культуры
Рекомендовано к печати Ученым советом Института истории СПбГУ

Рецензенты:

И. Ю. Шауб,
доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник
Института истории материальной культуры РАН, профессор
кафедры истории западноевропейской и русской культуры СПбГУ.

В. Е. Ветловская,
доктор филологических наук, главный научный сотрудник
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Руденко Ю. К.

Р83 Анализ художественного произведения : Учебное пособие для бакалавров, магистров и аспирантов филологических, исторических и культурологических специальностей : Ч. 1. : Структура художественного произведения и методологические принципы его анализа / Юрий Константинович Руденко. Санкт-Петербург : Издательство Сергея Ходова, 2015. — 128 с.

ISBN 978-5-98456-049-8

ББК 85
УДК 7.0

ISBN 978-5-98456-049-8

© Руденко Ю. К., текст, 2015
© «Издательство Сергея Ходова»,
оформление, 2015

Введение

Всё, творимое руками и умом человека, можно подразделить на два обширных класса: (1) творимое ради *практического использования* и (2) творимое ради *эстетического наслаждения*. Результат в обоих случаях достигается вследствие *волевых усилий* и *трудовых навыков* работника. Но **цель** приложения и первых, и вторых в каждом из двух видов труда не только *различна*, а прямо **взаимоисключительна**.

Продукты труда (и физического, и умственного),¹ имеющие практическое назначение, и должны использоваться по назначению, пока не устареют физически или морально. Это их назначение можно назвать **утилитарным**.

Продукты труда, предназначенные для эстетического наслаждения, называются **произведениями искусства**. В их создании также сочетаются (в разных видах искусства

1

Эта традиционная антитеза носит исключительно *умозрительный* характер. С одной стороны, стоит вспомнить труд новатора на производстве или тем более изобретателя чего-либо ранее не существовавшего, чтобы понять, в какой степени и в том и в другом случае *умственный* и *физический* труд неразрывно *взаимосвязаны*. С другой стороны, не менее показательна взаимозависимость *умственного* труда ученого (негуманитарных специальностей) или изобретателя и *апробации* их идей опытами или конструированием (*физический* труд).

по-разному) и физический, и умственный труд, но только для достижения принципиально иных *результатов*.²

Попробуем посмотреть на это различие с обыденной, житейской точки зрения. Скажем, человек повседневно и пожизненно *нуждается* в том, чтобы питаться, одеваться, иметь крышу над головой; ему нужны средства передвижения, информации, связи; обществу в целом (а значит, и каждому человеку) потребны жизнеобеспечивающие источники энергии; люди должны совершенствоваться имеющиеся и создавать новые виды производства, — такие «нужды» есть у всех и каждого, и они постоянны. Кроме того, люди рожают детей, которых надо пропитать, одеть-обуть, воспитать, обучить, окружить заботой и обеспечить работой. И всё это должно быть еще и упорядочено, кодифицировано юридически с четко прописанными правами и обязанностями всех и вся, включено в систему судопроизводства,

2

Возможно и утилитарное использование произведений искусства, но оно не имеет никакого отношения к их *художественной* природе. Например, на томик Тургенева, оказавшийся под рукой, можно положить иголку с ниткой или ножницы, можно поставить кувшин с водой или чашку чаю на блюде. Можно пойти в кино, чтобы уйти от семейного скандала. Можно включить громкую музыку, чтобы заглушить раздражающий уличный шум. Можно повесить на стену картину или репродукцию в раме, чтобы прикрыть встроенный в стену сейф либо ободранный кусок обоев. И т. д. Ведь во всех этих случаях совершенно неважно, томик ли Тургенева оказался у Вас под рукой, или томик Зоценко либо Фолкнера; демонстрируется ли в кинотеатре последний американский боевик или последняя американская мелодрама; будет ли заглушаться уличный шум траурным маршем из «Гибели богов» Вагнера или грохотом тяжелого рока; будет ли висеть в раме на стене картина из «Лавки художника», или репродукция из «Огонька».

1. Цель и назначение искусства

обеспечено институтами надзора и наказания. Эти нужды реально ощутимы и повсеместно актуальны.

Совсем не так люди «нуждаются» в искусстве. К нуждам личного или общественного жизнеобеспечения искусство не имеет никакого отношения (кроме, конечно, тех *жизнейских* нужд самих «людей искусства»), которые занимаются им профессионально, обеспечивая себе средства для жизни).³ Искусство — это не то, без чего человек не мог бы существовать. Однако *художественное сознание* изначально присуще каждому человеку как *духовному* существу. Другое дело, что *потребность* в искусстве не является в человеке *инстинктом*, но *возможность* проявления этой потребности *заложена* в духовное существо каждого человека как *потенциальная способность*.

Специфическим свойством именно и только *искусства* является его *факультативность*: искусство всего лишь

3

Речь, конечно, идет о так называемом *высоком* искусстве — литературе, посещении художественных музеев, филармонических концертов и т. п. Всё это, как говорится, для *любителей*, а таковых в каком угодно обществе весьма малая часть. Кроме того, есть много других видов *любительства* — коллекционирование почтовых марок, кукол, изделий из хрусталя, фарфоровых безделушек, спичечных или винных этикеток, книжных первоизданий и проч. и проч., плюс к тому — охота, ужение рыбы, садоводство, пчеловодство, спорт, биржевая игра и проч. Есть люди, всецело отдающие себя любимому делу. Есть люди, живущие на грани нищеты, озабоченные главным образом пропитанием, своим и своих близких, — им не до искусства. И есть люди непомерно богатые, озабоченные исключительно приращением своего богатства, — из их числа кое-кто занимается коллекционированием предметов искусства, растрачивая значительную долю своего богатства на это занятие, но лишь как на способ «вложения капитала»... Всего не перечислить.

предлагает себя людям — каждому по его желанию и возможностям, но никогда *не навязывает* себя императивно — от самого человека зависит, заинтересуется ли он им или нет. Поэтому интерес к искусству требует *воспитания* — в семье, в школе, в средствах массовой информации, а иногда этот интерес пробуждается в человеке самопроизвольно и возрастает благодаря *самовоспитанию*. Но *при наличии* интереса к искусству человек действительно не может обходиться без него: будучи лишенным общения с ним, тоскует о нем, а получив доступ к нему, способен испытывать ни с чем не сравнимую радость. Что же касается *человечества в целом*, то история обнаруживает следы существования искусства еще у людей каменного века⁴ и впоследствии во все времена у всех племен и народов.

Человек всегда жил и продолжает жить в им же *эстетизированной* среде — она окружает его настолько повсеместно, что он этого даже не сознает. Что же касается собственно искусства, то он может ежедневно проходить мимо Медного Всадника, безотчетно *глянув* на него, а думая о своем; может держать в руках томик поэта, механически *пробегая глазами* его стихи; может стоять перед «Данаей» Рембрандта и *лишь удивляться* тому, зачем художник написал ее с таким обвислым животом; может сидеть в зале БДТ, *смотреть* «Дядю Ваню» Чехова, а выйдя из театра, все еще недоумевать, зачем на стене перед конторкой доктора Астрова висела большая физическая карта Африки. Если человека что-то интересуе

4

Напомним о наскальных изображениях животных, обнаруженных в пещерах Северной Африки. Искусство в той или иной мере, в тех или иных формах *всегда* сопровождало человека с момента изгнания его из Рая.

1. Цель и назначение искусства

в области искусства (новый роман, концерт, спектакль, фильм, посещение музея или выставки), то посвятить себя этому он может только на *досуге* (который, заметим, мог бы быть потрачен и как-нибудь иначе). Но общение с искусством далеко не всегда становится источником *эстетического восприятия (переживания)* читаемого, смотрящего, слушаемого. Такое восприятие возникает лишь у *некоторых* людей применительно к *отдельным* конкретным произведениям, но не у *всех* людей применительно ко *всем* произведениям.

С точки зрения *утилитарной*, и бессмертные творения гениев, и натужные поделки бездарностей *одинаково* предназначены *только* для того, чтобы их *читали, слушали* или *смотрели*, но если при этом не возникает их *эстетического восприятия* (эмоционального сопереживания), то *художественные достоинства* этого *читаемого, слушаемого, смотрящего* становятся *неважными* и *неразличимыми*. А важным оказывается *рыночная цена* их, но никак не *эстетическая ценность*.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 1-му разделу Введения



1. В чем состоит назначение *творческого* труда людей любых и всяких профессий и специальностей?
2. В чем состоит *особый* характер потребления изделий (предметов, технологий, произведений умственного труда) *утилитарного* назначения?
3. Чем произведения искусства *существенно* отличаются от всех прочих произведений человеческого творческого труда?
4. Что означает свойство *факультативности* искусства и почему люди «нуждаются» в искусстве?
5. Что означает понятие «эстетическое»?
6. Чем отличается *эстетическое* восприятие произведения искусства от его же *физического* восприятия?

В истории человечества искусство существует искони — как *особый историко-культурный феномен*. Научой установлено, что *художественное сознание* людей является одной из *специфических форм общественного сознания*, наряду с (1) племенным, клановым и национальным сознанием,⁵ (2) сознанием религиозным,⁶ (3) сознанием рационально-эвристическим (понятийным, научным),⁷ (4) сознанием нравственным

5

Каждая форма общественного сознания равноценна всем остальным и врождена человеку, будучи изначально сущей и неистребимой. Ни одна из них не заменима никакой другой, но при этом отличие их друг от друга исходит из одного и того же классификационного признака — *высшей дуальной ценностной категории*. Такой категорией в данном случае является простейшая антитеза *свой/чужой*. Мы не случайно назвали эту категорию ‘дуальной’, вместо того чтобы назвать ее ‘двойной’: ‘двойная’ — это значит ‘соединяющая воедино две антонимичные категории’; ‘дуальная’ — ‘единая, целостная дуполярная категория’.

7

Категориальная оценка — *истинно/ложно*.

Религия является древнейшей, и притом *синкретической*, формой общественного сознания. Исторически, насколько это известно науке, она прошла несколько стадий своего развития, принимая вид самых разнообразных конфессий на каждой из этих стадий — начиная от первобытного фетишизма и языческих культов и кончая возникновением монотеистических религий, протестантизма и атеизма (мы не оговорились: атеизм является одной из наиболее *извращенных* и в то же время *примитивных* форм именно *религиозного* сознания). Религия как форма общественного сознания отличается от всех остальных *несимметричностью* своей ценностной дуальности: *плюс-оценка* выражается действительно категориально — понятием *свят* (обратим внимание, что само это *слово* не принадлежит ни одной грамматической части речи!), которое этимологически восходит к понятию *свет*, который, согласно Книге Бытия, был сотворен в первый день творения непосредственно вслед за сотворением неба и земли (Быт. 1: 3). *Небо* в данном случае — тоже не то, которое мы видим у себя над головой, а то невидимое нами, где обитают все чины небесной иерархии во главе со Святой Троицей и куда, согласно Евангелию, вознеслись в преображенном теле Иисус Христос после Воскресения, Богоматерь после Успения и все преподобные и богоносные святые, куда возносится бессмертная душа каждого умершего человека. О *земле* же сказано: «Земля <...> была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1: 2). О *воде* здесь упоминается впервые, как о чем-то, что входит, надо понимать, в понятие *земли*. Очевидно, Дух Святой, внушавший пророку Моисею, *о чем и как* писать, «землей» назвал то, что ныне называется в науке *материей*, имея в виду *всю* материю, из которой сотворена Вселенная. Этого не могли ни вообразить, ни понять древние иудеи, для которых создавались начальные книги Ветхого Завета, тем более что в книге Бытия о Земле как о *планете* просто не упоминается, по видимому, для того, чтобы именно она предстала их сознанию, да и то не та, какую знаем мы, а та, *допотопная*, на которой, по окончании творения, был устроен Эдем и которую, после изгнания оттуда Адама и Евы, люди стали обрабатывать «в поте лица» (Быт. 3: 19). Таким образом, *свет*, созданный *после* «неба» и «земли», объемлет собою всю созданную в последующие дни творения Вселенную. Оценочная категория *свят*, следовательно, *всеохватна*, включает в себя весь мир, всё «видимое и невидимое» в нем (Символ веры, догмат 1). Поэтому категории, выражающей *религиозную минус-оценку*, просто *не может существовать*, поскольку она «не симметрична» *плюс-оценке*. Ее замещает понятие *кощунства*, а оно может быть только *поступком* человека, совершаемым *делом*, или *словом*, или *помышлением*.

(моральным),⁸ (5) сознанием *правовым* (юридическим).⁹ В сфере *художественного сознания* (и, следовательно, *эстетических оценок* произведений искусства) высшая оценочная категория — *прекрасно/безобразно*. Существуют и более частные оценочные категории — *трагическое/комическое* и *возвышенное/низменное*. Главная категория (*прекрасно/безобразно*) *универсальна*, поскольку проявляется в каждом произведении искусства. Категории *трагическое/комическое* и *возвышенное/низменное*, в отличие от главной, могут проявляться в одних и не проявляться в других произведениях, но если проявляются, то всегда не *вместо*, а *наряду* с главной.

8

Категориальная оценка — *добро/зло*. Эта оценка прилагается исключительно к чувствам и поступкам людей, ибо она не имеет смысла в приложении к явлениям природы и к поведению животных, чьими поступками (а значит, сознанием и волей) руководят инстинкты. *Знание* добра и зла *изначально* присутствует в *духовном самосознании* человека и проявляется в нем как *голос совести*. Все знают, что этот «голос» начинает «говорить» в нас или «замолкать» *самопроизвольно* и не зависит от нашей воли. Всё, что *одобрено* совестью, — *добро*. Всё, что совесть *осуждает*, — *зло*. Понятия *добра* и *зла* не поддаются рациональным обоснованиям, потому что *добро* — это весь Божий мир, всё *светлое* и всё, *излучающее свет*, а источник *зла* исходит из преисподней, из потустороннего мира *тьмы кромешной*.

9

Категориальная оценка — *справедливо/несправедливо*. Она отнюдь *не тождественна* оценке *законно/незаконно*, применимой только к *поступкам* человека, которые зафиксированы *письменно* в конституции и других подзаконных актах. Вся судебная-правовая система зиждется на том, что должна быть соблюдена *буква закона*. А между тем и сами *законы* могут быть изначально или стать с течением времени *несправедливыми*. Так что *право* как форма общественного сознания *шире* и *пластичнее* любой системы законодательства.

2. Искусство как одна из форм общественного сознания

В философии перечисленные выше *специфические формы общественного сознания* именовались традиционно *основными философскими категориями*.¹⁰ В течение последних четверти века о них словно забыли.¹¹

10

См. наиболее авторитетное изложение этого вопроса: *Лосев А.* Категории // *Философская энциклопедия*: [В 5 т.] М.: Советская энциклопедия, 1962. Т. 2. С. 472–475. — Проблема исследования *категорий* восходит к античности, в систематическом виде развернута в «Науке логики» (1812–1816) и «Энциклопедии философских наук» (Т. 1, 1817) Г. В. Ф. Гегеля (1770–1831). В советское время приобрела вид стройной теории (см. вышеуказанную энциклопедическую статью выдающегося русского философа А. Ф. Лосева). Я посчитал научно правомерным, опираясь на этнологическую концепцию Л. Н. Гумилева, ввести в круг традиционно указываемых основных форм общественного сознания людей также *этническое (национальное, ментальное)* сознание, сущность которого определяется оценочной категориальной парой (*свой/чужой*).

11

Так, в 4-томной «Новой философской энциклопедии», подготовленной АН РАН и изданной в 2010 г. (М.: Мысль) отсутствуют статьи «Категория» и «Понятие», зато *категориями* называются (беру примеры из 3-го тома) понятия из разных научных областей: «Независимость» (с. 47), «Отчуждение» (с. 181), «Познание» (с. 259), «Понимание» (с. 279), «Разум» (с. 403), «Самодвижение» (с. 485), отдельно «Случайность» (с. 569). Имеется, впрочем, на целый том *одна* статья о наиболее общих *парных* философских категориях — «НЕОБХОДИМОСТЬ И СЛУЧАЙНОСТЬ» (с. 53–54). При этом замечательно, что они-то как раз и *не называются категориями*, не говорится также о том, что это языковые *антонимы*, поскольку это подразумевается само собой, о чем свидетельствуют предлагаемые автором определения. Так, открывающее статью заявление: «**Необходимость и случайность** — соотносительные философские понятия», — бессодержательно, поскольку за ним не следует *дефиниций* (научных определений) именно этих — *абстрактных* — понятий. Разъяснение же их «соотносительности» производится путем



подмены их **атрибутивными** понятиями «необходимый» и «случайный», коим, собственно, и даются определения: «...**необходимым** называют явление, однозначно детерминированное определенной областью действительности, предсказуемое на основе знания о ней и неустранимое в ее границах; **случайным** называют явление, привнесенное в эту область извне, не детерминированное ею и, следовательно, не предсказуемое на основе знания о ней» (Левин Г. Д. Необходимость и случайность // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2010. Т. 3. С. 53. — Выделения в последней цитате мои. — Ю. Р.). Это, конечно, авторская и редакторская небрежность, нетерпимая в энциклопедических изданиях. Но уже непростительным просчетом всей редакционной коллегии «Новой философской энциклопедии» является отсутствие в ней статей «Категория», «Понятие» и тем более «Основные философские категории».

Точно так же подобные статьи (и не только они) отсутствуют и в других современных изданиях, таких как:

- 1) Всемирная энциклопедия: Философия / Главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицианов. — М.: АСТ; Минск: Харвест; Современный литератор, 2001. — 1312 с.
- 2) Философско-терминологический словарь / Автор-сост. А. Ф. Мальшевский. — Калуга: Гриф, 2004. — 330 с.
- 3) Краткий философский словарь / А. П. Алексеев, Г. Г. Васильев [и др.]; под ред. А. П. Алексеева. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: ТК Велби; Изд-во Проспект, 2008. — 496 с. (есть статья «Понятие» на с. 296, анонимная и малоинформативная).

Между тем они обладают рядом *уникальных* свойств. Поскольку наше пособие посвящено анализу произведений искусства, то в настоящей, 1-й части его будет исследоваться проблема художественной формы и художественного содержания в их взаимозависимости. Поэтому в данном случае мы рассмотрим единые для всех *парных основных философских категорий* особые их свойства на примере пары «*форма/содержание*».

Эти особые свойства суть следующие:

1. Обе категории не являются ни *родовыми* (не делятся на *видовые* понятия), ни *видовыми* (обладают **высшей степенью абстрагирования**).

2. Искусство как одна из форм общественного сознания

2. *Сами по себе* они не обозначают *никакой объективно существующей* реальности (ни материальной, ни идеальной), но *прилагаются* ко **всему** реально существующему в любых его границах, видах и состояниях, лишь бы это реально существующее *мыслилось* как некое **целое** — особо и отдельно.

3. Именно это **целое** — в приложении к ним категорий «форма/содержание» — оказывается либо *своей собственной формой*, либо, с противоположной точки зрения, — *своим собственным содержанием*.

4. Вот почему *форма* и *содержание* чего угодно, мыслимого как целое, **тождественны** как всему этому целому, так и *друг другу*.

5. Отсюда следует, что и каждая такая *парная* категория (например, «форма/содержание»), и все они в совокупности не имеют собственного *объекта*, *конкретно* указывающего на что бы то ни было реально существующее, а являются исторически выработанными человечеством **операционными** понятиями нашего эвристического сознания и выполняют исключительно **гносеологические** функции.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ко 2-му разделу Введения:



1. Перечислите все *специфические формы общественного сознания* людей.
2. Почему все специфические формы общественного сознания *равноценны друг другу* и *исторически неистребимы*?
3. Объясните, какими *особыми* логическими свойствами обладают одни только эти *особые философские категории*.

Существование и функционирование искусства в обществе всегда отвлекает на себя огромные человеческие и материальные ресурсы: люди искусства и люди, обеспечивающие его функционирование, исключены из сферы производства материальных благ; авторы и исполнители произведений искусства, как правило, должны годами готовить себя к тому или иному роду художественной деятельности, приобретая соответствующие профессиональные навыки. Каждое общество, стоящее на любой стадии социальной организации, всегда создавало и создает специальные образовательные и управленческие формы для существования искусства, рано или поздно приходит к собиранию и сохранению произведений искусства, к поддержанию деятельности людей искусства, к организации музеев и музейных хранилищ со специальным температурным и осветительным режимом, реставрационных мастерских, выставочных залов, аукционов, театральных зданий с необходимыми подсобными помещениями, кинозалов, эстрадных площадок, а ныне терпит и поддерживает современный шоу-бизнес со всеми его атрибутами и т. д и т. п. Все это требует огромных людских и финансовых затрат, требует напряженной физической, интеллектуальной и духовной работы создателей

3. Производство искусства как объект эстетического восприятия

и исполнителей произведений искусства. Но при этом следует самым решительным образом подчеркнуть, что всё вышесказанное существует ради того, чтобы *отдельные люди*¹² от созерцания любого отдельного произведения искусства могли получить свое *индивидуальное эстетическое впечатление*.¹³

И все же, если задаться вопросом: ***что такое искусство?*** — то ответ на него может быть только один: ***Искусство — это вся совокупность произведений искусства, когда-либо созданных, создающихся и имеющих быть созданными в будущем.*** Их творцы могут быть коллективными или индивидуальными, известными по именам или анонимными, гениальными или бездарными, но любое из их произведений имеет ***одно и то же назначение — быть объектом эстетического созерцания и сопереживания.*** Только если ***созерцание*** и ***сопереживание*** конкретного произведения искусства происходит, человек его ***воспринимает.***

12

Их в разных случаях и обстоятельствах могут собираться десятки, сотни, тысячи, и даже многие тысячи, но именно *отдельный человек* в любой такой массе получает *свое собственное* эстетическое наслаждение.

13

Мы говорим об эстетических впечатлениях, получаемых от произведений *именно искусства*, потому что и созерцание неба, моря, гор, степей, вообще любых природных ландшафтов или отдельных растений и животных тоже легко и часто приобретает эстетический характер, но такого рода эстетические переживания, при всей своей полноценности, лишены *главного*, что выражает собой искусство, — *мировоззренчески-оценочного* отношения человека к миру.

Конечно, без *творца*, то есть создателя произведения, не было бы и самого этого произведения. Но важно другое: *будучи созданным, произведение искусства отделяется от своего (своих) создателя (создателей) и обретает собственное, вполне самостоятельное объективное бытие*. Творец произведения, после того как создал его, общается с ним ровно таким же образом, как и любой другой человек, воспринимающий его эстетически.

В зависимости от своих художественных достоинств, одни произведения искусства (коих не счесть) оказываются однодневками, другие (*не* однодневки — которых подавляющее большинство) становятся художественными памятниками своего времени (иными словами, сохраняют непреходящую *историческую* ценность и в силу этого — исторически и регионально обусловленную, ограниченную своей эпохой *эстетическую* ценность) и лишь третьи, способные, пережив свое время, сохранять *животрепещущую актуальность* для всё новых и новых поколений, сохранять свое *значение* и *ценность* для всё новых и новых национальных и региональных культур, — только эти третьи составляют постоянный костяк музейных экспозиций, концертных программ, театрального репертуара, только они навсегда остаются непревзойденными шедеврами в своем роде.

Существенной особенностью произведений искусства является еще и то, что каждое произведение искусства *уникально*, то есть *единственно, неповторимо и невозпроизводимо*.¹⁴

3. Производство искусства как объект эстетического восприятия

14

Это положение справедливо и для тех случаев, когда можно сделать несколько отливок одной и той же бронзовой скульптуры (при наличии гипсового оригинала); когда гравер сам тиражирует свою гравюру или офорт (такой тираж всегда ограничивается весьма небольшим количеством экземпляров); когда, наконец, какая-либо книга, в отличие от своего массового тиража, в нескольких экземплярах печатается на особо ценной бумаге и переплетается с применением особо ценных материалов. Историческим курьезом в этом отношении стал факт создания в Германии 1930-х годов *единственного* экземпляра «Mein Kampf» Адольфа Гитлера, написанного от руки готическим почерком на специально для этой цели выработанном, тоже вручную по древней технологии, пергаменте из свежих овечьих шкур и одетого в кожаный переплет на деревянной основе с выбитым на нем золотом титульным текстом (тоже в готической манере).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 3-му разделу Введения:

1. Что такое искусство в его исторически реальной ипостаси?
2. В чем состоит назначение искусства?



Как известно, произведение искусства — любое, будь то роман или кинофильм, стихотворение или спектакль, фарфоровая безделушка или живописное полотно, памятник на городской площади или песня, — либо нравится реципиенту (зрителю, читателю, слушателю), либо не нравится, либо просто не оставляет никакого впечатления. И любой реципиент вправе отозваться о нем как угодно кратко: от восторженного восклицания до пренебрежительного пожатия плеч. Но если его попросить *развернуть* свой отзыв, то ему придется говорить что-то *словами* и как-то свое суждение *мотивировать*, а это невозможно без апелляции к самому произведению. Это, строго говоря, уже *анализ* — независимо от того, правилен он или неправилен, хорош или нехорош, убедителен или неубедителен. *Любое* суждение *любого* человека о *любом* произведении искусства правомерно, и даже самодостаточно. Потому что художественное произведение — всякое и каждое — *адресовано любому человеку лично*, и чтобы быть понятым, не требует анализа — достаточно одного лишь *непосредственного сопереживания* при его восприятии.

4. Критика произведений искусства и их научный анализ

Анализ, хотя бы минимальный и косноязычный, обязательно требуется, когда у человека возникает желание поделиться своим впечатлением с кем-либо еще; когда произведение захватывает человека настолько, что ему становится чуть ли не досадно или больно, если он видит, что другим не нравится то, что нравится ему, что они понимают произведение не так, как понимает его он, не видят и не ценят в нем того, что видит и ценит он.

Но всё это далеко еще не *научный* анализ. Последний предполагает такой разбор произведения, который показывал бы и его целостное своеобразие, и особенности его художественной формы, и глубину, своеобычность, богатство его художественного содержания, и индивидуальность авторской позиции его создателя.

С *научной* точки зрения, *анализ произведения искусства* есть *необходимый способ* раскрытия его *адекватного понимания*.

Однако чтобы *правильно* анализировать художественное произведение, нужно обладать —

- определенной *профессиональной эрудицией* (по крайней мере, в той области художественного творчества, к которой принадлежит данное произведение искусства);
- владением элементарными *навыками* анализа произведений одного или нескольких *видов* искусства (литературы, музыки, живописи, архитектуры, танца, режиссуры, актерской игры и т. п.);
- умением судить о художественном произведении *объективно*, т. е. различать в нем, с одной стороны, позицию

автора (им самим поставленные *проблемы*, его к ним *отношение* и его же их *решение*), с другой — *свое собственное отношение* ко всему этому.¹⁵

15

В журналистике существует такая профессия — художественный (литературный, музыкальный, театральный и т. п.) *критик*. Это как раз профессионал, владеющий перечисленными качествами (по крайней мере, в идеале). В отличие от ученого, пишущего в рамках академических жанров (монография, учебник, статья, рецензия, отзыв, полемика и проч.) и соблюдающего нормы академического стиля литературного языка, критик, будучи *публицистом*, практически не связан *обязательными* стилевыми нормами (кроме общего для всех требования быть нравственно и профессионально корректным). Он может позволить себе писать лаконично или многоречиво, нарочито сдержанно или откровенно иронично, может свободно высказывать свои личные вкусы и пристрастия, симпатии и антипатии. Он, конечно, в любом случае аналитически прочитывает произведение, но может или развернуть свой анализ, или оставить его за скобками написанного, используя другие формы и приемы оценки. Его главная цель и задача — внятно для читателя выразить разделяемое им общественное настроение, идеологическую либо эстетическую позицию. Критики, наделенные выдающимся эстетическим чутьем и публицистическим талантом, становятся прямыми и зачастую весьма влиятельными *участниками* художественного (литературного, музыкального, театрального и т. д.) процесса своего времени (например, Лагарп, Буало, Дидро, Сент-Бёв, Ипполит Тэн во Франции; Винкельман, Лессинг, Бюхнер, Роберт Шуман, Рихард Вагнер в Германии; Рёскин в Англии; Белинский, Ап. Григорьев, Чернышевский, Добролюбов, Стасов в России).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

к 4-му разделу Введения:



1. Каким бывает анализ произведений искусства в быту и в профессиональной критике?
2. Что такое *научный* анализ произведения искусства? Когда и почему он необходим?
3. При каких условиях субъективное отношение исследователя (или критика) произведения искусства не лишает его анализ *объективности*?

Научный (иначе: *академический*) анализ может быть *двух типов* — (1) *аспектным* или (2) *целостным*.

Аспектный анализ — это исследование какой-либо одной или нескольких частных проблем художественной структуры произведения искусства (образной системы, речевой характеристики персонажей, авторской языковой стилистики, композиционного строения, жанрового своеобразия, социально-политических либо религиозно-философских источников авторской позиции и т. п.). Подавляющее большинство научной продукции во всех областях специального искусствоведения (теории и истории отдельных видов искусства) представляет собой именно такой тип анализов.

Целостный анализ — это многоаспектный, многоуровневый анализ художественного своеобразия произведения, в том числе и индивидуально-стилевого, и жанрового. Он, *в конечном итоге*, является *интерпретационным*, поскольку его строение *исходит* из уникальности и *вскрывает* уникальность пластической формы, образно-тематического состава и мировоззренческой проблемности данного произведения.

Понятие *целостного* (в идеале — *всеаспектного*) анализа художественного произведения появилось в науке сравнительно поздно — в середине XX века, в связи с распространением на всю область эстетики и искусствознания методов и методик *структурализма* (зародившегося первоначально в лингвистике и в литературоведении). Именно тогда актуализировалось внимание к *функциональным* (смыслообразующим) связям внутри произведения любого отдельного его компонента с другими компонентами либо их совокупностями и с целым произведения. Появилось понятие *метатекста* (в структуральном, расширительном значении слова «текст»), что обозначило собой возможность «чтения» произведения в самых разных контекстах — философском, религиозном, эстетическом, идеологическом, историческом, историко-культурном и т. д. Задачи и границы анализа конкретного произведения сплошь и рядом стали размываться, утрачивать ту свою научную *объективность*, о которой говорилось выше. При этом неумеренное манипулирование (неважно, умышленное или непреднамеренное) структуралистской, модернистской и постмодернистской терминологией привело на практике к таким «интерпретациям» художественных произведений, которые произвольно сочинены самими «интерпретаторами» и искажают *авторские* смыслы произведений. В свою очередь, терминологическая «заумь» подобного рода «анализов» обернулась всепоглощающим господством «простого, как мычание» (В. Маяковский) принципа *субъективизма*, сущность которого заключается в том, что произведение — не *объективированный авторский смысл*, а некая *конструкция*,

5. Разновидности научного анализа произведений искусства

лишь *побуждающая* реципиента (читателя, слушателя, зрителя) к *своему собственному* «осмыслению» произведения, которое (согласно принципам, ныне безраздельно господствующим на Западе в науках об искусстве) столь же правомерно, как и любое другое (*в том числе авторское*).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 5-му разделу Введения:

1. Укажите два типа научного анализа произведений искусства.
2. Охарактеризуйте их.



Часть первая

**Структура
художественного произведения
и методологические принципы
его анализа**

Как было сказано во Введении, *анализ* произведения искусства — *необходимый* и *единственно возможный* способ *адекватного* (*объективно-истинного*) его понимания.

Начнем с того, что произведение искусства — в буквальном или переносном смысле — *рукотворно*, то есть сознательно задумано и сработано (сочинено и воплощено в соответствующих видам искусства пластических материалах — средствами языка, или музыкальных звучаний, или зодчества, ваяния, живописи, графики, или танца, или пантомимы, или сценической постановки, или кинопроизведения) одним человеком либо коллективом людей. Буквальная «деланность» относится к произведениям таких видов искусства, как архитектура, скульптура, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, дизайн. «Сделанность», отчасти в буквальном, но главным образом в переносном смысле, относится к произведениям литературы, музыки, сценических искусств, кинематографа.

В любом случае произведение искусства *материально*, то есть существует как *реальный материальный объект* для нашего зрительского и/или слушательского восприятия. Его материальность может быть *непосредственно-предметной* (произведения архитектуры, скульптуры, живописи, графики,

декоративно-прикладного искусства, дизайна), *техногенно-предметной* (носители кинофильмов и телезаписей), *акустически-материальной* (музыка, литература) и, наконец, *смешанной, синтетической*, совмещающей и пространственную *предметность*, и *акустическую* компоненту, и временную *процессуальность* (танец, пантомима, сценический спектакль, кино-видеофильм либо видеозапись спектакля или концерта).

Людям привычно не помнить и не думать о том, что весь мир, повседневно их окружающий, — это отнюдь не первозданная природа, но природа, уже с незапамятных времен приспособленная людьми для удовлетворения своих нужд и потребностей, и человечество продолжает со все нарастающим упорством «покорять» ее себе. Если исключить стихийные явления земного происхождения, а уж тем более явления космической природы, то мы, просто не замечая того, живем в пересозданном нами мире — в мире, где всё, что окружает нас и используется нами, создано трудом и талантом всех живших когда-либо поколений, включая и наше собственное, продолжающее трудиться и творить.

Все сказанное в равной мере относится и к искусству, потому что *никогда не существовало, не существует и не может существовать человеческого общества, которое бы не знало искусства или не нуждалось в нем.*



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 1-му разделу 1-й части:

1. Какие существуют *типы материальности* произведений искусства?
2. Всегда ли в истории человечества существовало искусство?

Человек как *родовое существо* наделен, в отличие от всех прочих живых существ («бессловесных тварей»), *двумя генетически заложенными в нем способностями*: (1) способностью *речи* («словесная тварь»), а следовательно, способностью *эвристически мыслить* и (2) способностью *творить*, то есть созидать то, чего в природном мире нет и что само собой в нем не могло бы возникнуть. Именно об этом — в переводе на современный язык — читаем в Книге Бытия: «И сказал Бог: сотворим человека по *образу Нашему*, по *подобию Нашему*» (Быт. 1: 26).¹⁶ Но «Бог есть *дух*» (Ин. 4: 24), и поэтому ни в малейшей степени *не материален*; напротив, Он — *Творец* «материи» в самом всеобъемлющем смысле этого слова: творец *пространства/времени*,¹⁷ или, как

16

Здесь и далее все выделения в цитатах наши. Авторские — оговариваются.

17

Терминологически это — *философская дихотомия*, то есть неразрывная пара категорий высшей степени абстрагирования. В философии принято считать понятие «дихотомии» (др.-греч. — разделение, расчленение) принадлежащим исключительно к области *логики* как одной из философских наук (см., напр.: Якушин Б. Дихотомия // Философская энциклопедия: [В 5 т.] М., 1962. Т. 2. С. 24–25). Подробное рассмотрение принципиальной



17

разницы между просто *парными* и *дихотомическими* философскими категориями см.: Руденко Ю. К. Две темы из лекционного курса «Введение в эстетику и общая теория искусства: II. Художественная форма и художественное содержание» // Руденко Ю. К. Художественная культура: Вопросы истории и теории. СПб.: Наука, 2006. С. 49–52. — В pendant тому, что было сказано в сноске 11 (см. с. 15–16), добавлю, что только в одном из современных справочных философских изданий имеется статья «Дихотомия» (см.: Новоселов М. М. Дихотомия // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М.: Мысль, 2010. Т. 1. С. 674–675), где термин трактуется тоже как исключительно логический. В указанных в той же сноске современных философских словарях термина «дихотомия», по-видимому, просто не знают, и лишь авторы некоторых статей в них довольно часто пользуются атрибутивным понятием «дихотомический», полагая, очевидно, что значение этого слова любому читателю известно безо всяких пояснений.

это в IV в. будет зафиксировано в 1-м догмате Символа веры, «Творец небу и земли, видимым же всем и невидимым». Таким образом, *дух творчества* и *дух познания*, присущие, в отличие от всех животных, *только* человеку, свидетельствует о том, что *все* плоды человеческого *познания и творчества* являются результатами *духовной сущности* человека и его трудовой деятельности.

Между тем, если общественная и личная потребность людей в творческом труде постоянна, то весьма специфичны и существенно различны между собой *виды* творческого труда.

Вообще труд обычно подразделяют на *физический* и *умственный*,¹⁸ традиционно забывая при этом о *духовной*

18

Отождествляя понятие ‘умственный’ с синонимичными ему понятиями ‘интеллектуальный’, ‘рациональный’.

2. Духовная природа человеческого творческого труда

сущности того и другого и не учитывая, к тому же, существования третьего, *особого* вида *творческого труда*, а именно труда *художника* (в широком смысле слова) по созданию *произведения искусства*. Этот труд носит гораздо более откровенный *духовный* характер, чем физический или умственный труд, но, будучи *существенно специфичным*, органически включает в себя и первый и второй.

Рассмотрим проблему подробнее.

Все указанные виды труда являются разновидностями *производительного* труда, но их *цели* существенно различны.

Физический труд в подавляющей части своей преследует преимущественно *потребительские* цели, и лишь в своей *технологической* части использует результаты *творчества* как непосредственно самих тружеников (на всех уровнях производства), так и в еще большей степени — результаты творчества ученых, конструкторов, испытателей и изобретателей. Таким образом, уже в рамках физического труда *творчество* является его *необходимой* составляющей.

К области *умственного* труда правомерно относят те сферы трудовой деятельности, участники которых непосредственно *не производят* материальных благ и ценностей (образование, медицина, инженерно-конструкторские бюро, редакционно-издательское дело). Но сюда же, как бы по умолчанию, включают и всю *управленческую* деятельность, начиная с канцелярий, бухгалтерий, юридических консультаций, контор и предприятий бытового обслуживания населения и кончая высшими органами законодательной, исполнительной и судебной власти, деятельность банковско-финансовой сферы, всех без исключения политических

партий, объединений и общественных организаций, а также область информатики, масс-медиа; бизнес развлечений. Здесь *творческая* составляющая труда зависит от уровня *компетентности* и *профессионализма* работника на его посту, но при этом следует учитывать два момента: (1) назначение того или иного лица на тот или иной пост зависит в гораздо большей степени от *привходящих* («субъективных») факторов и в гораздо меньшей — от уровня его подлинных компетентности и профессионализма; (2) подавляющую часть труда наибольшего числа работников управленческих сфер составляет рутинная *канцелярская* работа.

В *искусстве*, как сказано, органически сопрягаются все виды труда.

Так, *физический* труд в сфере художественного творчества — это тот необходимый труд по созданию произведения искусства, когда по проекту архитектора *возводится* строение; или скульптор своими руками *ваяет* задуманную композицию; или живописец либо график *покрывает подготовленную поверхность красочным слоем*; или писатель либо композитор *пишут* словесный либо нотный текст будущего сочинения; или по проектам сценографа-художника *рисуются и строятся* декорации будущего спектакля, а по эскизам того же художника *шьются* платья и *создаются* парики для актеров-исполнителей. А главное, конечно, то необычайно высокое *физически-эмоциональное напряжение*, которое испытывает *актер*, играя в спектакле или на съемках фильма.

Умственный труд в сфере художественного творчества — это обязательный этап *обдумывания* замысла

2. Духовная природа человеческого творческого труда

будущего произведения на всех стадиях его воплощения в материале, когда писатель или композитор, режиссер или оператор, хореограф или актер-исполнитель (декламатор, танцор, музыкант, дирижер и т. п.) *выбирают* его возможный жанр и стиль, *авторизуют* или *отсекают* роящиеся в их сознании варианты решений...

Между тем *творческая* составляющая в сфере искусства, включающая в себя и неизбежное *физическое* делание, и «ума холодные наблюдения»,¹⁹ является прежде всего трудом *духовным* по своей природе — трудом по *художественному* (то есть *иносказательному*) *выражению оценочно-мировоззренческого отношения автора к современной ему общественной действительности*. Таким образом, *духовная* составляющая является *базовой* составляющей вообще всей *художественной деятельности*, в том числе и ее *фокусирующего центра* — *творческого труда по созданию произведения искусства*.

Понятия ‘физический’ или ‘интеллектуальный’ (‘умственный’) применительно к труду являются понятиями *атрибутивными*. *Духовность* же — понятие *субстанциальное*, потому что включает в себя *вообще все личностные свойства человека* — психические, нравственные, интеллектуальные, мировоззренческие, ментальные. *Духовность* охватывает *все* человека — в его индивидуальной *целостности*. Именно *как духовное существо* автор остается навечно жить в своем творении, и чем более оно *индивидуально-личностно*,

тем более ценно оно и в *эстетическом*, и в *культурно-историческом* отношении.²⁰

Таким образом, каждое произведение искусства есть не что иное, как *опредмеченный (материализованный) духовно значимый мировоззренчески-оценочный смысл*. И наше эстетически окрашенное чувственное переживание, возникающее в процессе восприятия того или иного произведения, как раз и есть постижение *этого* смысла путем восприятия всех содержательных значений художественной формы данного произведения.

20

Классическая западная традиция отождествляет степень *эстетического совершенства* произведения искусства с уровнем его *художественности*, совершенно игнорируя его *духовные* основы. Это *в принципе* неверно. Уровень эстетического совершенства каждого конкретного произведения напрямую зависит от его соответствия нормам (требованиям и запретам) той эстетической системы, в рамках которой оно создано. Тогда как уровень его художественности определяется глубиной и неповторимым своеобразием его *содержательности*. Следовательно, эстетическое совершенство или несовершенство произведения может лишь усиливать или ослаблять воздействие его наличной художественности, но не более того.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ко 2-му разделу 1-й части:

1. Какими *врожденными* способностями наделен человек в отличие от прочих живых существ, в том числе высших животных?
2. Что означает *духовность* человека как *родового* существа и как она отражается в его трудовой деятельности?
3. Какой вид трудовой деятельности человека носит исключительно *духовный* характер?
4. Охарактеризуйте особенности *физического* и *умственного* труда в их обыденном понимании. В чем состоит *творческая* составляющая в этих двух разновидностях трудовой деятельности человека?
5. Как сопрягаются все виды труда в художественной деятельности людей? Какую роль играет в этой деятельности *творческая* составляющая?
6. В итоге что представляет собой *результат* художественной деятельности — *произведение искусства*?

В предыдущем разделе мы вскользь (см. сноску 17) употребили термин «*философская дихотомия*», пояснив, что так называется «*неразрывная пара категорий высшей степени абстрагирования*». Теперь следует рассмотреть эту проблему более основательно.

В современной науке, в том числе и в философии, обычно термины ‘*категория*’ и ‘*понятие*’ употребляют как взаимозаменяемые *синонимы*. Между тем они отнюдь не синонимичны.

‘*Понятие*’ — общепринятый логический термин, обозначающий *рациональное* (мысленное, отвлеченное, обобщенное) *представление* о некотором классе предметов (или явлений) — классе, выделяемом «по определенным общим и в совокупности специфическим для них признакам. Обобщение осуществляется за счет отвлечения от всех особенностей отдельных предметов и групп предметов (или явлений. — Ю. К.) в пределах данного класса. *Понятие* есть всегда в той или иной мере *абстрактное* отражение предметов (явлений. — Ю. К.), обладающих некоторым определенным качеством».²¹ Различаются понятия *частные* и *общие* (или ‘*видовые*’ и ‘*родовые*’). Обычно то или иное понятие является одновременно и *частным* (видовым) — по



21

См.: Войшвилло Е. В **формальной логике**... [раздел статьи ПОНЯТИЕ] // Философская энциклопедия: [В 5 т.] Т. 4. М., 1967. С. 310.

отношению к определенным более *общим* для себя родовым понятиям (иногда одному, иногда разным — если обобщение совершается по нескольким качественным признакам), и *общими* — по отношению к некоему множеству более *частных* понятий.²²

‘**Категориями**’, в отличие от просто ‘понятий’, считаются, согласно определению выдающегося русского философа А. Ф. Лосева, «*основные и наиболее общие понятия наук, особенно логики*».²³

Между тем еще со времен Аристотеля *категориями* назывались *понятия наивысшей степени обобщения* со своими *особыми свойствами*, никаким другим понятиям не присущими. Прежде всего, все категории *всегда* составляют

22

Впрочем, существует обширный класс *только частных* понятий. Сюда входят все *имена собственные* (астрономические, географические, исторические, личные), из *имен нарицательных* — исконно *конкретные* или получающие *конкретное значение* в контексте речи (‘рука’, ‘свет’, ‘синий’, ‘медный’ [о тазе], ‘три’, ‘третий’, ‘я’, ‘мой’), исконные глаголы (‘идти’, ‘спать’) и т. д. При этом они являются начальным звеном восходящей цепочки всё более общих понятий (в случае же полисемии слова — нескольких разных цепочек).

23

Лосев А. Категории // Философская энциклопедия: [В 5 т.]. М., 1962. Т. 2. С. 472. — При таком понимании ‘категорий’ их существует столько, сколько существует научных дисциплин или, скорее всего, гораздо больше, поскольку «наиболее общих понятий» в каждой из них, несомненно, имеется не одно.

3. Дихотомические философские категории. «Форма/содержание» как одна из них

двоические (пространство/время; количество/качество; явление/сущность; свобода/необходимость и др.) или, реже, *троические* (общее/особенное/единичное) *единства*. И именно *двоические единства категорий наивысшей степени обобщения* могут и должны быть названы *дихотомическими* (отнюдь не в логическом значении этого понятия).²⁴ Эта — *категориальная* — дихотомия *принципиально* отличается от дихотомии *логической*.

Философские дихотомические категории имеют ту уникальную специфику, что не являются *частными* по отношению к каким бы то ни было другим понятиям и сами также не делятся ни на какие «частные», по отношению к ним, понятия. Далее, они *взаимотождественны* по своему логическому объему и *взаимопротивоположны* по своему содержанию. Они являются исключительно *операционными* понятиями, выработанными человеческим эвристическим сознанием для *познания* реальности и позволяющими производить *сущностный анализ* всех и всяких предметов, явлений, состояний и процессов, «взятых как *целое*»,²⁵ *в их*

24

В философии считается общепризнанным и общеизвестным, что термин ‘дихотомия’ употребляется исключительно в *логике* и означает «деление объема понятия на два класса, исчерпывающих весь объем делимого понятия» (Якушин Б. Дихотомия, дихотомическое деление // Философская энциклопедия: [В 5 т.] М., 1962. Т. 2. С. 24). — Само название данной энциклопедической статьи показывает, что понятия ‘дихотомия’ и ‘деление (понятия) на две части’ считаются *абсолютно* синонимичными.

25

Выражение Гегеля.

качественно самостоятельном бытии, но сами по себе они существуют только как *логические абстракции*. Еще одна (и может быть, важнейшая) их *специфическая* особенность состоит в том, что *порознь* друг от друга эти категории не могут получить *научных дефиниций* и определяются *только одна через другую*.

В области *общей эстетики* — философской науки об искусстве как особой форме общественного сознания — такими *категориями наивысшей степени обобщения* являются *форма и содержание*.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 3-му разделу 1-й части:



1. Что такое *понятие*?
2. Что такое *категория*?
3. В чем состоит специфика *философских дихотомических категорий*?

Напомним некоторые принципиальные положения философского учения о *форме/содержании* как о наиболее общих логических категориях *в их применении к области искусства*.

Если обычные *понятия* (любой степени обобщения) могут получать строгие определения своих значений (по принципу: вид через род, *частное* через *общее*), то *для основных философских категорий не существует понятий более общих, чем они сами*.²⁶

Ни категория '*форма*', ни категория '*содержание*' не могут быть определены *порознь* — через какие-либо *третьи* понятия, в силу чего определяются исключительно *одна через другую*. Это происходит потому, что *сами по себе* они не обозначают *ничего реально существующего*, но лишь указывают на что-либо (что угодно) из *реально существующего* (материального или идеального), но обязательно *взятого как целое* (о чем говорилось выше). В классической формулировке немецкого философа Г. В. Ф. Гегеля, «<...> *содержание* есть не что иное, как переход формы в *содержание*, а *форма* — переход содержания в *форму*».²⁷

26

Вследствие этой своей особенности они не являются *родовыми* понятиями, поскольку не имеют *частных по отношению к себе* понятий.

27





27

Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. М.: Наука, 1974. Т. 1: Наука логики. С. 298 (курсивы Гегеля; их выделение мое. — Ю. Р.). — Гегель (1770–1831) заново проанализировал всю совокупность наиболее общих философских категорий и, в частности, античную категориальную пару *форма/материя*, заменил парой *форма/содержание*, которую впервые ввел в научный оборот.

Отсюда следует, что *форма* и *содержание* равновелики, равномасштабны, равнообъемны *друг другу* и *своему целому*. Это значит, что форма и содержание не имеют никакого *самостоятельного бытия* в рассматриваемом предмете (явлении). Иначе говоря, *сами предмет или явление выступают — по отношению к самим себе — то как форма, то как содержание*. А *противоположность* формы и содержания друг другу означает *двоякую направленность* этого отношения: в одном подходе явление фиксируется как *форма* (самого себя), *переходящая в содержание* (свое собственное); в противоположном подходе оно же фиксируется как *содержание* (самого себя), *переходящее в форму* (свою собственную). *Форма и содержание*, таким образом, *не делят целое надвое, а различаются в нем — как противоположные аспекты отношения его к самому себе*.²⁸

28

Ср.: Руденко Ю. К. Художественная культура: Вопросы истории и теории. СПб.: Наука, 2006. С. 52–53.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 4-му разделу 1-й части:

1. Почему категории *форма* и *содержание* не могут иметь *порознь* научных дефиниций (определений терминологического значения каждой в отдельности)?
2. Кто из философов впервые отменил старую дихотомическую пару «форма/материя» и обосновал необходимость ее замены новой дихотомической парой «форма/содержание»? Как он определил понятийное значение каждой из этих категорий?
3. Как относятся *форма* и *содержание* к *своему целому*?

Поскольку *произведения искусства* имеют *материально-предметное* и/или *материально-акустическое* бытие, то очень важно выяснить *характер взаимоперехода* формы в содержание и содержания в форму в произведениях искусства. Для этого необходимо *сравнить* продукты *художественной* деятельности человека (произведения искусства) с продуктами творческого труда в *потребительской* сфере. На поверку оказывается, что *типы перехода* там и тут *диаметрально противоположны*.

Область *содержательных значений* продуктов потребительского назначения лежит *вне* их — в сфере *пользования* ими, что ведет (1) либо к их уничтожению как таковых (продукты питания, косметика, продукты химического и других производств, служащие материалами, деталями или ингредиентами при создании других продуктов, обладающих уже иными качествами и свойствами и т. п.), (2) либо к изнашиванию, утрате (полной или частичной) своих потребительских свойств (одежда, обувь, предметы бытового обихода, техника и т. п.). Такой тип взаимотождества и взаимоперехода формы в содержание и наоборот можно квалифицировать как *центробежный* (экстенсивный).

Если к произведениям искусства применить те же *потребительские* критерии, то мы придем к совершенно *бессодержательному* и тривиальному результату: одни из них предназначены, чтобы их *читали* или *слушали* (литература, музыка), другие — чтобы их *разглядывали* (архитектура, изобразительные искусства), третьи — чтобы их одновременно и *смотрели* и *слушали* (сценические искусства, кино). В этом случае разные по своей художественной ценности произведения искусства становятся *неразличимы* между собой и по своей художественной ценности, и по своей исторической значимости.²⁹ Это является следствием того, что в действительности *содержательность* каждого из них *уникальна* и заключена *внутри* произведения, иначе говоря — *выражена целым произведением как формой*. Такой тип взаимоотношения и взаимоперехода формы в содержание

29

Как известно, отдельные произведения искусства (и количественно их довольно много в одних видах искусства, довольно мало в других) могут создаваться *по заказу*. Этим кое-что художественно значимое в них определяется императивно (например, в оформлении интерьеров дворцовых помещений). Кроме того, *утилитарность* присутствует в некоторых видах искусства как один из *доминантных признаков* (например, в архитектуре, дизайне, декоративно-прикладном искусстве), в некоторых других видах искусства — как некий *факультативный признак* отдельных их подвидов (например, военная, танцевальная, театральная музыка; драматургия (род литературы) в театре и кино; песенные жанры в традиционных народных обрядах). В последнем случае *утилитарность* вообще не имеет *потребительского* характера. Но даже и в этих случаях, как и во всех вообще видах искусства, существенно важно то, что *все без исключения* произведения искусства всегда *творяются* гением самого художника-создателя, а заказчиком лишь принимаются или не принимаются, понимаются или не понимаются.

5. Характер взаимоперехода формы в содержание и содержания в форму

и наоборот может быть квалифицирован как **центростремительный** (интенсивный).

Более того, в произведениях искусства *взаимопереход* содержания в форму и формы в содержание носит не одно-разовый, а **ступенчатый** характер. В них четко различаются **два уровня** художественной *формы* и **два уровня** художественного *содержания*. И это — **всеобщий закон искусства**, одинаково действующий во всех его видах.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 5-му разделу 1-й части:

1. Каков характер *взаимоперехода* формы в содержание и наоборот в продуктах труда, имеющих *утилитарное* назначение? Почему этот принцип не применим к произведениям искусства?
2. Каков характер *взаимоперехода* формы в содержание и наоборот в произведениях искусства?

**Внешняя
художественная
форма (начало)**

Первый уровень художественной формы — *внешняя форма*. В произведении искусства она — *само это произведение во всей его целостности, взятое как объект чувственного созерцания и эстетического восприятия*.³⁰

Внешняя форма произведения искусства обладает *материальной пластичностью*, которая пробуждает в реципиенте (зрителе, слушателе) чувство *любования* произведением как творением человеческого ума, таланта и мастерства. От пластического совершенства/несовершенства внешней формы зависят *степень* и *характер* этого любования, которые, в свою очередь, формируют ощущение конкретного уровня *художественной ценности* произведения. *Эстетическое любование*, будучи всегда *непосредственно эмоциональным*, может быть *положительным* или *отрицательным* в самом широком диапазоне, вплоть до

30

Чувственно созерцать — значит *видеть* и/или *слышать*. Чувственно *созерцать* — значит *эмоционально сопереживать* увиденному и/или услышанному. *Эстетическое восприятие* произведения искусства возникает только тогда, когда человек (читатель/слушатель) *эмоционально сопереживает* увиденному и/или услышанному. Просто *видеть* и/или *слышать* произведение искусства — то же самое, что видеть что угодно в поле своего зрения и слышать доносящиеся откуда угодно звуки.

6. Внешняя художественная форма (начало)

диаметрально противоположных значений — от восторженного восхищения до презрительного отвращения.³¹

Пластичность материалов, из которых творится произведение как *внешняя форма*, выражается в том, что они, с одной стороны, поддаются обработке (формованию), а с другой стороны, что, получив приданную им форму, они

31

Термин *эстетическое любование* мы основываем на одном из важных утверждений Н. Г. Чернышевского в его эстетической диссертации (1853, опубл. 1855), где автор, опровергая гегелевское определение *прекрасного* как «единства идеи и образа, полного слияния идеи с образом», замечает, что это определение «говорит о действительно существенном признаке — *только не идеи прекрасного вообще, а того, что называется “мастерским произведением”, или художественным произведением искусства*» (Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности: [Диссертация] // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: ГИХЛ, 1949. С. 8–9). Далее он уточняет: «Ощущение, производимое в человеке прекрасным, — *светлая радость*, похожая на ту, какую наполняет нас присутствие милого для нас существа. * Мы *бескорыстно любим прекрасное, любуемся, радуемся* на него, как радуемся на милого нам человека. Из этого следует, — формулирует он принципиально важный вывод, — что в прекрасном есть что-то милое, дорогое нашему сердцу. Но это “что-то” должно быть нечто *чрезвычайно многообъемлющее*, нечто способное принимать самые разнообразны формы, нечто *чрезвычайно общее* <...>». ** В подстрочном примечании под * он еще раз подчеркивает: «Я говорю о том, что *прекрасно по своей сущности*, а не потому только, что прекрасно изображено искусством; <...> *художественное произведение, пробуждая эстетическое наслаждение своими художественными достоинствами, может возбуждать тоску, даже отвращение сущностью изображаемого.*» ***

* В тексте Чернышевского отсылка к подстрочному примечанию, о котором ниже.

** Там же. С. 9; жирным шрифтом выделено слово, взятое у Чернышевского *курсивом*; остальные выделения курсивом мои. — Ю. Р.

*** Там же; все выделения мои. — Ю. Р.

устойчиво сохраняют ее в достаточно широком диапазоне внешних условий бытования произведения и уж тем более не изменяются самопроизвольно.³²

32

Известно, что любые произведения искусства (или их технические носители) в действительности подвержены разного рода *порче*, но это — свойство вообще всех материалов, независимо от того, отвечают ли они указанным условиям *пластичности* или нет. Так, металлы, камни, дерево и прочие физические материалы подвергаются коррозии, ржавчине, усыханию, растрескиванию, выцветанию, ломке, размыванию, ломке в неблагоприятных экологических условиях или при попадании на них прямого солнечного света либо при перегреве или переохлаждении; литературные и нотные тексты могут нечаянно или умышленно искажаться при переписывании или типографском наборе; носители аудио- и видеозаписей могут получать царапины, изломы или иного рода изъяны; актеры — терять физическую форму, или голос, или становиться инвалидами и т. п. Иногда такого рода порча допускает реставрацию произведения, а иногда оказывается необратимой. В любом случае человечество заинтересовано в том, чтобы каждое произведение искусства в максимальной степени сохраняло свой первоначальный авторский облик.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 6-му разделу 1-й части:



1. Что такое *внешняя* художественная форма (дать определение)?
2. Чем отличается *эстетическое восприятие* произведения искусства от его *чувственного созерцания*?
3. К кому восходит термин *эстетическое любование*?
4. Каковы свойства *пластичности* материалов, используемых для создания произведений искусства?

Внешняя художественная форма складывается —

- **для литературного текста в целом:** из его общего объема и характера структурирования (стихи, проза или драма; деление на части и главы; деление на абзацы и их объемы; включение или невключение в абзацы диалогических фрагментов); наличия или отсутствия названия, подзаголовка, посвящения, эпиграфов, авторского предисловия, послесловия, комментариев, датировки и т. п.; простого или усложненного синтаксиса всего текста или его отдельных фрагментов; из меньшего или большего наличия в тексте поэтизмов, архаизмов, неологизмов, диалектизмов, жаргонизмов, профессионализмов, фразеологизмов, просторечной или вульгарной лексики, разного рода тропов; из наличия или отсутствия риторических, позиционных, синтаксических и прочих фигур речи; из наличия или отсутствия авторских отступлений, рассуждений, пояснений;
- **особо для стихов:** также еще из *ритмико-метрического* строя стиховой речи (стихотворной системы, стихотворного размера; наличия или отсутствия переносов на конце стихов — enjambements; наличия или отсутствия строфики и ее типа; наличия или отсутствия рифмовки и ее рисунка; характера стиховых окончаний и их расположения);

- **особо для прозы:** еще из *ритмико-синтаксического* строя художественной речи (повествования от первого или третьего лица; языкового стиля — литературного или сказового; наличия или отсутствия несобственно-прямой речи; типа фразировки — плавно-спокойной или экспрессивно-взволнованной, монологичной или внутренне диалогичной, плавной или «рубленной», «правильной» или эллиптической);
- **особо для драматургии:** из деления текста на *два состава* — 1) *сценической речи* персонажей и 2) авторского текста, носящего *пояснительный* характер, отчасти для зрителей, отчасти для постановщиков, отчасти для актеров; наиболее разнообразны тексты *второго* состава: это так называемая *афишка* — перечисление имен действующих лиц с указанием или без указания их родственных или иных отношений, возраста, рода занятий, внешнего вида, характера одежды, поведения, социального положения и т. п.; кроме того, это *ремарки* — деление действия на «явления» (архаический элемент, уже неупотребительный в драматургии XX в.), указание места и времени действия, выхода или ухода персонажей, их местоположения, поз и жестов, пауз или посторонних звуков, имен персонажей, которые вступают в разговор, интонационного характера монологов и реплик;
- **для музыки:** из длительности произведения, его жанровой формы (независимо от того, указана она автором или не указана), типа структурирования произведения; из принадлежности произведения вокальному, инструментальному, ансамблевому или оркестровому роду (со всеми

7. Внешняя художественная форма (продолжение)

возможными подразделениями внутри родов), из ладово-тематических, мелодических и тембральных общих звучаний и частных модуляций;

- **для архитектуры и изобразительных искусств:** из объемных или плоскостных характеристик произведения (стереометрических композиций в архитектуре; фигуративно-объемных композиций в скульптуре; плоскостных планиметрически правильных или неправильных поверхностей в живописи и всех видах графики); из колористических и линейных характеристик красочных поверхностей (в живописи и графике); из деталей декора и декоративной стилистики произведения (в архитектуре, скульптуре и плоскостных изобразительных видах искусства);
- **для сценических искусств:** из общей длительности, количества антрактов или/и смены эпизодов (с затемнениями либо без); из сценографического решения театрального представления в целом, его оформительской стилистики; из количества персонажей (сценических и несценических) и их расстановки в мизансценах, стилистики актерской игры и индивидуального воздействия на зрительскую аудиторию актерских личностей;
- **для кинематографа:** из длительности фильма в целом, его внешнего структурирования (отсутствие или наличие серий, их количество и длительность); из его внутреннего структурирования (общие, ближние и дальние планы, технические и стилевые принципы монтажа); из цветового и светового решения фильма, его съёмочной стилистики (павильонная или ландшафтная съёмка; съёмка скрытой

камерой); из характера, качества и структурной роли музыки в составе целого; из ролевой выделенности персонажей в их целостной системе; наконец, из жанровой и стилевой кодировки фильма (коль скоро таковая заранее обозначена).

В то же время *внешняя художественная форма* обладает целым рядом *качеств и свойств*, которые, собственно, и позволяют произведение искусства воспринимать, изучать, исследовать, проникать, в конечном итоге, в его содержательные смыслы.

Эти ее *свойства* суть следующие:

- ее можно измерить по всем и всяким ее параметрам;
- она допускает мысленное расчленение на всевозможные детали и компоненты;
- ее детали и компоненты сопоставимы с любыми другими деталями и компонентами, их разнообразными совокупностями и с целым произведения.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 7-му разделу 1-й части:

1. Каковы компоненты *внешней* художественной формы любого литературного текста? Дополнительно — для стихов? Дополнительно — для прозы? Дополнительно — для драматургии?
2. Каковы компоненты *внешней* художественной формы музыкального произведения?
3. Каковы компоненты *внешней* художественной формы произведений архитектуры и изобразительных искусств?
4. Каковы компоненты *внешней* художественной формы сценических искусств?
5. Каковы компоненты *внешней* художественной формы киноискусства?
6. Каковы свойства *внешней* художественной формы вообще?

Компоненты *внешней художественной формы*, любые их совокупности соотносятся между собой (компонент с другими компонентами и/или их совокупностями; любая совокупность компонентов с любыми иными совокупностями) и с *целым* произведения (порознь и в различных сочетаниях). Все эти соотношенности получают, *в контексте целого*, конкретные *смысловые значения*, как *образно-содержательные*, так и *эмоционально-оценочные*: (1) *лексические* (всегда в литературе и в других видах искусства, где и когда используется слово, словесный текст), (2) *интонационные* (в литературе, музыке, драматическом, музыкально-вокальном театре и кино), (3) *непосредственно эмоциональные*, (4) *непосредственно образные*, (5) *рационально-оценочные*, (6) *композиционно-ритмические*, (7) *архитектонические* и проч. (во всех видах искусства).

Вся совокупность смысловых и эмоционально-оценочных значений внешней художественной формы есть *художественное содержание* данного произведения искусства. Реципиент воспринимает его *непосредственно* — как некую единую, *целостную* совокупность. И только *анализ* внешней формы дает возможность выделить и ее компоненты, и их совокупности, и все их связи, выясняя при этом

конкретные значения любого из компонентов и любой из обнаруженных связей *внутри* внешней формы.

Однако ***предметно-содержательные*** значения внешней формы, с одной стороны, и ее ***эмоционально-оценочные*** значения, с другой, — с точки зрения ***перехода*** формы в содержание — лежат в ***разных содержательных областях*** произведения искусства.

Предметно-содержательные значения внешней формы составляют тот отдельный и особый ***содержательный уровень*** произведения, который называется ***образно-тематическим содержанием***, или, точнее, ***образно-тематическим составом*** произведения, поскольку именно этот содержательный уровень является ***промежуточной ступенью перехода*** *внешней* художественной формы в *конечное* — эмоционально и мировоззренчески оценочное художественное содержание.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 8-му разделу 1-й части:



1. Какие смысловые значения и каким образом выражает собой *внешняя художественная форма*?
2. Как в произведении искусства выражается его *художественное содержание*?
3. Что такое *образно-тематическое содержание* произведения искусства и почему его корректнее называть *образно-тематическим составом*?

О*бразно-тематическое содержание* произведения создается автором совершенно синхронно с сотворением его внешней формы. Собственно, в процессе авторской работы над произведением *главной* задачей художника-творца является выработка как раз образно-тематического содержания, и уже *под него*, ради его *наилучшего, наиточнейшего* выражения, иногда благодаря мгновенному озарению, а зачастую путем долгих, мучительных проб и ошибок, *созидается адекватная желаемому содержанию внешняя пластическая форма*. Поэтому образно-тематическое содержание произведения столь же *пластично*, как и его внешняя форма. Только *пластичность* его имеет уже не *материальную*, а *духовную* природу. Оно придумывается, сочиняется, воображается, комбинируется, варьируется автором и именно поэтому определяет собой весь процесс работы над внешней формой.

Будучи *сочиненным*, образно-тематическое содержание произведения не сообщает *достоверной* информации о фактах реальной действительности, хотя может и ее включать в себя (все так называемые «исторические» жанры в литературе и кинематографе). Образно-тематическое содержание *художественного* произведения в целом *иллюзорно по сути* — независимо от того, сколько и каких реально достоверных фактов в нем присутствует.

Впрочем, слово ‘иллюзорно’ в буквальном смысле относится только к образно-тематическому содержанию произведений литературы и тех видов сценических искусств, которые используют словесные тексты как один из своих *базовых* компонентов (вокальная, в том числе хоровая музыка, драматический и вокально-музыкальный театр). В очень ограниченной мере они касаются произведений некоторых других видов искусства — лишь тех, которые включают слово (словосочетание, фразу, некий малый текст) в свой компонентный состав (иконопись и фресковая роспись храмов, лубочная картинка, некоторые модернистские и постмодернистские течения в современных изобразительных искусствах и перформансе). Совсем не относится оно к архитектуре, декоративно-прикладному искусству, дизайну, инструментальной и оркестровой музыке, пантомиме, танцу (в том числе и к танцевально-хореографической составляющей балетного театра). В любом случае, *образно-тематическое* содержание всех вообще произведений искусства представляет собой *другую реальность*, чем та, которой является окружающий нас мир и мы сами как часть его. Эта реальность *вторична* по отношению к первой (природной, исторической, общественно-идеологической, бытовой и проч.) и, будучи ее *лично-эмоционально-оценочным отражением*, является *творимой автором художественной реальностью*, получающей свое объективное бытие как внутренний *художественный мир* произведения.

Миру реальной, *объективно существующей общественно-исторической реальности* принадлежит само *произведение искусства*.

Образно-тематическое содержание складывается, —

- из **микрообразов** (детали интерьера или пейзажа; жесты, позы, детали одежды, мимика, выражение глаз персонажей; обязательные атрибуты аллегорических фигур в скульптуре, живописи, литературе, кино; мотивы, тропы и фигуры речи в литературных текстах; отдельные темы или фразы, их тембровые окраски, ритмические варианты и ладовые переходы в музыке; крупные, средние и дальние планы в кино и проч.);
- из **макрообразов** (*образных комплексов*) (персонажи, их группы и группировки в изобразительных искусствах, литературе, на сцене, в кино; портретные, интерьерные, пейзажные, урбанистические, панорамные описания и картины; сольные вариации, ансамбли и положения солистов и кордебалета в хореографии; конфликтные и прочие сцены в описаниях и сценических представлениях и т. п.);
- из **конструктивных взаимосвязей** микро- и макрообразов между собой и друг с другом (сквозные, доминантные, символические и реминисцентные литературные мотивы и музыкальные темы; главные и побочные сюжетные линии в литературе, на сцене и в кино; строение системы персонажей, принципы и приемы их характеристик; образная, сюжетная, тематическая композиция и архитектоника произведения в целом; система жанровых доминант, отсылающих к одной или нескольким жанровым традициям);

- из *общих высказываний на отвлеченные темы* (авторские лирические, публицистические, политические, философские, религиозные и прочие отступления; речи, сентенции и споры персонажей аналогичного характера).



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 9-му разделу 1-й части:

1. В каком смысле образно-тематическое содержание произведения искусства *пластично*?
2. В каком смысле оно *иллюзорно*?
3. Каков диапазон распространенности в сфере искусства *иллюзорности* образно-тематического содержания?
4. Что такое *художественный мир* произведения искусства?
5. Из чего складывается *образно-тематическое содержание* произведения искусства?

Как говорилось выше, *образно-тематическое содержание* (*образно-тематический состав*) является той *промежуточной ступенью перехода формы в содержание* (и наоборот), наличие которой придает искусству, как *духовной* разновидности человеческого творческого труда, его специфическую уникальность.

Как *внешняя форма*, так и *образно-тематический состав* произведения искусства являются *стилеобразующими факторами*, несущими в себе приметы *индивидуального* авторского стиля; стиля определенной художественной *школы, течения, направления, метода*; того или иного *национального* стиля; стиля той или иной исторической *эпохи*. В то же время явленное в них *художественное мастерство автора* (степень владения приемами художественного формообразования; уровень совершенства и самобытности предметной и символической образности; целостное единство всех смысловых, образных и оценочных значений произведения) и есть *показатель художественности* любого данного произведения искусства. Вот почему *произведение искусства может вызывать эстетическое любование только как целостная художественная форма*.

Однако *художественность* (даже предельно высокого качества) — сама по себе — еще не является *абсолютным* (но лишь *желательным* и *до определенной степени необходимым*) критерием *эстетической значимости* данного произведения в *художественном процессе* своего времени. *Абсолютным* является другой критерий — *глубины и мировоззренческой самобытности авторской позиции*, выраженной в данном произведении так, что она *не может быть переведена на язык рациональных дефиниций*.³³

Возвращаясь к вопросу о *ступенчатости* перехода художественной формы в художественное содержание, следует еще раз подчеркнуть, что *образно-тематический состав* произведения — именно в качестве *промежуточной ступени* такого перехода — выступает как ‘содержание’ только *по отношению* к ‘внешней форме’, но *в противоположном отношении* — как *главный способ* выражения *эмоционально-*

Это же понимание специфичности выражения «мысли» (идеи) в искусстве предельно точно высказал Л. Н. Толстой в письме к Н. Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г. по поводу отзывов критики о печатавшемся тогда романе «Анна Каренина»: «Если же бы я хотел сказать словами всё то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот[орый] я написал, сначала». И далее: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» (*Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. [Юбилейное издание]. Т. 62. С. 268–269*).

оценочного и идеологически-мировоззренческого содержания, он становится ‘формой’, которая, в отличие от *внешней формы*, является *второй ступенью* художественной формы произведения искусства — *внутренней художественной формой*.³⁴

Отсюда — при *трехступенчатом* переходе формы в содержание (и наоборот) — фиксируются *два уровня формы* и *два уровня содержания*. *Внутренняя форма* принадлежит обоим полюсам дихотомии, обладает *бифункциональностью* — оборачивается то ‘содержанием’ (и тогда не есть ‘форма’), то ‘формой’ (и тогда не есть ‘содержание’). Таким образом, определение понятия *внутренней формы* произведения искусства выгядит как простая констатация:

Внутренней формой произведения искусства является его образно-тематический состав.

34

Понятие *внутренней формы* восходит к Гегелю, но в эстетике оно утвердилось благодаря выдающемуся русскому ученому А. А. Потебне (1835–1891), который еще в 1862 г. в своем главном труде «Мысль и язык» разработал лингвистическую теорию «внутренней формы слова» (см.: *Потебня А. А. Слово и миф* [Глава VII: Язык чувства и язык мысли] / Сост., подг. текста и примеч. А. Л. Топоркова. М., 1989. С. 88–105).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 10-му разделу 1-й части:



1. Укажите *стилеобразующие факторы* произведения искусства.
2. Что является *внутренней художественной формой* произведения искусства?
3. Почему парадокс: при *трехступенчатом* переходе формы в содержание в произведениях искусства существует *два уровня* художественной формы и *два уровня* художественного содержания — является фиктивным?

**Идейно-эмоциональное
содержание художественного
произведения**

Внутреннее (оно же *конечное*) *содержание* произведения искусства в науке принято называть *идейно-эмоциональным содержанием*.³⁵

В произведении искусства оно есть *совокупность оценочных значений внешней и внутренней формы* данного произведения.

В сущности, именно оно выражает собой *авторское мировоззренчески-оценочное отношение к реальной общественно-политической и актуально-идеологической действительности его времени*.

Идейно-эмоциональное содержание произведения искусства складывается —

- из *эмоционально-содержательных значений внешней формы* (интонационный, темпо-ритмический и тембровый строй музыкальных звучаний, литературных текстов, декламаторов и сценических персонажей; линейно-колористические ритмы, свето-цветовые и свето-шумовые контрасты в архитектуре, изобразительных искусствах, хореографическом театре и кино);

- из *оценочных значений внутренней формы*:

в литературе, сценических искусствах и кино это авторская идеализация и/или типизация литературных и сценических персонажей, выражаемая прямо либо косвенно — через

оценки других персонажей или посредством тропов и фигур речи; это оценочный смысл сюжетных конфликтов, событий, действий персонажей; оценочный смысл всех разговоров, споров, сентенциозных высказываний или манифестационных речей персонажей; эмоционально-оценочный смысл авторских предисловий, послесловий, отступлений, вставных замечаний, ремарок, умолчаний, реминисцентных отсылок;

35

Гегель навал *конечный содержательный уровень* произведений искусства *идейным содержанием*. Его эстетическая терминология получила всеевропейское признание в 1830–1840-х годах и особенно долго продержалась в России благодаря Белинскому, Чернышевскому, Добролюбову и их последователям в литературной критике и академической науке. В дальнейшем *идейное содержание* художественного произведения стало трактоваться как некая *рационально* формулируемая мысль, — иногда извлекаемая из текста самого произведения, иногда из высказываний по поводу данного произведения автора (в его статьях, дневниках, письмах) или из высказываний других людей (мемуаристов, критиков, знаменитых читателей). Это была уже *вульгаризация* самого понимания художественной идейности. Еще Белинский, ссылаясь на Гете, предлагал понимать *идею* произведения искусства как авторский *пафос*, запечатленный в произведении: «<...> поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — *пафос*...» И несколько дальше: «<...> пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека *идеєю* и всегда стремящаяся к идее, следовательно, страсть чисто духовная, нравственная, небесная» (*Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 312*), но и мысль Гете, и горячая пропаганда его Белинским слишком опередили свое время и не были усвоены ни критикой, ни наукой о литературе, и когда пришло время их актуальности, возникла уже другая терминология, хотя ее новаторский смысл вполне соответствовал *смыслу* высказываний Гете и Белинского. Необходимость термина *идейно-эмоциональное содержание* ввел в эстетику и обосновал сотрудник ИМЛИ имени А. М. Горького болгарин Крыстю Горанов, ученик академика Тодора Павлова (см.: *Горанов К. Содержание и форма в искусстве. М.: Искусство, 1962. С. 130–145*).

в архитектуре и изобразительных искусствах это идейно-эмоциональный смысл общей архитектоники зданий, сооружений, локальных ансамблей, декоративных деталей зданий и сооружений, всей декоративной стилистики их

36

Следует различать эти *подлинные* резоны художественной деятельности от различного рода *житейских* обстоятельств или даже личных мотивов и целей, преследуемых в том или другом случае художником при работе над созданием своего произведения. Многие даже из величайших творцов искусства обычно не слишком возвышенно понимают свою задачу. Оставив в стороне всех графоманов, халтурщиков, мошенников, *имитирующих* художественную «деятельность» ради *выгоды* (сословной, денежной, карьерной — какой угодно, но только не имеющей ничего общего с искусством), заметим, что всегда существовала и существует практика *заказов* на создание определенных произведений искусства (вспомним *религиозную* или *похоронно-мемориальную* архитектуру, скульптуру, живопись, декоративно-прикладное искусство, музыку; вспомним градостроительные и архитектурно-ландшафтные ансамбли, памятники на площадях и скверах и просто частные заказы на портреты и оформление интерьеров, а также много другое). Очень характерно появившееся в XX веке понятие *социального заказа*. Правда, в эпоху победившего модернизма, а затем постмодернизма, когда в сознание людей упорно внедряется (и почти уже внедрена!) идея «самовыражения» художника в творчестве, идея «вчитывания» в произведение чего угодно, что только может прийти в голову кому угодно, т. е. идея смотреть на всякое произведение искусства как на «симулякр», для того только и создаваемый, чтобы не воспринимать его всерьез, а видеть в нем всего лишь некую «игрушку для взрослых», которую человек может воспринимать, как ему заблагорассудится, или же делать с ней всё, что ему может заблагорассудиться, — в эту сравнительно недавнюю и всё еще современную нам эпоху *искусство* действительно перестает быть Искусством, а превращается в бессмысленную и по сути бездарную «игру в бирюльки». Но хочу заметить, что люди, хоть сколь-нибудь знающие историю художественной культуры и, в частности, искусства в их исторической ретроспективе, не могут не видеть всей никчемности и историко-культурной кратковременности того тупика, в котором сейчас варится так называемая масскультура и ее «искусство».

11. Идеино-эмоциональное содержание художественного произведения

интерьеров, их внешнего декора; это идейно-эмоциональный смысл планировочных, перспективных и декоративных решений целых архитектурно-парковых ансамблей;

в музыке это эмоционально-психологический смысл музыкального тематизма, мелодики и гармонизации произведения и отдельных его частей;

в танце это его общая экспрессивность и стилевой строй, а в его **сценической** разновидности — **хореографии** — еще и его национально-оценочные, нравственно-оценочные и идеологически-оценочные значения.

В целом — **применительно ко всем видам искусства** — состав **идейно-эмоционального содержания** произведения включает в себя его **возвышенный** или **низменный**, **трагедийный** или **комедийный** (юмористический, сатирический, трагестийный, фарсовый, гротескный), а также смешанный **строй** произведения в целом.

Именно **идейно-эмоциональное содержание** придает как искусству в целом, так и всей художественной деятельности человека ту **жизненную целесообразность** и **духовно-нравственную ценность**, которые поддерживали и поддерживают существование искусства у всех народов во все времена исторического бытия человечества.³⁶



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 11-му разделу 1-й части:

1. Почему гегелевский термин **идейное содержание** был заменен в середине XX в. термином **идейно-эмоциональное содержание**?
2. Дайте определение понятию **идейно-эмоциональное содержание**.
3. Из чего складывается **идейно-эмоциональное содержание** художественных произведений?
4. Что такое **эмоционально-содержательные значения** внешней формы?
5. Что такое **оценочные значения** внутренней формы? В литературе, сценических искусствах и кино? В архитектуре и изобразительных искусствах? В музыке? В танце?

**Виды искусства
и множественность
их классификаций**

Как известно, произведений искусства «вообще» не бывает: любое произведение принадлежит какому-либо *виду искусства*, так что вся область *искусства* представляет собой не что иное, как *совокупность видов искусства*.

Виды искусства различаются между собой по целому ряду характерных признаков: (1) по *материалу* и способам их *обработки* и *компоновки* в произведении как некоем *целом*; (2) по характеру и способам *исполнения* произведений данного вида искусства; (3) по наличию или отсутствию *утилитарного назначения* у произведений конкретного вида искусства; (4) по характеру их *изобразительности* и/или *выразительности*.

Рассмотрение *видов искусства* в порядке указанных классификационных признаков потребовало бы многократных повторов или возвратов к однажды уже сказанному. Поэтому целесообразно сразу же перечислить традиционно выделяемые виды искусства, добавив к ним два недавно возникших: **а)** *зодчество (архитектура)*, **б)** *ваяние (скульптура)*, **с)** *живопись*, **д)** *графика*, **е)** *декоративно-прикладное искусство*, **ф)** *художественная литература (изящная словесность)*, **г)** *музыка*, **h)** *танец*, **и)** *пантомима*, **j)** *драматический театр*, **к)** *музыкальный театр*, **l)** *хореографический театр*, **м)** *эстрада*, **п)** *кинематограф*, **о)** *дизайн*.

12. Виды искусства и множественность их классификаций

По характеру **исполнения** искусства делятся на те, (1) которые исполняются только **единожды**, а именно **автором** в процессе создания произведения (они считаются **неисполнительскими**), (2) и те, которые, будучи созданными, требуют **исполнителя**, чтобы зрители и/или слушатели могли **реально** увидеть и/или услышать произведение (собственно они и считаются **исполнительскими**). К **первому** разряду относятся **а) архитектура, б) скульптура, в) живопись, д) графика, е) декоративно-прикладное искусство, н) кинематограф, о) дизайн**. Ко **второму** разряду — **ф) художественная литература, г) музыка, х) танец, и) пантомима, ж) драматический театр, к) музыкальный театр, л) хореографический театр, м) эстрада**.

Исполнительское искусство является **искусством** в точном смысле слова не потому только, что требует определенного уровня **техники** исполнения (различной по характеру в каждом из видов искусств), ниже которого исполнение становится либо **любительским**, либо **профессионально неудовлетворительным**, но главным образом потому, что исполнитель — **мастер** своего дела — пронизывает каждое исполнение, даже одного и того же произведения, **живым личностным духовно значимым интерпретационным смыслом**.

Наличием **утилитарного назначения** среди всех видов искусства обладают **три**: два древнейших — **а) архитектура** и **е) декоративно-прикладное искусство**, и одно новейшее — **о) дизайн**. Соотношение в каждом из них **утилитарного** и **эстетического** начал существенно различно. В **архитектуре** любое строение всегда имеет практическое

назначение, и *эстетические* его достоинства зависят прежде всего от его *объемно-геометрической конфигурации* и *вписанности в окружающую среду* при максимальном соответствии заранее заданным функциям практического использования. Оформительская стилистика интерьеров и внешнего облика строения лишь *повышают* или *понижают* его *значение* как произведения искусства. При этом сметная стоимость строительных или декоративных материалов совсем не влияет на художественную ценность строения. В *декоративно-прикладном* искусстве *эстетическая роль декора*, напротив, превалирует над *утилитарной* функцией вещи, и довольно очевидно: если вещь использовать по назначению, то ее *эстетический декор* приходит в негодность, как и сама вещь; а если стараться сохранить *эстетическую ценность декора* в его первоизданном виде, то вещь вообще не желательно использовать согласно ее потребительскому назначению. Наконец, искусство *дизайна* состоит в придании вещам и целым интерьерам *форм наиболее функциональной целесообразности*, отказываясь при этом *в принципе* от декора как такового.

По характеру *изобразительности* и/или *выразительности* произведений *виды искусства* подразделяются на три класса, причем с известной степенью относительности: (1) только *изобразительные*, (2) только *выразительные* и (3) *изобразительно-выразительные*.

К искусствам только *изобразительным* традиционно относят **в)** *скульптуру*, **с)** *живопись*, **д)** *графику* и **е)** *декоративно-прикладное искусство*. Их отличительными признаками являются, во-первых, *предметность* и, как следствие,

12. Виды искусства и множественность их классификаций

существование в *пространстве*, во-вторых, *статичность* (неподвижность). Из этих коренных свойств, базирующихся на их *вещественной материальности*, вытекает ряд *эстетически* значимых свойств, как то: 1) произведения этих видов искусства предостоят воспринимающему их зрителю *сразу как целое* в своих реальных пространственных параметрах; 2) отдельные *компоненты* произведения и их комплексы *соположены* друг другу и *целому* произведения, чем определяется характер *художественного смыслообразования*; 3) зрителем воспринимаются компоненты произведения и их комплексы в *произвольном порядке*; 3) *неограниченность восприятия* произведения *во времени* (т. е. зависимость его от обстоятельств или желания зрителя).

К искусствам только *выразительным* относятся **f)** *художественная литература*, **g)** *музыка* и **h)** *танец*. Их отличительными признаками являются, во-первых, *акустическая* или *телесно-пластическая материальность* и, как следствие, существование во *времени*; во-вторых, *дискретность* структуры (т. е. *самостоятельность* каждого компонента, его *отдельность* от других); в-третьих, *последовательное расположение* этих компонентов (или их синхронных совокупностей) друг за другом и, как следствие, *замещение* предыдущего компонента последующим, иначе говоря — *развертка целого* от начального компонента до конечного, а не *одновременное предстояние* их читателю/слушателю. Этому же принципу *последовательной развертки* отвечает и характер *художественного смыслообразования* в таких видах искусства.

К **изобразительно-выразительным** искусствам относятся все **зрительские** искусства: **и) пантомима, j) драматический театр, к) музыкальный театр, l) хореографический театр, m) эстрада, n) кинематограф**. В этом ряду особняком стоит искусство **кинематографа**, самого молодого среди зрительских искусств, поскольку все разновидности **театра** возникали хотя и разновремененно, но все же в значительно более ранние эпохи его существования, а возраст кинематографа — чуть более ста лет. Кроме того, один только **кинематограф**, в отличие от прочих зрительских искусств, имеет **техногенную** природу, и его произведения не являются **живыми сценическими представлениями**.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 12-му разделу 1-й части:

1. По каким признакам различаются *виды искусства*?
2. Перечислите существующие ныне *виды искусства*.
3. Что значит деление видов искусства на *исполнительские* и *неисполнительские*?
4. Как могут сочетаться в произведениях искусства разных видов *утилитарное* и *эстетическое* начала?
5. Как классифицируются виды искусства по признаку *изобразительные/выразительные*?

И все же *главным* различительным признаком видов искусства является *материал*, из которого формируются их произведения.

Однако сразу возникает проблема, бросающаяся в глаза: за редчайшими исключениями, отдельное произведение в любом из видов искусства сформировано из двух или нескольких, чаще многих конкретных физических материалов. Так, в *архитектуре* используется практически неисчислимое множество материалов (варьирующееся в зависимости от географических условий местности, климата, экономических возможностей и национальных традиций), но все же любые из них принадлежат к одной из трех категорий — материалов *строительных*, *инженерно-коммуникационных* и *декоративных*. Другой пример — спектакль разных театральных подвидов: драматический, музыкальный, хореографический, эстрадный и т. д. Здесь и актеры всевозможных амплуа в костюмах и гриме, и пространство сцены, декорированное в самых разных стилевых манерах, и световое сопровождение, и проч. Или, если взять, например, *рисунок карандашом* (произведение *графики*), то он существует не сам по себе (подобно *улыбке Чеширского Кота* из «Алисы в Стране чудес»), а всегда нанесен на некую материальную

поверхность, чаще всего на бумагу или картон, гораздо реже — на доску, или холст на подрамнике, или камень, или сухую штукатурку и т. п. Точно так же карандаш может быть графитным, цинковым или цветным. Кроме того, рисовать можно и углем, и мелом, и фломастером, и пером, макаемым в тушь, или сепию, или чернила, и акварелью с помощью кисточки и воды, и пастелью. А можно *процарапать* рисунок на воощенной доске, на кости, на камне, на бересте. Аналогичные примеры можно найти в *музыке* — *песни*, которые поются без сопровождения, *сочинения для фортепиано, скрипки, виолончели* или *голоса соло* (возможны и другие инструменты). Чтобы все эти произведения могли реально *прозвучать*, необходимы *музыкальные инструменты* (включая *певческий голос* человека), а кроме того, еще и сами *исполнители* — пианист, скрипач, виолончелист, певец и т. д.

В современной эстетике эти материалы называют *пластическими*. В разных видах искусства используются различные *наборы* пластических материалов, столь же различными являются *способы* их обработки и *компоновка* в произведении как *целом*. Важно подчеркнуть, что применительно ко всем видам искусства любой используемый (пластический) материал должен обладать **двумя** обязательными свойствами: (1) он должен *поддаваться* *необходимой* *обработке* (формованию) и (2) по завершении обработки он должен *сохранять неизменной* *приданную ему форму*.

Возвращаясь к сути проблемы, мы сталкиваемся, казалось бы, с явным парадоксом: *виды искусства* различаются между собой по *материалу*, а сами *произведения искусства* в любом и каждом из этих *видов* составлены по большей

13. Материал в искусстве

части из некоторого *множества пластических материалов*. Например, песня: ее *текст* — литературная составляющая, ее *мелодия* — музыкальная составляющая, поющий *голос* — исполнительская составляющая, но голос тоже существует не сам по себе, а принадлежит *певцу* — живому его носителю. Однако *музыкальным произведением* (т. е. собственно *произведением искусства*) является только *сама эта песня*. Ни музыкальные инструменты (в том числе певческий голос человека), ни тем более исполнители не являются *обязательными материальными составляющими* музыкального произведения как такового.

Что же, в таком случае, является *материалом* (в *сущностном* значении этого термина) *каждого отдельного вида искусства*, позволяющим безошибочно относить любое конкретное произведение только к одному из видов?



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 13-му разделу 1-й части:

1. Что такое *пластические материалы* в искусстве и какими *обязательными свойствами* они должны обладать?
2. Почему следует различать *пластические материалы*, из которых создаются конкретные произведения искусства, и *материал* как *особый разделительный признак* между видами искусства?

**Пространственные
виды искусства**

На этот вопрос можно найти ответ, только если обнаружить в самом разнообразном материальном составе различных произведений каждого из видов искусства ту *константу* или *совокупность констант*, которые определяют собой их *уникальную* видовую принадлежность.³⁷

Начнем с *архитектуры* как неизобразительного предметного вида искусства. Ее *видовой константой* является то, что любое здание или сооружение представляет собой *пространственную композицию из трехмерных абстрактно-геометрических фигур конкретных объемов и пропорций*. Качественно-количественные достоинства или недостатки *именно и только самой этой композиции* определяют уровень *эстетической* ценности строения. Стоимость строительных материалов, качество внешнего и внутреннего

37

Первоначальную разработку излагаемой теории см.: Руденко Ю. К. Некоторые проблемы теории искусства и литературы: Искусство как творческая производительная деятельность людей: Учебно-методическое пособие. [СПб.:] Изд-во СПбГУ, 1998. (В отредактированном виде вошло в монографию: Руденко Ю. К. Художественная культура: Вопросы истории и теории. [Глава «Две темы из лекционного курса “Введение в эстетику и общая теория искусства”: I. Виды искусства».] СПб.: Наука, 2006. С. 29–48.)

14. Пространственные виды искусства

декора не имеют никакого значения для оценки *эстетического* уровня любого конкретного архитектурного сооружения. Все это может существенно повысить или понизить его *положительный* либо *отрицательный* баланс.³⁸

38

Оттого, скажем, что и строительные, и декоративные материалы, использованные при сооружении Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге, являются сплошь высокоценными, по большей части даже полудрагоценными, — от этого *эстетическая* ценность Исаакиевского собора не стала выше более ранних петербургских Петропавловского, Смольного или Казанского соборов, потребовавших для своего строительства гораздо меньших сметных расходов и гораздо более дешевых строительных материалов, между тем как их эстетические достоинства позволяют отнести их, в отличие от Исаакиевского собора, к безусловным архитектурным шедеврам наивысшей эстетической ценности — наряду, к примеру, с *деревянной* Покровской церковью в Кижях, полуразрушенным Колизеем в Риме или утратившим значительную часть своего сверкающего разноцветьем керамического узора Мавзолеем Тимура Тамерлана в Самарканде.

Можно тот же вопрос повернуть другой стороной. Существуют традиционные национальные формы народных жилищ: русская крестьянская изба, кочевническая юрта азиатских народов (одно) или кочевническая юрта народов Севера (нечто иное). В любом из этих типов жилищ все детали как внешнего архитектурного облика, так и архитектура внутренних интерьеров до такой степени функционально рассчитанны, что их *эстетическое совершенство* — несомненно. Напротив, архитектура современных американских многоквартирных доходных домов или их жалких подобию — советских стандартных «хрущоб», с эстетической точки зрения в высшей степени *безобразна*, иначе говоря — *антиэстетична!* И если представить себе невероятное — чье-либо упорное желание «украсить» их: декорировать лепниной окна, обшить входные двери подъездов портиками, поставить на углах их плоских крыш бронзовые скульптурные фигуры или что-либо подобное, — то архитектурное убожество этих строений лишь с еще большей назойливостью бросалось бы в глаза...

У *ваяния* видовой константой является то, что любое произведение этого вида искусства представляет собой *пространственную* (круглая скульптура) или *пространственно-плоскостную* (барельеф и горельеф) *композицию из фигуративно-образных компонентов конкретных объемов и параметров*. Сходство искусства ваяния и архитектуры состоит в обязательной *трехмерности* их творений, тогда как *отличие* этих видов искусства друг от друга носит более сущностный характер, который заключается в том, что архитектурные сооружения в принципе лишены свойств *изобразительности*, тогда как скульптурные произведения — тоже в принципе — всегда и обязательно *обладают* этим свойством, что дает основание относить ваяние к *изобразительным искусствам*.

Далее следует говорить о целой *совокупности* других *изобразительных искусств*.

Поскольку сама *теория искусства* зародилась в Западной Европе в эпоху Ренессанса как теория архитектуры, скульптуры³⁹ и многочисленного комплекса бурно эволюционировавших живописных и графических школ и их техник,⁴⁰ то именно с тех пор по традиции *живопись* и *графика* считаются *отдельными видами искусства*. Поэтому не мешает решительно подчеркнуть, что это отнюдь не *виды искусства*, а всего лишь *подвиды плоскостного изобразительного*

39

Обе — с опорой на теоретические идеи классической античности.

40

Явление, свойственное исключительно эпохам Ренессанса и Нового времени.

искусства. Этот факт становится очевидным, как только выясняется *единая* для них всех *видовая константа*. Она состоит в том, что любое произведение изобразительного искусства (кроме ваяния) представляет собой *плоскостную* (двухмерную) *образно-фигуративную линейно-колористическую композицию определенной конфигурации и параметров*.⁴¹

Если быть точными, то произведение любого из *плоскостных* изобразительных искусств есть не что иное, как исключительно и только некая *красочная поверхность* определенной геометрической (причем *планиметрической*) формы и размеров, нанесенная на определенный *материальный* (*предметный*) носитель. И здесь необходимо отметить два принципиальных момента. Первый — тот, что некоторые физические характеристики этого материального носителя произведения могут оказываться *художественно значимыми компонентами* произведения и тогда становятся его неотъемлемыми составляющими.⁴² Второй — тот, что

41

В XX в. появилось так называемое *абстрактное искусство* (в том числе и скульптура), адепты которого не просто отказываются на практике от принципа *изобразительности* в изобразительных искусствах, но и теоретически отрицают его в своих манифестах. С точки зрения *эстетики*, такой отказ вовсе не означает никакой «революции» ни в теории искусства, ни в художественном процессе: абстракционизм — это всего лишь отказ от *жизнеподобной* изобразительности и замена ее *произвольно-геометрической* либо и вовсе *произвольно-интуитивной* «изобразительностью» *неизвестно чего*, призванной фиксировать либо квазимировоззренческое, либо сиюминутное «самовыражение личности» художника — в действительности лишенное какой бы то ни было *художественной содержательности*.

42





42

Например, «Портрет балерины Иды Рубинштейн» В. А. Серова (1911, ГРМ) или поздняя графика Анри Матисса (ГЭ, ГМИИ, музеи Франции и других стран мира).

все привходящие материальные факторы, необходимые, чтобы обеспечивать полноценное эстетическое восприятие любого произведения изобразительных искусств (т. е. собственно любой данной *красочной поверхности*), тоже в разных отношениях и в разной степени неотъемлемы от него, но ни в коем случае не входят в *художественный состав* данного произведения.⁴³

С точки зрения *видового единства* отдельные области изобразительных искусств выделяются в зависимости от *техники* нанесения красочного слоя на соответствующую поверхность. В *живописи* (фресковой, мозаичной, темперной, масляной, смешанной и проч.) это гораздо менее принципиально и носит скорее сугубо *частный* (в логическом смысле слова) характер, чем в *графике*, где роль техники выходит далеко за грань *частных* различий и приближает каждую разновидность графики к *подвиду изобразительного искусства как такового*.

43

Например, интенсивность или направленность освещения тех или иных полотен. Другой пример: нарушение правильного ракурса рассмотрения картины в том случае, когда в музейном зале (обычно со стеклянным плафоном) полотна развешены в два горизонтальных ряда; в этом случае верхний ряд полотен *никогда* не может быть рассмотрен как подобает.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 14-му разделу 1-й части:



1. Что такое *особая видовая константа*, присущая всем произведениям каждого отдельного вида искусства — в отличие от множества используемых в данном виде искусства *пластических материалов*?
2. Каковы особые *видовые константы* зодчества (архитектуры) и ваяния (скульптуры)? Какой *общий* для этих *разных* видов искусства компонент одинаково присущ видовым константам *обоих*?
3. Какой компонент *видовой константы* объединяет все виды изобразительных искусств и отличает их все от архитектуры и скульптуры?
4. Что означает понятие *красочной поверхности* в изобразительных искусствах и какова роль *техники* ее создания в различении между собой отдельных изобразительных искусств?

От *пространственных* (предметных) видов искусства перейдем к так называемым *временным*.

Видовой константой литературы (по старой и, как нам представляется, более точной терминологии — *изящной словесности*) является *язык*, и, разумеется, *конкретный национальный язык* для каждого отдельного произведения.⁴⁴

Существует большое количество литературных произведений, в которых имеется значительное число слов, выражений, целых высказываний или цитат, принадлежащих другим языкам и вводимых в текст в их оригинальных написаниях. В русской литературной традиции Нового времени, вплоть до советского периода, не было принято давать переводы такого рода иноязычных вкраплений.⁴⁵ С 1920-х гг. приводить подстрочные (или, весьма редко) затекстовые их переводы прочно вошло в издательскую практику.

Принято считать, что «художник слова» работает именно с *языком как таковым*. Это верно, однако при этом забывается, что язык — среди материалов всех других видов

44

Языка «вообще» на памяти человечества никогда не существовало и уж точно существовать не будет. Теория «праязыка» Н. Я. Марра осталась в науке историческим курьезом.

15. Временные виды искусства

искусства — является «материалом», уникальным по своим свойствам. Это не «косный» материал, лишенный сам по себе какого-либо смысла, — вещественного (кирпич, глина, мрамор, бронза, человеческое тело, кукла и проч.) или акустического (человеческий певческий голос, звуки музыкальных инструментов). **Язык** — это (1) *естественно-исторически возникающая и развивающаяся* (2) *многоуровневая и многофункциональная* (3) *понятийная*, (4) *информационная*, (5) *коммуникативная* (6) *и экспрессивно-выразительная* (7) *знаковая (речевая) система*. И таков любой

45

Вспомним, например, «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» Пушкина, романы «Бесы» или «Подросток» Достоевского. Если же иноязычные вкрапления (часто в русской транскрипции, искажающей оригинальное звучание слова или фразы) являются авторским комическим приемом, то такие произведения получили название *макаронических*; ярчайший пример — комедия Фонвизина «Бригадир». Особый случай, существующий только в русской литературе, это роман Л. Н. Толстого «Война и мир»: в нем огромный массив текста — на французском языке. Вскоре после завершения романа, во 2-м отдельном издании 1873 г. Толстой сам перевел на русский язык все франкоязычные фрагменты романа и напечатал эти переводы в виде подстрочных сносок, чтобы роман стал доступен для чтения тем низовым слоям русских читателей, которые не владели совсем или владели в слабой степени французским языком. С тех пор роман публикуется именно с толстовскими русскими переводами французских фрагментов текста. Между тем исследователи давно отметили, что Толстой зачастую отнюдь не дословно переводил свой французский оригинал, придавая его русскому переводу неожиданные оттенки стилиевой выразительности. В этой связи, может быть, стоит отметить, что когда в 1880-х гг. роман впервые увидел свет во французском переводе (при этом *толстовские* французские части текста романа печатались *курсивом*), то французские литературные критики особо отмечали свободу и оригинальную выразительность французского языка Толстого.

язык — и живой и мертвый, и письменный и бесписьменный, и развитый и малоразвитый. «Художник слова» работает не со «словом» как таковым, а именно с *языком* как с целостной **знаковой системой** — фонетической, морфологической, лексической, фразеологической, этимологической, интонационной, ритмической, синтаксической, информационной.

Своеобразной «вторичностью» отличается также и материал **музыки** как вида искусства. Музыка — не просто искусно организованная последовательность *звуков*. **Музыкальный звук**, подобно *слову*, — это не *природный* звук, но звук *искусственного*, и притом *историко-культурного* происхождения. Он — *человеческое изобретение* в том культурно-историческом смысле, что извлекается из самых разных, но *изобретенных человеком музыкальных инструментов* — от примитивных первобытных барабанов, арф и флейт до современных электрогитар и электроклавишных музыкальных синтезаторов. Несомненно, самым ранним и в то же время еще *естественным* «музыкальным инструментом» стал **человеческий голос**, но не разговорный, а так называемый **певческий**, специально *поставленный*. Почти все люди, за редкими исключениями, в той или иной мере наделены и *музыкальным слухом*, и способностью *петь*. Поэтому так легко различаются *говорящий* и *поющий* голоса. Развить в себе **певческий голос** путем *специального обучения* и постоянных *упражнений* может при желании почти каждый человек.⁴⁶

«Почти» — потому, что есть люди, которым, как говорится, «медведь на ухо наступил».

15. Временные виды искусства

Есть относительно большое число людей, умеющих петь *профессионально*, из их числа сравнительно немногие становятся профессиональными певцами, т. е. своеобразными **музыкальными инструментами**, способными исполнять с высочайшим искусством всё, что для них сочинено композиторами или сохранилось в фольклорной традиции (обработанной и необработанной).

Итак, если учесть описанную выше самобытность *музыкальных звучаний*, то *видовой константой музыки* как искусства является **неизобразительная эмоционально-экспрессивная темпо-метрическая ладово-тональная звуковая композиция**.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 15-му разделу 1-й части:



1. Каково *структурное* различие между **пространственными** и **временными** видами искусства?
2. Каковы уникальные свойства **языка** как *видовой материальной константы* художественной литературы? В чем состоят отличительные свойства работы писателя с **языком** как материалом «искусства слова»?
3. Чем **музыкальные звучания** принципиально отличаются от звуков *естественного происхождения*?
4. Что составляет *видовую константу* музыки как вида искусства (дайте определение)?

**Многосоставные
виды искусства**

Все охарактеризованные выше виды искусства с точки зрения их *материала (видовой константы)* могут быть названы *простыми*, или *односоставными*. Прочие виды искусства являются *сложными*, или *многосоставными*. Разница в том, что из числа *сложных (многосоставных)* произведений искусства выделяются как *виды искусства* только те совокупности произведений, в *доминантном материальном комплексе* которых обязательно присутствует *новая материальная доминанта*, которая *фокусирует* вокруг себя все прочие материальные составляющие данного вида искусства.

Раньше других *многосоставных* видов искусства следует рассмотреть искусство *танца*. Сюда входят исключительно танцы *народные* и *салонные (балльные)*, т. е. танцы *не зрелищные*.⁴⁷ В этом случае *видовая доминанта танца* — это *неизобразительная темпо-ритмическая композиция из пластических па (движений ног), сопровождаемых пластическими движениями всего человеческого тела*.⁴⁸ При всей своей принципиальной неизобразительности танцевальные *па* обладают глубинной *генетической характерностью*, в которой на первый план может выступать либо их

национальная, либо *стилевая* (художественно-историческая) первооснова. Танцор *телесно* (т. е. своим *целостным* физическим обликом) всегда лишь *частично* присутствует в *художественной структуре* танца как такового: положение торса, рук, головы всегда *вторично* зависимы от ритмики, динамики и национальной характерности собственно танца (т. е. динамики движения и смены разнообразных *па*). Компонентная **многосоставность танца** состоит в том, что *танцор* — это **предметный** (в данном случае **телесный**) компонент, а самый *танец* — **динамическая развертка** отдельных его компонентов, **замещение** предыдущих последующими.

47

Люди конца XX — начала XXI в. смутно, а то и вовсе не представляют себе, что это такое. *Народные* танцы отошли в область фольклора или эстрады; *балльные* танцы отошли в прошлое хотя и сравнительно недавно (менее чем полвека назад), но, кажется, безвозвратно (по крайней мере, в повседневной житейской практике). Впрочем, осталось одно исключение: первоначально только в Латинской Америке, а затем и в некоторых странах Европы один из сугубо латиноамериканских танцев — *танго*, с начала XX в. получивший невиданную популярность и в Европе, и в Северной Америке, сохранился как *соревновательное зрелищное шоу* в виде «конкурсов балльных танцев». Современная молодежь даже слово «танцы» не употребляет, заменив его вполне адекватным реальности словом *тусовка*.

48

Ср.: Руденко Ю. К. Две темы из лекционного курса «Введение в эстетику и общая теория искусства. I: Виды искусства» // Руденко Ю. К. *Художественная культура: Вопросы истории и теории*. СПб.: Наука, 2006. С. 33. (Первоначально: Руденко Ю. К. *Некоторые проблемы теории искусства и литературы: Искусство как творческая производительная деятельность людей: Учебно-методическое пособие*. [СПб.:] Изд-во СПбГУ, 1998. С. 13.)

Все остальные *многосоставные* виды искусства являются по природе своей *зрелищными*. Все они *синтезируют* компоненты, *заимствуемые* из разнообразных *простых* (*односоставных*) искусств, а кроме того включают в себя компоненты, не принадлежащие искусству (естественно-природные, уличные, посторонние действию звуки). Зрелищные искусства (кроме *кинматографа*, о чем ниже) лишь по традиции считаются отдельными *видами* искусства — скорее всего потому, что все они исторически возникали в *разное время* и при *особом стечении обстоятельств*. В действительности же, при всем своем *многообразии*, они составляют некое *единство*, которое собственно и является *видом искусства* — *театром*, поскольку все *разновидности* театра имеют *один* (хотя и *двойкий*) *общий доминантный компонент* — (1) *актера* (в роли) и (2) *сценическое пространство*.⁴⁹ Эти два неотделимых друг от друга *доминантных материальных компонента* и составляют *видовое своеобразие всех без исключения сценических искусств*.

Материально-акустическая составляющая присутствует в театральном искусстве не только *непосредственно* — например, как *сценическая речь* актеров; или как *либретто* музыкальных спектаклей; или как исполняемые оркестром (или без него), хором (или без него) и/или самими актерами вставные *музыкальные* либо *танцевальные номера* в представлениях разных типов; или как *музыкальное сопровождение* драматического либо какого угодно другого сценического представления. Театр использует также и *немзыкальные акустические* компоненты — например, *шумовое сопровождение* спектакля, а это уже *совсем особая* материально-

акустическая составляющая в компонентном составе театрального синтеза, отличная от *словесного текста* или *музыки*. И все же *самое главное* — это *движение актеров*, их *позы и мимика, перемещения декораций и реквизита*, что не имеет никакого отношения к «акустическим» составляющим представления и *вместе с ними* является *динамическим* компонентом в *материальном составе* театрального искусства.

Точно так же *материально-вещественная* составляющая театрального искусства — это не только совокупность *архитектурной* составляющей (*площадка сцены* или *сценическая коробка* со всеми *сценографическими конструкциями* на ней), *живописной* составляющей (*задник сцены*, если он есть, и *боковые кулисы*, тоже если присутствуют

49

Когда артист, одиноко выступающий на «голой» сцене во фракной паре и лаковых туфлях со штрипками, без грима и без декораций, — когда он начинает *декламировать*, скажем, заключительный монолог Чацкого из «Горя от ума» Грибоедова, или вдохновенный монолог-вранье Хлестакова из III действия «Ревизора» Гоголя, или косноязычно-патетический монолог пьяного Сатина из последнего действия «На дне» Горького и при этом входит в *образ* шокированного внезапно открывшейся для него правдой Чацкого, или экспромтом фантазирующего в самозабвенном экстазе все более и более гротескные вещи «фитюльку» Хлестакова, или поющего «гимн» грядущему *сильному* человеку беспорядочно начитанного, смутно помнящего что-то из Достоевского и Ницше бывшего телеграфиста Сатина, — в восприятии зрителя-слушателя его *незримо* обволакивает некое *идеальное сценическое пространство*, причем это совсем не пространство тех *реальных* подмостков, на которых находится в этот момент актер. Зритель от *актера* и этого *идеального* пространства отделен *непроницаемой* преградой, хотя бы находился не в зрительном зале, а в двух шагах от актера в обычной комнате и между ним и актером не было никаких подмостков.

в оформлении спектакля), *декоративно-прикладная* составляющая (*предметы реквизита, грим и костюмировка* актеров). Сюда входят также и все *световые* решения спектакля — вовсе не заимствованные ни из каких других видов искусства.

Разделение *единого* по своей *главной доминантной составляющей театрального* искусства на *виды* базируется на *едином* принципе — *актерской специализации*, которая становится *дополнительной доминантной составляющей*, определяющей *специфику* той или иной *разновидности* театра.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 16-му разделу 1-й части:

1. Почему все ранее рассмотренные виды искусства в соответствии с их *видовыми константами* относят к классу *простых*, или *односоставных*? Чем принципиально отличаются от них *сложные*, или *многосоставные*, виды искусства?
2. Что составляет видовую доминанту *танца* как вида искусства? Назовите существовавшие в прошлом *разновидности* танца.
3. В чем состоит *компонентная многосоставность* танца?
4. Почему *танец* как *особый* вид искусства не относится к числу *зрелищных* видов искусства?
5. Что составляет *общий доминантный компонент* зрелищных искусств вообще и *театра* в особенности?
6. Почему включаемые в компонентный состав *театра* материальные составляющие других видов искусства приобретают в синтезе театрального искусства *расширительные* границы?
7. Какие разновидности *театра* выделяются на основе *актерской специализации*?

Демонстративно показательным с точки зрения *двуединого* для всех сценических искусств *доминантного компонента* (*актер + сценическое пространство*) является восходящее еще к античной традиции и с тех пор почти не претерпевшее существенной эволюции искусство *пантомимы*.⁵⁰ Классическая *пантомима* (а именно в ней зафиксированы *сущностные* характеристики данного вида *театрального искусства*) не требует ни *словесного текста* (хотя некий драматургический сценарий проявляется как *сквозное действие* мимического представления), ни *декорировки сцены* — она обычно сплошь задрапирована черным; ни *зачастую музыкального сопровождения* (хотя оно может присутствовать), ни *личной индивидуализации мима*, кроме драматически-ситуативной. Даже *актерских амплу* мима только два: *мужчина-мим* и *женщина-мим*: лица их загримированы белым, красным и черным, тела задрапированы

50

Ср.: Руденко Ю. К. Две темы из лекционного курса «Введение в эстетику и общая теория искусства. I: Виды искусства» // Руденко Ю. К. Художественная культура: Вопросы истории и теории. СПб.: Наука, 2006. С. 33–34. (Первоначально: Руденко Ю. К. Некоторые проблемы теории искусства и литературы: Искусство как творческая производительная деятельность людей: Учебно-методическое пособие. [СПб.:] Изд-во СПбГУ, 1998. С. 13–14.)

в черные трико, обтягивающие актеров так, чтобы полностью скрыть их физическую индивидуальность и лишь обобщенно подчеркнуть их пол. И это — при сколь угодно разнообразных образах и сюжетах. Мимическое *представление* зачастую не нуждается ни в каком *реквизите*, кроме разве одного — стула или скамьи (которые реже всего изображают собственно стул или скамью, а чаще — что угодно: валун, выступ скалы, любое возвышение, преграду и т. п.). Любая другая *предметность* здесь всегда только *воображается* зрителем благодаря особым приемам игры актеров-мимов — например, стол, яства на нем, их поедание или питье из несуществующих стаканов или бокалов, предметы сервировки и пользование ими; пришивание к воображаемому пиджаку воображаемой оторванной пуговицы с помощью воображаемой иглы с воображаемой ниткой; имитация ходьбы или бега остающимся на месте мимом и т. д. Только *световой луч* выделяет в этом лишенном видимых предметных границ пространстве фигуры актеров-мимов. Таким образом, *пантомима* — это *сюжетно-изобразительная композиция из имитационных движений человеческого тела*. Мим создает любой образ одной только *пластикой своего тела* — динамикой поз и движений, жестов и мимики, которые выражают и эмоциональную экспрессию, и психологическую характерность персонажа. Теми же самыми средствами создается и наделяется картинностью и повествовательностью образ *предметного пространства*, в котором «живет» и действует мимический персонаж.

Все другие *многосоставные* виды *сценического искусства* различаются тем, *какой* простой (односоставный) вид

искусства лежит в *основе* его **актерской специализации**. Все эти виды сценического искусства и в ходе подготовительной работы, и в конечном своем результате — включенном в репертуар театра *спектакле*, являются **синтезом коллективного творчества** актеров, режиссеров, художников-концептуалистов, создающих эскизы декораций и костюмов, а вместе с постановщиком разрабатывающих сценографические проекты, и художников, претворяющих эскизы первых в реальные декорации, а также мастеров портновского искусства, создающих по предложенным эскизам реальные костюмы, мастеров, создающих парики, и мастеров-гримеров, технических работников по смене декораций, по свету и шумам.

Так, **драматический театр** в качестве *доминантного* компонента использует **литературный текст**, превращая его в **сценическую речь** и **сценическое действие**, будь то классическая или современная пьеса, инсценировка прозаического или поэтического произведения, контаминация текстов разных произведений и даже разных авторов.

Его начальные формы возникли еще в эпоху Средневековья, когда *бродячие труппы* разыгрывали представления на религиозные и мирские темы на городских площадях перед соборами, или в королевских либо герцогских замках перед владельцами замков, их придворными и привилегированными гостями, или на рыночных площадях перед низовой публикой. Это стало началом особой, фольклорной по своему характеру традиции, закрепившейся у разных народов как *театр кукол*, *театр марионеток*, *театр теней*, *театр del'Arte*, представления *скоморохов*, театр *Петрушки* и т. д.

На переломе эпох Возрождения и Нового времени — в то самое время, когда в Италии рождалась *опера*, — в Англии и Испании стали возникать актерские труппы, имеющие собственные театральные здания, приспособленные специально для драматических представлений, и у каждой такой труппы был свой покровитель и свой драматург (самый известный пример — лондонский театр «Глобус» и драматургия Шекспира). Стилистика представлений в «Глобусе» осталась уникальной, так же как и драматургический репертуар испанского театра «золотого века» — Лопе де Веги и его школы. С 30-х годов XVII в. во Франции возникает *театр классицизма*, которому исторически суждено было к середине XVIII в. заместить собой все прочие, существовавшие до него театральные-драматургические традиции, вплоть до интерьера сцены и зрительного зала. В дальнейшем менялись и эволюционировали драматургические и актерские школы и направления, но классицистический канон театрального здания сохраняется по сию пору.

Вплоть до конца XIX в. главной фигурой театра был *актер-исполнитель*, сам придумывавший для себя и грим, и костюмировку, и стилистику сценической речи, и мимику, и жесты и проч. — пока новаторская *чеховская драматургия* не выдвинула на первый план фигуру *режиссера-постановщика*, призванного все актерские индивидуальности слить на сцене в единый *ансамбль* с целью построить *сквозное* «подводное течение»,⁵¹ определяющее собой *сценическое* действие всего спектакля. Однако режиссеры-постановщики недолго оставались в рамках *этой* своей задачи. Сначала появился так называемый *авторский театр*, когда сам

17. Зрелищные виды искусства. Пантомима и драматический театр

драматург сочинял для себя тексты пьес, имея в виду заранее намеченные им постановочные принципы, а потом сам же воплощал их в жизнь (Бертольд Брехт, Федерико Гарсиа Лорка, Жан Кокто). Но очень скоро, буквально *рядом* с ними (вспомним В. Э. Мейерхольда) стала расти масса постановщиков, для которых главная цель деятельности свелась к тому, чтобы осуществить свой личный *диктат* при постановке классической ли пьесы, современной ли, слепленной ли им самим из каких угодно кусков текстов каких угодно авторов. Актерская индивидуальность при этом стала либо игнорироваться, либо вычурно искажаться, превращаясь в «глину» для лепки режиссерских «придумок», порой нелепых, чаще просто бездарных или бессмысленных. В эпоху пост- и постпостмодернизма такая режиссура стала повсеместно господствующей (распространяясь прежде всего на постановку литературной и музыкальной классики), что ознаменовало собой глубочайший кризис вообще *театра как искусства...*

51

Термин К. С. Станиславского.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 17-му разделу 1-й части:



1. Охарактеризуйте особенности *пантомимы* как вида искусства.
2. Охарактеризуйте доминантный компонентный состав *драматического театра*.
3. Каковы традиционные и современные соотношения между *актером-исполнителем* и *режиссером-постановщиком*?

Музыкальный театр в качестве маркирующего компонента использует *музыкально-драматические произведения*, специально сочиняемые композиторами (первоначально сплошь по заказу какого-либо конкретного театра; в XX в. эпизодически и очень редко). Театрально-музыкальные *жанры* (в действительности самостоятельные *роды* музыкального театра) отделялись от первоначальных его форм гораздо позже его собственного рождения и в разное время, иногда в ходе своей собственной эволюции претерпевая радикальные метаморфозы. Так что существенно различны не только *спектакли* разных музыкальных жанров, но раздельно существуют даже соответствующие зрелищно-постановочные *помещения* (*театры* в конкретном смысле слова — например, московские Большой, Малый или Театр оперетты; петербургские Мариинский, Александринский или Театр музкомедии).

Известно, что *музыкальными* по своему характеру были представления античных трагедий и комедий на всегреческих театральных состязаниях V в. до н. э. Сам древнегреческий язык принадлежит к числу так называемых *тонических*, т. е. слоги в них различались не по принципу «ударный/безударный», а по принципу «долгий/краткий», причем самый

выговор слова *тонировался* в зависимости от долготы или краткости составлявших его слогов, потому что произношение слогов сопровождалось фиксированным повышением или понижением высоты их звучания. Спектакли на всегреческих театральных состязаниях имели обязательное *музыкальное сопровождение*, актеры монологи и диалоги своих персонажей выпевали *речитативом*, а хор по-настоящему *пел* свою партию. Одно время ходил слух, будто найден список одной из трагедий Софокла, где параллельно поэтическому тексту идет строка записи *музыки* к нему, но расшифровать музыкальную часть свитка якобы до сих пор не удалось. (Несомненно, что если бы такая находка действительно имела место и, в особенности, если бы музыкальная строка была расшифрована, это стало бы одной из величайших культурно-исторических сенсаций.) Между тем бесспорен тот факт, что поэтические *тексты* дошедших до нас трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида или комедий Аристофана служили своего рода *либретто* при их тогдашних постановках. Ясно только, что уже новая аттическая комедия (IV в. до н. э.) не была связана с музыкой, что косвенно подтверждается принципами кодификации трагедийных и комедийных произведений великих драматургов V в. филологами-эллинистами (III–I вв. до н. э.) при издании ими полных собраний сочинений классиков, которые содержали только поэтические тексты. Конечно, инструментальная и вокальная античная традиция не могла не претерпеть существенно важной эволюции к началу возникновения христианства. Несомненно, однако, что уже на раннехристианскую и позднейшие эпохи становления и развития западноевропейской

музыки музыкально-сценическая традиция *классического* «золотого века» Древней Эллады не имела влияния.

Кроме того, в истории мировой музыкальной культуры известны и в древности, и в Средневековье — а некоторые из них живут и поныне — такие своеобразные музыкальные или музыкально-драматические театры, в корне отличные от европейского, как «китайская опера» или японский театр Кабуки. Они по сию пору сохраняют свой традиционный репертуар и исполнительский стиль и пользуются неизменной популярностью у себя на родине, но с европейской традицией не взаимодействуют (как, впрочем, и она с ними).

Что же касается собственно *европейского* музыкального театра, то раньше других возник *оперный театр* (Неаполь, рубеж XVI–XVII вв.). Первоначально *опера* была совокупностью популярных в быту аристократии и среднего класса *малых вокальных и инструментальных* (в том числе *ансамблевых*) жанров. Новаторским *оперным* компонентом стало соединение этих ранее самостоятельных жанров в *театральное представление*, имеющее сквозной сюжет, заимствованный из истории или мифологии Античности, реже Средневековья (своего или чужого), который прописывался как *стихотворное либретто* оперы. По сути, это стало результатом характерной для эпохи барокко, сменившей эпоху Ренессанса, *циклизации* малых жанров, превращавшей их в *жанр большой формы*. На протяжении полутора столетий начального существования оперы она застыла в двух национальных формах — итальянской и французской *оперы-серии* (признаки: «высокие» герои; «серьезный» стиль музыки; упорядоченные *номерные* арии или вокальные ансамбли;

скрепляющие их и движущие сюжет *речитативы*; 5-актный объем; безраздельный диктат капризных примадонн и при-ма-кастратов,⁵² для которых композиторы вынуждены были сочинять «выигрышные» арии; финал зачастую в духе античного *deus ex machina*).

В 1-й четверти XVIII в. итальянский композитор Дж. Б. Перголези стал первооткрывателем нового оперного жанра — *оперы-буфф* (*комической оперы*), сразу же ставшей популярной, а австрийский композитор Вольфганг Амадей Моцарт возродил на оперной сцене форму немецкого *зингшпиля* — *представления с музыкальными и разговорными сценами* (1781), нарушив тем самым традицию написания опер исключительно на итальянские либретто. В начале 1760-х гг. в творчестве Кристофа Виллибальда Глюка (а затем параллельно и в оперном творчестве Моцарта) совершилась своего рода жанровая революция: Глюк вернул в оперу принцип, сформулированный и реализованный еще в 1-й половине XVII в. Клаудио Монтеверди, — принцип подчинения музыкального материала оперы драматическому конфликту, заложенному в либретто, и мелодическому психологизму в ариях и вокальных ансамблях персонажей.

52

К концу XVIII в. мода на них сошла на нет. В XIX и 1-й четверти XX в. эти партии пели тенора или баритоны (ср. в аудиозаписях исполнение «Орфея и Эвридики» Глюка И. С. Козловским в русской записи и Дитером Фишер-Дискау в немецкой), а затем контральто или меццо-сопрано (большинство аудио- и видеозаписей 2-й половины XX в.). Но с последней трети XX в. в Европе получило широкую популярность движение за возрождение аутентичного исполнения музыки барокко вообще и барочной оперы в частности, партии кастратов стали все чаще исполнять *тенора-альтино*.

Оперы-серия еще писал гений комической оперы Джакомо Россини, но уже при его жизни родился новый жанр *лирической трагедии* (оперы Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти). Оперы их младшего современника Джузеппе Верди, величайшего композитора XIX в., уже контаминируют в себе различные признаки предшествующих жанров, и классическую традицию итальянской оперы завершает творчество *веристов* (Пьетро Масканы, Руджеро Леонкавалло) и Джакомо Пуччини.

В Германии к концу 1-й четверти XIX в. рождается *романтическая опера* в творчестве Карла Марии Вебера, а в 1840-х гг. Рихард Вагнер начинает разрабатывать концепцию героико-мифологической (на сюжеты древнегерманского эпоса) *музыкальной драмы*, противопоставляя всю ее стилистику итальянской традиции в лице главного своего антагониста Джузеппе Верди.

Во Франции Джакомо Мейербер пытается возродить на романтической основе жанр *большой оперы*, с ним же и умирающий. На смену ему приходят жанры *лирической оперы* (Шарль Гуно), возрожденной и преображенной *ориентальной оперы* (Лео Делиб, Жорж Бизе), *оперы-драмы* («Кармен» Бизе), *эпической оперы* («Самсон и Далила» Камиля Сен-Санса) и *символично-модернистская опера* Рихарда Штрауса, завершающего на рубеже XIX–XX вв., наряду с Пуччини, «золотой век» западноевропейской классической оперы.

В то время как европейская опера на рубеже двух первых десятилетий XIX в. вступила в последнюю великую фазу своего расцвета, ознаменованную стремительно нарастающим богатством оперных форм и стилей, обилием оперных

гениев, в это самое время рождается, — и конечно, на базе предшествующих и современных оперных достижений Запада, медленно, но неуклонно, — восточноевропейская опера, прежде всего *русская*. В западославянских странах опера переживает свой кратковременный взлет, главным образом, в середине — начале 2-й половины XIX в. Русская опера в это же время, после своего блестящего начального взлета в операх М. И. Глинки (*героико-патриотической* «Жизни за царя» [1836] и *сказочно-героической* «Руслана и Людмилы» [1842]), находится на стадии медленного вызревания (А. С. Даргомыжский, Н. А. Серов, А. Г. Рубинштейн) и достигает стремительного взлета и гениального новаторства (М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков [1870–1900-е гг.]), получив мировое признание и славу вершинных достижений мировой оперы после дягилевских «русских сезонов» в Париже (1910–1912) — как раз тогда, когда опера Западной Европы переживает свой блестящий предмодернистский финал.

В середине XIX в. на скрещении *комической оперы* (с разговорными эпизодами или речитативами вместо них), *водевиля* и *варьете* возникает новый музыкально-театральный жанр — ***оперетта***. Она рождается сразу в двух изводах — *травестийно-буффонном* во Франции (Жак Оффенбах) и *лирико-комическом* в Австро-Венгрии (Франц фон Зуппе, Йоганн Штраус II, Франц Легар, Имре Кальман). *Оперетта* потребовала особой актерской специализации, отличной от *оперной*, и поэтому стала новой *разновидностью музыкального театра*. Однако с наступлением

нацистского режима в Германии *классическая оперетта* вообще прекратила свое существование.⁵³

Повсеместного распространения *театр оперетты* не получил. В странах Латинской Америки традиционно существует — *театр-ревю*; в советской России, наряду с обычным названием возникло новое — *музыкальная комедия*; в США — сугубо американский (*бродвейский*) жанр — *мюзикл*. Именно он в послевоенное время и в Европе, и в России (начиная с последних полутора десятилетий советской власти) вытеснил собственно оперетту. Однако, несмотря на разность названий, всё это — национально-региональные разновидности *театра оперетты*.

53

В СССР театров оперетты было открыто даже больше, чем оперных. Господствующая идеология настойчиво требовала от композиторов создания новой, *советской* оперетты, которая выражала бы идеи классовой борьбы как у нас в стране, так и в мире. Этот «социальный заказ» добросовестно выполнялся и композиторами, работавшими главным образом в жанрах «серьезной» музыки (Д. Д. Шостакович, Тихон Хренников), и композиторами-песенниками (Исаак Дунаевский и многие другие), но *шедеврами* (конечно, в своем роде) можно назвать 2–3 советские оперетты, вряд ли больше, да и они не вышли за пределы нашей страны.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 18-му разделу 1-й части:

1. Какие музыкально-драматические произведения выступают в качестве *маркирующего* компонента разных музыкально-театральных жанров и, соответственно, разных типов музыкальных зрелищ (и даже помещений)?
2. Что мы знаем о театре *античности*?
3. Когда, где и по какой причине возник европейский *оперный театр*?
4. Как эволюционировала в жанровом и стилевом отношении западноевропейская опера?
5. Охарактеризуйте этапы возникновения и развития новой русской музыки. Опишите эволюцию русского оперного театра.
6. Как, где и когда возникла *оперетта*? Каковы ее генетические корни? Охарактеризуйте ее школы.

Хореографический театр с момента своего возникновения имеет в качестве своей доминантной компоненты не просто танец, но особый тип танца, исполняемый под специально сочиненную музыку, — балет. Возник балетный танец, как уже отмечалось ранее, в парижской разновидности оперы-сериа еще в XVII в. — сначала как танцевальный дивертисмент (последовательная совокупность самостоятельных танцев), затем вскоре как особый балетный акт в опере. При этом с самого начала балет был исключительно придворным танцем с отобранными по принципу галантности танцевальными па, позами, положениями рук и головы; был исключительно женским (танцор-мужчина исполнял разного рода поддержки танцовщицы, которая, благодаря этому, могла «взлетать» и, замедленно «плывя» по воздуху, плавно опускаться, могла совершать прыжки, наклоны, вращения и проч., что без поддержки партнера было бы невозможно).

Собственно хореографический театр, предлагающий публике целый танцевальный спектакль, появился уже только в эпоху романтизма, когда возникли жесткие требования к обучению (причем исключительно с позднего детского возраста и до 16–18 лет) будущих танцовщиц и танцовщиков:

они должны научиться (1) держать вертикально прямо весь корпус тела, начиная от задников пяток и до затылка головы (так называемая «прямая спина»); (2) ходить и танцевать в пуантах на кончиках пальцев (для балерин); (3) растягивать ноги в шпагат в положении сидя, в положении стоя (во всех вертикальных вариантах — спереди, сзади, справа, слева), в прыжках, а для балерин еще и в различных позициях, находясь на руках у партнера; (4) делать фуэте (вращения на одной ноге) до нескольких десятков раз, для балерин — стоя на пальцах одной ноги; (5) положение «прямой спины» сохранять при любых танцевальных позах и движениях. Хореографический спектакль называется *балетом*, а исполнители — *балериной* и *танцовщиком* (в классических балетах обычно *две пары* — главные героини и герои второго плана, имеющие собственное *адажио*, в *pendant* главным героям или включенное в *дивертисмент*, построенный в виде цепочки вставных танцев). В *балетном спектакле* присутствуют также (1) *статисты* (либо высокопоставленные родители героя или героини, либо толпа придворных или уличных зевак), (2) исполнители *характерных танцев* (в дивертисментах) и (3) *кордебалет*, сопровождающий дуэты солистов (это его традиционная роль) либо исполняющий *массовые танцы*.

Музыку для балетного спектакля можно заказывать композитору специально, при этом длительность каждого номера должна до секунды соответствовать танцевальному либретто хореографа-постановщика. Спектакль может осуществляться и на сборную музыку разных композиторов.⁵⁴ Сложилась также танцевально-драматургические каноны внутри общей

19. Хореографический театр

композиции хореографического спектакля: балетное *адажио* (лирический дуэт героя и героини) с последующими персональными *вариациями* (иногда по одной, иногда по несколько) каждого из героев с завершающей *кодой*, начинающейся героем, вслед за этим присоединяющейся к нему героиней и общим эффектным финалом.

Во 2-й половине XX в. на Западе, а в последние десятилетия и у нас, в России, параллельно классическому балету возник так называемый *театр танца*. Кроме демонстративно «антиклассической» стилистики «танца» и отказа от всех канонов, предьявлявшихся прежде к балеринам и танцовщицам, *театр танца* остается все же не чем иным, как *модернистским вариантом хореографического театра*. Так что вполне правомерно сказать, что специфическим *доминантным компонентом хореографического театра* является *зрелищный танец балетного или модернистского стиля*.

54

Например, балет «Корсар» был поставлен в 1858 г. Мариусом Петипа в петербургском Большом театре на музыку Адольфа Адана, Чезаре Пуни, Лео Делиба, Риккардо Дриго и Петра Ольденбургского.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 19-му разделу 1-й части:

1. Назовите тип танца, являющийся доминантной компонентой *хореографического театра*.
2. Что такое танцевальный *дивертисмент*?
3. Перечислите особенности *балетного танца*.
4. Укажите на отличие характерного танца от балетного.
5. Что такое *кордебалет* и какова его роль в хореографическом театре?
6. Что такое *театр танца* и в чем состоят его отличия от классического балета?

Эстрада — это особый вид зрелищного представления, специфическими *доминантными компонентами* которого являются: (1) *дискретная сборность* отдельных номеров; (2) *концертная сценография*; (3) *бессистемное* (произвольное) *количество сольных исполнителей*.

Классическими формами эстрадного представления были (1) *сольный концерт* либо *исполнителя эстрадных песен* (под аккомпанемент фортепиано [гитары или дуэта гитар], реже фортепиано и скрипки [альта, виолончели], чаще инструментального трио [фортепиано, скрипка, виолончель] или эстрадного оркестра [в 1930-х гг. зачастую — популярного оркестра гавайских гитар]), либо *мастера разговорного жанра* или *пародиста*; (2) *сборный концерт* с участием *нескольких эстрадных певцов*, мастеров *разговорного жанра*, одного или нескольких *пародистов*, эстрадных *оркестров*, разнообразных эстрадных *коллективов*, одного или нескольких *вокально-инструментальных ансамблей* (ВИА), исполнителей *акробатических этюдов*, комедийных *скетчей*, а также с участием обязательного во всех таких концертах *конферансье*. Существовали отдельные яркие эстрадные *знаменитости* (например, многие исполнители эстрадных песен — джаз-оркестр Леонида Утесова, Клавдия Шульженко, Лидия

Русланова, Вадим Козин, исполнительницы старинных романсов от Анастасии Вяльцевой до Надежды Обуховой, Эдита Пьеха, белорусский ВИА «Песняры» и проч.), которые, как правило, давали по большей части сольные концерты. Важно, что поведение людей в зрительном зале в обоих случаях было таким же, как и на спектаклях всех прочих видов театрального искусства: сидели, слушали, смеялись, аплодировали, но не вскакивали, не вздевали руки кверху, чтобы, покачиваясь и пританцовывая, хлопать в ладоши и подпевать певцу...

Современная эстрада, сохраняя обе формы концертов, настолько радикально изменила их внутреннюю структуру и стилистику, что с классической эстрадой не имеет уже ничего общего: вместо нормального пения исполнители имитируют то хрипотцу (à la Владимир Высоцкий), то гнусавость (новация!), то детское лопотанье (еще новация!), или переходят от натужного крика fortissimo к томному шепотку pianissimo. При этом популярность этих «звезд эстрады» зависит не столько от уровня талантливости самой «звезды», сколько от финансовых затрат продюсера-шомена, который ее «раскручивает» — придумывает сценическое имя поэкстравагантнее и не менее экстравагантный «имидж», заказывает будущий новый «хит» (художественные достоинства которого в лучшем случае средненькие, а в подавляющем большинстве случаев — эстетически ничтожные), заранее оплачивает дорогостоящую рекламу еще не состоявшейся «звезды» и ее «хита». Сценический дебют «звезды» обставляется всевозможными световыми и компьютерными эффектами, «звезду» сопровождает полутанцевальный, полубродячий «кордебалет» (для женщины-«звезды» —

мужской; для мужчины-«звезды» — женский), придающий вихляющейся по сцене «звезде» динамически красочный фон. Продолжение «раскрутки» — назойливый показ «звезды» по всем специальным телеканалам, с последующим наращиванием «популярного» репертуара, и «на взлете» — выпуск гигантскими тиражами аудиодисков с записями первого и последующих «альбомов». Главенствующую роль при всей этой «популярности» играет *микрофон*, которым «певец» закрывает от публики рот, потому что стало не обязательно реально *петь* — достаточно «правильно» артикулировать под орущую из динамиков фонограмму. Этим мошенническим приемом не брезгают (и не только где-нибудь на гастролях в провинции, но и в столицах) даже самые прославленные и действительно не лишённые ни голоса, ни оригинальности настоящие «звезды».

Продюсерский диктат и нацеленность на конечный результат — «звездную» популярность новой эстрадной «куклы» и, в зависимости от этого, многомиллионные доходы самого продюсера и более скромные, но «звезде» (пока она не стала таковой) и не снисвшиеся гонорары, — превратили современную эстраду в откровенный *шоу-бизнес*. Об этом же свидетельствует и поведение зрительской аудитории на нынешних эстрадных концертах: она *стоя топчется с поднятыми высоко вверх руками и волнообразно вибрирует всем телом с прихлопами и притопами*, то есть — а это уже *принципиально* — не столько *эстетически воспринимает* «певца» и его «исполнение», сколько *впадает в экстаз*, полугипнотически всем скопом *находясь на сцене*.⁵⁵ Так что можно с уверенностью утверждать, что *современная эстрада* есть разновидность *бизнеса*, а не *искусства*.

Это, между прочим, означает, что зрители становятся *участниками* представления, т. е. происходит возврат к до неузнаваемости искаженному древнему *синкретизму*, когда *эстетическая* компонента была органически спаяна со всеми другими компонентами *ритуального действия* и все были его непосредственными участниками: *зрителей* как таковых *не существовало*. До отмежевания искусства от этого синкретически единого древа было еще далеко, и отмежевание это как раз и состояло в том, что искусство *объективировалось* и появилась *зрительско-слушательская аудитория*, находящаяся *вне* искусства — в жизненно реальной действительности, а не в иллюзорном художественном мире любого конкретного произведения искусства.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 20-му разделу 1-й части:

1. Назовите доминантные компоненты *эстрады* как особого вида зрелищных представлений.
2. Назовите две разновидности эстрадного представления.
3. Чем отличается стилистика *современной* эстрады от эстрады классической?
4. В каком смысле современная эстрада является порождением *шоу-бизнеса* и как это влияет на ее принадлежность к сфере искусства?

Кинематограф

Как вид искусства, **кинематограф** чрезвычайно молод: его рождение относится к началу XX в. Он имеет ряд существенно важных отличий от всех без исключения других видов искусства. Главное из них то, что он — искусство *техногенное* по происхождению и по сути своей, возникшее на основе фото-аттракциона, придуманного французскими фотографами братьями Люмьер.

Их аттракцион технически был основан на способности изобретенной ими фотокамеры снимать один и тот же объект с одной и той же точки не на пластину, а на узкую гибкую ленту-негатив, причем снимать с постоянной периодичностью в $\frac{1}{16}$ долю секунды. Они же изобрели и фотопроекторный аппарат, через который с той же периодичностью (16 кадров в секунду) прокручивалась та же лента, проявленная и ставшая позитивом. С помощью системы линз и направленного на ленту светового луча проекции кадров посылались на большой белый экран в затемненном помещении. Экран находился на таком расстоянии от проектора, что кадр увеличивался до размеров экрана. Собственно аттракцион опирался на одну из физиологических особенностей человеческого зрения: дискретные фотопроекции сменяли друг

друга на экране быстрее, чем зрительный центр мозга успевал фиксировать дискретность сменяющихся кадров, и в восприятии зрителя они сливаются в одну непрерывную картину. Демонстрировался, например, приход и остановка поезда у вокзальной платформы, снятые с точки, находящейся между рельсами в непосредственной близости от положенной линии остановки состава. Публика же видела наезжающий на себя поезд, ракурсно стремительно увеличивающийся, что неизменно приводило к панике в зрительном зале. Был сюжет, построенный на том, что с большими промежутками во времени снимался бутон розы, распускающийся с восходом солнца и превращающийся в прекрасный цветок. Съемка занимала несколько часов, зато ее периодичность была несравненно более долгой по времени, а проецировалась на экран полученная таким образом кинолента с обычной скоростью 16 кадров в секунду, и получался приводивший публику в восторг вид бутона, распускающегося буквально на глазах. Через несколько лет киносъёмочная и кинопроекторная аппаратура была усовершенствована, скорость съемки и, соответственно, проектирования киноленты на экран увеличилась до 24 кадров в секунду, что значительно улучшило качество изображения.

Первоначально кинематограф был черно-белым и немым. Но на рубеже 1920–1930-х гг. изобрели звуковую дорожку, синхронизированную с видовым рядом. Персонажи фильмов получили возможность разговаривать, зазвучали природные шумы и музыка, начавшая активно сопровождать ход действия или выражать настроения и переживания героев. Возникла даже мода на музыкальные фильмы, в основном

лирические комедии. Песни оттуда обретали популярность не меньшую, чем эстрадные. В конце 1920-х гг. изобрели также и цветную фотографию, однако цветное кино появилось лишь в конце десятилетия, и то в единичных случаях. Безраздельное господство цветного кино наступило (и то не сразу) по окончании Второй мировой войны. А когда цвет в кино стал привычным, съемка режиссером-постановщиком черно-белого фильма стала изредка использоваться как *стилевой прием* исключительно в художественных целях.

С появлением *телевидения*, построенного на совершенно других, чем в кино, технических принципах видеосъемки и видеоизображения, кинематограф пришел к человеку домой. А с появлением *персональных компьютеров* стала возможной *компьютерная работа* с видеоизображениями, позволяющая изменять первоначальные формы, цвета, звучания, освещение изображений, создавая эффекты самой фантастической изоморфности натуральных объектов. Добавив сюда *компьютерную графику*, оказалось возможным создавать фильмы такого содержания и такой стилистики, которые были недоступны прежнему кинематографу.⁵⁶

Как видим, *техника* кино претерпевает стремительную эволюцию, пределов которой, по-видимому, не существует, но остаются неизменными *фундаментальные принципы киноискусства*, которые состоят в следующем:

1) *Режиссерский сценарий* и его *раскадровка*, создаваемые на основе *литературного сценария*, принадлежащего

писателю-сценаристу (либо одному, либо в соавторстве, в том числе и с режиссером-постановщиком).⁵⁷

2) **Кадрировка** снимаемых объектов с применением разнообразных *операторских приемов* — смены **планов** (дальних, общих, средних, крупных вплоть до отдельных деталей), **движущейся камеры** (по ходу движения объекта, по кругу, тревеллинг — создание горизонтальной, вертикальной или комбинированной панорамы) и др.

3) **Дискретность и бессистемность во времени и пространстве** съемки коротких и долгих по метражу кусков или эпизодов *режиссерской раскадровки*, вызванные, как правило, причинами привходящими, случайными или непредвиденными — сменой сезонов года или времени дня и ночи; переменой мест съемки; состоянием погоды; занятостью тех или иных актеров в театральных спектаклях либо в других съемках и т. д.

4) Съемка каждого куска или эпизода в нескольких **дублях**.

5) По завершении съемок **отбор** наиболее подходящих дублей и затем их **монтаж** в последовательности,

57

«После работы (режиссера. — Ю. Р.) со сценаристом, включающей детальное выяснение замысла, необходимые поправки и доработку сцен (в литературном сценарии. — Ю. Р.), наступает период написания *режиссерского сценария*.

Несмотря на то что в процессе постановки могут возникнуть различные уточнения, а многое будет решаться методом импровизации, *именно режиссерский сценарий* в значительной степени *предопределяет художественное качество фильма*» ([Без автора]. Режиссёр // Кино: Энциклопедический словарь / Главный ред. С. И. Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 345; курсив мой. — Ю. Р.).

предусмотренной сценарием; в итоге — создание законченной версии *фильма*.⁵⁸

б) Собственно для *плёночного* кинематографа — *озвучивание* немого видеоряда или огласовка заснятого актёра другим (своего рода дублером); а для всех позднейших технических его разновидностей — работа по *очистке* звукового ряда, синхронно записанного вместе с видеорядом, от *посторонних шумов*, наложение нужных (художественно значимых) *шумов* и *музыки* на изображение и также (при необходимости) дублирование голоса заснятого актёра.

Перечисленные *технические* особенности *кинопроцесса* с полной очевидностью демонстрируют принципиальную разницу между *театром* и *кино* как *видами искусства*.

В *театре* зритель/слушатель эстетически *непосредственно* воспринимает то, что *реально* происходит на сцене, причем в том драматургически *последовательном* порядке, в каком *живое представление* разворачивается перед ним на сцене во всей его *цельности*. Один и тот же спектакль, в одной и той же постановке, с участием (предположим!) одних и тех же актёров в одних и тех же ролях *каждый раз* разыгрывается *заново*, и ни одно представление *не идентично*

Ср.: Монтаж — «<...> термин, имеющий несколько взаимосвязанных значений: 1) система специфических выразительных средств экрана, создающих кинематографическую образность, 2) принцип и закономерности построения художественного образа (общий монтажный принцип в искусстве), 3) *технологический и творческий процесс соединения отдельно снятых кадров в единое идейно-художественное целое — фильм*» (Левин Е. С. Монтаж // Кино: Энциклопедический словарь / Главный ред. С. И. Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 274; курсив мой. — Ю. Р.).

ни одному другому. Кроме того, театральная сцена оформлена декорациями, *имитирующими* реальность, но не являющимися *реальностью жизни* (то же относится и к реквизиту, и к костюмировке и гриму актеров). Мир происходящего на сцене отделен хотя и невидимой, но тем не менее идеально непроницаемой стеной от реального мира зрительного зала.

В *кинематографе* всё наоборот. «Декорациями» здесь служат зимние, летние, весенние ландшафты — природные, городские и сельские, дневные, ночные, утренние и вечерние; горные кряжи и перевалы; степи и пустыни; морские или речные курорты с отдыхающими; скалистые или песчаные, пустынные или переполненные людьми пляжи; корабли, лодки, военная техника; заводы, вокзалы и поезда извне и изнутри; площади, улицы, административные здания и их помещения, жилые дома и квартиры, музеи и выставки, концертные и прочие зрительные залы; скотные дворы, фермы и сельскохозяйственные работы; интерьеры кафе, ресторанов, ночных клубов, игорных и тренажерных залов и т. д. Актерский *грим*, в отличие от нарочито контрастного театрального, в кино *не должен быть заметным*, потому что именно в кино, помимо *общего, дальнего и среднего* планов, имеется *короткий* план и *наплыв*, так что зритель может увидеть во весь экран одно только лицо актера или только его часть (выражение глаз, губ, прическу, украшения в волосах, в ушах, на теле и т. п.), услышать его тихий шепот, а не просто тембр и интонацию голоса.

Конечно, зритель/слушатель воспринимает фильм тоже эстетически *непосредственно*, но не как *живое* действие, разворачивающееся перед его глазами, а как *заснятую* картину

той реальности, которую при съемке поместили в кадр, и знает, что, сколько бы раз он ни смотрел фильм, он увидит и услышит совершенно то же, что он видел и слышал в прошлый (позапрошлый и т. д.) раз.

Изменилась и роль в процессе съемки фильма актеров, участвующих в нем, и самого режиссера-постановщика. Они все знакомы с *литературным* киносценарием, но им хорошо известно, что этот сценарий — не более чем беллетризованный эскиз будущего фильма. Не многим — в *этом* отношении — отличается от киносценария и *режиссерский* сценарий, поскольку *разрозненная* (с точки зрения предусмотренного сюжетного действия) съемка отдельных и зачастую совсем небольших *эпизодов*, не позволяет ни актерам, сколь бы талантливы они ни были и как бы хорошо ни играли свои роли, ни режиссеру-постановщику, постоянно держащему в воображении *задуманный* фильм, в процессе съемок *знать*, каким фильм окажется *в итоге* — после того как будет окончательно *смонтированным*, каким окажется его *художественный уровень*, станет ли он *шедевром* или мелькнет на экранах как очередная *поделка*.

Еще одно отличие *кинматографа* от *театра* состоит в том, что театр — искусство *исполнительское*, а кино — *не исполнительское*: фильм, сколько бы раз ни прокручивался, остается всегда одним и тем же в каждой своей детали, разве что изменившаяся политическая конъюнктура не потребует вырезать из уже всенародно знаменитых кинокартин все эпизоды и сцены, в которых фигурирует *нежелательный* персонаж, не являющийся там, однако, одним из центральных; в противном случае изымаются из проката целые фильмы.⁵⁹

За примерами далеко ходить не надо. Так, вскоре после смерти И. В. Сталина, еще до хрущевских «разоблачений», надолго исчезли с экранов такие фильмы, как «Сталинградская битва» (1943), «Падение Берлина» (1949), «Клятва» (1946), «Незабываемый 1919-й» (1951) — в них он был одной из центральных фигур, и ряд других, в которых Сталин участвовал в эпизодах не самых центральных. Вскоре после снятия Хрущева с должности и позже, когда стали реставрировать многие старые фильмы (1930–1950-х гг.), из тех, в которых Сталин фигурировал только в отдельных эпизодах, были изъяты только эти эпизоды, и отредактированные таким образом фильмы если и не вышли в прокат, то изредка стали появляться на экранах телевизоров: например, «Ленин в Октябре» (1937, перемонтирован в 1956, повторно отредактирован в 1963), «Ленин в 1918 году» (1939, перемонтирован и частично переозвучен в 1956), «Человек с ружьем» (1938, перемонтирован в 1956 и дополнительно обрезан в 1965), «Член правительства» (1936, обрезан в 1964) и др. Это, конечно, было *порчей* фильмов, лишавшей их принадлежавшего им по праву *исторического значения*, а зачастую и *художественного смысла*.

Показательным примером последнего является фильм «Член правительства» в версии 1964 г., где вырезан «всего лишь» очень небольшой финальный фрагмент. Главная героиня (актриса Вера Марецкая), в начале фильма безграмотная, избиваемая мужем крестьянка, ставшая активным организатором колхоза и его председателем, награжденная орденом Трудового Красного Знамени и избранная депутатом Верховного Совета первого созыва, произносит с трибуны его первой сессии речь о достижениях своего колхоза и всего колхозного движения в стране, естественно, благодарит в конце речи «товарища Сталина». Ей начинают хлопать, и она смущенно кланяется, но тут аплодисменты вдруг взрываются шквалом несмолкающих оваций, весь зал встает. Героиня ничего не понимает и, продолжая стоять на трибуне, еще смущеннее кланяется залу, однако наконец замечает, что люди хлопают не ей, оглядывается и видит выходящего из-за кулис на сцену Сталина, которому тоже начинает радостно и неистово аплодировать. Это всё — финальные кадры фильма, но неожиданный и, надо сказать, совершенно новаторский эффект такого финала состоял в том, что кадры со Сталиным были заимствованы из какой-то *документальной* ленты, и появление *подлинного* Сталина на экране стало своего рода *эстетическим потрясением* для самих



зрителей фильма. Прием, вызвавший столь сильный эффект, был, в сущности, прост: героиня, произносящая с трибуны *имя* Сталина, находится *внутри* художественного мира фильма, а Сталин, появляющийся как бы позади нее, заснят *вне* этого художественного мира и искусственно имплицирован в него. Но благодаря этому такая концовка стала *настоящей идейной кульминацией* произведения, придающей ему *добавочную правдивость*. В версии 1964 г. фильм заканчивается начальными аплодисментами в адрес смущенной героини. Была вырезана вся первоначальная концовка, начиная с оваций зала, и в том числе документальный фрагмент появления Сталина, а из речи героини вырезан конец со словами благодарности в адрес «товарища Сталина». Тем самым фильм лишился своей кульминационной вершины и из *художественного шедевра* киноискусства своего времени превратился в заурядную *агитку*, решенную в чисто *бытовом* плане, банальность которой несколько скрашивается игрой Веры Марецкой, одной из самых выдающихся актрис того времени.

Следует отметить, что в Европе и США после развала СССР в искусствоведении возникла тенденция «объективного» изучения художественного наследия советского соцреализма как «исторического феномена», и если говорить о кино, то стали восстанавливать первоначальные версии всех самых одиозных советских фильмов сталинского времени и тиражировать их на видеодисках. В современных отечественных исследованиях по истории советского кино эта тенденция усваивается с большим трудом, зато она зачастую успешно проявляется в работах зарубежных киноведов.

Конечный продукт *кинematографа* как вида искусства — *фильм* — существует одновременно в *двух ипостасях* (формах существования): *потенциальной* и *актуальной*.

Потенциальная ипостась фильма — это *кинолента* или *видеозапись* (на лазерном или жестком диске). И то и другое — не что иное, как *способ хранения* фильма.

Актуальная ипостась фильма — это *проецирование* киноленты *на экран* или *показ по телевидению* (просмотр *на компьютере*).⁶⁰

Следует заметить, что потенциальная и актуальная ипостаси существования произведений — не исключительная особенность одного только *киноискусства*. То же самое свойственно таким *исполнительским* искусствам, как *художественная литература* (*изящная словесность*) и музыка.

Языковые тексты закодированы в *письменном* виде; музыкальные — в *нотной записи* (*партитуре*). Но есть принципиальная разница, с одной стороны, между этими древними (как письменность) или не очень древними (как нотная запись) типами кодировки речевых текстов и музыкальных композиций; с другой — *техническими* видами фиксации (записи) всего звучащего и всего зримого.

В первом случае достаточно *овладеть* кодами (освоить, желательно в совершенстве, письменную или нотную грамоту), чтобы *осмысленно и полноценно* воспринимать языковые или музыкальные тексты. Овладение *письмом* в наше время почти повсеместно, и уже почти полтора столетия как стало одним из аспектов государственного управления и финансирования. Но даже высшее гуманитарное образование (в том числе филологическое) сплошь и рядом далеко не достаточно, чтобы *все* грамотные носители языка могли хоть сколько-нибудь адекватно воспринимать художественные тексты (потому что *эстетическое чутье* — дар Божий, отнюдь не поровну поделенный между людьми). Однако *озвучить* (т. е. прочесть вслух или про себя) напечатанное или написанное вручную может каждый, освоивший грамоту. Это одинаково справедливо также и в отношении *музыкального* чутья и слуха. Но дело в том, что музыкальная грамотность — вообще явление редкое, исключительное, что музыкальное образование — отнюдь не распространенное явление, но является делом частной инициативы и зависит от частных материальных возможностей. Более того, начальная форма овладения нотной грамотой — это всего лишь *умение читать ноты*, чтобы суметь *сыграть* данное произведение на соответствующем музыкальном инструменте. *Услышать* записанное нотами одним только *внутренним* слухом, без игры на инструменте, музыканты, как правило, не способны. И только высококвалифицированные из них (композиторы, дирижеры, исполнители-виртуозы или те из музыкантов, которые одарены идеальным слухом) могут, что называется, *читать* по нотам и сразу *слышать*, как звучит записанное нотами произведение.

Этим исторически сложившимся обстоятельством определяется принципиальная разница между *записанным* текстом (литературным или музыкальным) и его живым *исполнением*.



Литературный текст всегда оказывается **богаче** любого его прочтения вслух (даже когда его читают выдающиеся «мастера слова»), потому что *всякое* и *каждое* чтение вслух отличается своим неповторимым интонированием текста, ритмическим рисунком декламации, динамикой чтения, расстановкой смысловых акцентов и т. д. Каждое такое чтение является одновременно и *личной интерпретацией* данного произведения чтецом-декламатором. Оно может открывать слушателю такие смысловые нюансы даже хорошо знакомого ему текста, которых он сам в нем не улавливал до сих пор. Однако ни один декламатор никогда не прочтет знакомого слушателю текста так, чтобы его прочтение во всем соответствовало тому важному и особо значимому, что ценит и чем потрясается в нем слушатель, уже читавший (и может быть, не один раз) это произведение, что называется, «про себя». *Письменный* текст, таким образом, является **инвариантом** по отношению ко всем исполнительским прочтениям его как к своим интерпретационным *вариантам*.

В сущности, *нотная запись* музыкального произведения тоже **богаче** любого и *каждого* живого его исполнения, которое точно так же выступает по отношению к нотному тексту одним из его интерпретационных *вариантов*, а нотный текст является для всех его исполнений, прошлых, настоящих и будущих, — их **инвариантом**.

В *этом* нет различия между художественной литературой и музыкой. Зато к вопиющим различиям между *записанным* текстом и его *исполнениями* в литературе и музыке относится то социально-историческое обстоятельство, о котором мы говорили выше. Литературу больше **читают**, чем *слушают*, потому знание текста-инварианта позволяет слушателям в каждом живом чтении литературного текста видеть не только его достоинства, но и ущербность по отношению к смысловой неисчерпаемости декламируемого текста. Музыку, напротив, больше **слушают**, чем *читают*, и потому так высоко ценят *множественность* исполнений одного и того же произведения, так как только через нее для слушателя приоткрывается некоторое эстетическое и эмоционально-интонационное **богатство** данного произведения, служащего для всех исполнителей не чем иным, как *инвариантом*, которого *массовый* слушатель не может знать, потому что музыкально *неграмотен*. Важен и еще один фактор. **Тембры** *речевых* голосов лишь у самых выдающихся актеров и декламаторов легко запоминаемы и узнаваемы. По качеству они редко когда сопоставимы с тембрами *певческих* голосов, тем более с необыкновенным тембровым и интонационным богатством десятков и более музыкальных *инструментов*...



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 21-му разделу 1-й части:

1. В чем состоит главное отличие *кинематографа* от искусств более раннего происхождения?
2. Назовите основные особенности *немого* кинематографа.
3. Чем обогатилось искусство кинематографа с появлением *звукового* кино?
4. Какие новые возможности привнесли с собой в искусство кинематографа *телекамера* и *компьютер*?
5. Перечислите *фундаментальные принципы киноискусства*.
6. В чем проявляется принципиальная разница между *театром* и *кино* как видами искусства?
7. Что означает существование искусства кинематографа *в потенциальной и актуальной* ипостасях?

Общезстетические принципы анализа произведений искусства. Видовые и уникально-художественные причины, исключающие возможность аналитической схемы

До сих пор мы рассматривали проблемы, касающиеся *сущности и назначения искусства, своеобразия взаимоотношений формы и содержания* в произведениях искусства, а также принципов *видовых различий* в целостной области искусства. Специальное внимание было обращено на *неразрывную совмещенность* в произведениях искусства, с одной стороны, *эстетически замкнутого* в самом себе *художественного мира* каждого произведения, а с другой стороны — *эстетически выраженного*, но при этом *разомкнутого* в *социально-идеологическую реальность* самой действительности *мировоззренчески оценочного* отношения автора к ней.

Целью настоящего пособия и является демонстрация логики, принципов и приемов *аналитически-интерпретационного* проникновения реципиента — человека, *воспринимающего* произведение искусства, — *внутри* его художественного мира ради постижения *идеологически-оценочного* отношения автора к миру, а именно: 1) к окружающей его общественно-исторической реальности и 2) к онтологической (бытийной) сущности и космической универсальности мира в целом.

Произведение искусства — это *материализованный* и *объективно сущий* носитель этих *художественно выраженных*

смыслов, и постижение их возможно *только путем анализа* его художественной *формы*, оборачивающейся по ходу анализа художественным *содержанием*, восприятие *идейной целесообразности* которого ведет к пониманию *жизненной позиции* автора.

Существуют *общеэстетические* принципы анализа произведений искусства независимо от их *видовой* принадлежности. Это —

1. анализ *внешней* художественной формы с целью выяснения ее *содержательных значений*, в том числе и *эмоционально содержательных*;

2. анализ *образно-тематической структуры* (*содержательного состава* и его *композиционной формы*) с целью выяснения их *мировоззренчески-оценочных* значений;

3. итоговое *интерпретационное резюме* — с теми аспектными акцентами, которые анализ выявил как *доминантные* в идейно-художественной структуре произведения.

Соблюдение этих *всеобщих* принципов является *методологической основой грамотно построенного* анализа. Следование им предупреждает от *произвольно-субъективных* толкований тех или иных деталей, фрагментов, образов или приемов, а также произведения в целом.

Но *всеобщие* принципы анализа конкретизируются в каждом конкретном случае в зависимости, во-первых, от *видовой* принадлежности произведения, во-вторых — от его *художественной уникальности*. Эта уникальность реализуется в *неповторимой* художественной системности всех произведений любого данного вида искусства. А художественная системность вида искусства зависит от его типовой

принадлежности к *предметным, акустическим* или *синтетическим; статичным* или *динамическим; утилитарным* или *идеальным* видам. Каждый вид искусства имеет поэтому свою, неповторимую *специальную* теорию, в согласии с которой и осуществляется интерпретационный (целостный) анализ произведений данного вида. Из этого следует, что **нет и не может существовать** какой-либо унифицированной **схемы** анализа, даже для произведений одного и того же вида искусства. Анализ каждого произведения — это не что иное, как профессионально грамотное развернутое **прочтение** (в *широком* смысле этого слова) именно *данного* произведения. И потому *принципиально важно* **видовое** различие аналитических приемов, варьирующихся в зависимости от видовой принадлежности произведения, а внутри вида искусства — в зависимости от его художественной уникальности.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ к 22-му разделу 1-й части:



1. Каковы причины *необходимости* анализа художественного произведения?
2. Перечислите *общеэстетические принципы* анализа произведений искусства независимо от их видовой принадлежности.
3. Почему не существует и не может существовать единой для всего искусства *схемы* анализа любого художественного произведения?

Две части пособия — это не «*теоретическая*» и «*практическая*» (как можно было бы ожидать), а *методологическая* и *учебно-методическая* части — что гораздо более соответствует целям и задачам предлагаемого пособия.

Поскольку автор настоящего учебного пособия является профессиональным *литературоведом*, то вторая часть пособия будет посвящена анализу *литературных текстов* вообще и *художественных текстов* в особенности.

Оглавление

Введение

1. Цель и назначение искусства 7
2. Искусство как одна из форм общественного сознания 12
3. Произведение искусства как объект эстетического восприятия 18
4. Критика произведений искусства и их научный анализ 22
5. Разновидности научного анализа произведений искусства 25

Часть первая

Структура художественного произведения и методологические принципы его анализа

1. Материальная объектность произведений искусства 31
2. Духовная природа человеческого творческого труда вообще
и труда по созданию произведений искусства в особенности 33
3. Дихотомические философские категории. «Форма/содержание»
как одна из них. 39
4. Понятия художественной формы и художественного содержания . . 43
5. Характер взаимоперехода формы в содержание
и содержания в форму в произведениях искусства 45
6. Внешняя художественная форма (начало) 48
7. Внешняя художественная форма (продолжение). 51
8. Образно-тематическое содержание художественного произведения
(начало). 55
9. Образно-тематическое содержание художественного произведения
(продолжение) 57

Оглавление

10. Образно-тематическое содержание как внутренняя художественная форма	61
11. Идейно-эмоциональное содержание художественного произведения	64
12. Виды искусства и множественность их классификаций.	68
13. Материал в искусстве	73
14. Пространственные виды искусства.	76
15. Временные виды искусства	82
16. Многосоставные виды искусства	86
17. Зрелищные виды искусства. Пантомима и драматический театр.	91
18. Музыкальный театр	96
19. Хореографический театр	103
20. Эстрада.	106
21. Кинематограф	110
22. Общеэстетические принципы анализа произведений искусства. Видовые и уникально-художественные причины, исключающие возможность аналитической схемы.	122

Юрий Константинович РУДЕНКО

АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Часть первая

Структура художественного произведения
и методологические принципы его анализа

Верстка *Сергей Ходов*
Корректор *Елена Ходова*

ООО «Издательство Сергея Ходова»
Тел. 8 (911) 134-19-39
e-mail: khodov@yandex.ru

Подписано в печать 18.11.2015.
Формат 60×90 ¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 8. Заказ № 514. Тираж 500 экземпляров.

ISBN 978-5-98456-049-8



Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Контраст» (Санкт-Петербург)