

Ю. К. РУДЕНКО

**НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ**

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА
И
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

**Издательство Санкт-Петербургского университета
2000**

Санкт-Петербургский государственный университет
Исторический факультет

Ю. К. РУДЕНКО

**НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ**

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА
И
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ**

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
ПО КУРСУ**

**«ВВЕДЕНИЕ В ЭСТЕТИКУ
И ОБЩАЯ ТЕОРИЯ
ВРЕМЕННЫХ ИСКУССТВ»**

Издательство Санкт-Петербургского университета
2000

ББК 85+87.8

Р 83

*Рекомендовано к печати
Советом исторического факультета
С.-Петербургского государственного университета*

РЕЦЕНЗЕНТЫ: д-р филол. наук *В. Е. Ветловская* (Ин-т русск. лит-ры РАН (Пушкинский Дом)), д-р филос. наук, проф. *А. Л. Казин* (Российск. ин-т истории искусств; С.-Петерб. ун-т кино и телевидения)

Руденко Ю. К.

Р 83 Некоторые проблемы теории искусства и литературы: Художественная форма и художественное содержание: Учебно-методическое пособие – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2000. – 68 с.

ISBN 5-288-02636-X

ББК 85+87.8

Юрий Константинович Руденко

Некоторые проблемы теории искусства и литературы: Художественная форма и художественное содержание

Учебно-методическое пособие

Лицензия ЛР № 040050 от 15.08.96

Подписано в печать 10.03.2000. Формат 60x84 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 3,95.

Уч.-изд. л. 4,01. Тираж 500. Заказ № 48.

Издательство СПбГУ. 199034, С.-Петербург, Университетская наб., 7/9.

ЦОП типографии СПбГУ.

199034, С.-Петербург, наб. Макарова, 6.

Ю. К. Руденко, 2000

**Издательство С.-Петербургского
университета, 2000**

ISBN 5-288-02636-X

ОТ АВТОРА

Предлагаемый *второй* выпуск учебно-методического пособия по курсу «Введение в эстетику и общая теория временных искусств» адресован, как и первый¹, студентам отделения искусствоведения исторического факультета Санкт-Петербургского университета и отвечает концепции и программе указанного курса, разработанной автором².

Хотя, согласно программе, тема настоящего пособия не следует в лекционном курсе непосредственно за темой предыдущего пособия, обе темы близко соприкасаются друг с другом. Ведь вопрос о форме и содержании в искусстве предполагает, в качестве предварительного условия своего рассмотрения, ясное и четкое понимание видовой специфики произведений искусства, а именно этому кругу проблем и посвящено ранее вышедшее пособие. В этом смысле настоящее пособие является прямым продолжением первого.

В то же время рассмотрение предлагаемой ныне темы подчиняется ее собственной проблемной логике и преследует задачи –

¹ Руденко Ю. К. Некоторые проблемы теории искусства и литературы: Искусство как творческая производительная деятельность людей: Учебно-методическое пособие – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1998. – 36 с.

² См.: Руденко Ю. К. Введение в эстетику и общая теория временных искусств: Программа лекционного курса для историков по специальности искусствоведение. СПб., 1998. – 25 с.

1) проследить *теоретическое содержание* общих понятий «форма» и «содержание» – как *философских категорий*, и понятий «художественная форма» и «художественное содержание» – как *категорий эстетических и искусствоведческих*;

2) наметить и обосновать основную *систему терминов*, которыми описываются взаимоотношения формы и содержания в искусстве.

Напомним (поскольку это оговаривалось в предисловии к первому выпуску пособия), что не только не существует чьих-либо ранее изданных учебных пособий, которые полностью отвечали бы концепции нашего лекционного курса и его плану, но что предлагаемое нами теоретическое осмысление известных эстетических и искусствоведческих проблем зачастую расходится (если не по существу, то методологически) с тем, как эти проблемы трактуются в имеющейся учебной или научной литературе³. Поэтому автор не столько *популяризирует* высказанное по теме другими авторами, сколько самостоятельно *анализирует* проблему: читатель не найдет здесь разъяснений по поводу «общеизвестного» и «общепринятого» в науке (такое бывает, когда за «общепринятое» выдаются лишь научные, а то и околонуучные банальности); напротив, читателю предлагаются отнюдь не нечто самоочевидное, лежащее на поверхности явлений, но именно *аналитический* подход к рассмотрению *сущности* обсуждаемых здесь понятий и проблем.

³ См. библиграфический список в конце пособия.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА

И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ

1

Понятия *форма* и *содержание* относятся к числу *основных философских категорий* – тех наиболее общих понятий, выработанных человеческой мыслью, которые не поддаются дальнейшему обобщению⁴.

В большинстве своем такие категории составляют системные единства – чаще парные, реже троичные⁵. Категории «форма/содержание» относятся к ряду *парных*. Парные философские категории называют также *дихотомическими*, чтобы подчеркнуть их взаимосвязь и в то же время их взаимоисключительность.

Вообще говоря, понятие дихотомии не тождественно понятию парности, так как «дихотомией» в прямом смысле называют *логическую операцию* расчленения какого-либо мыслимого целого на две части по не-

⁴ Подробнее см.: Л о с е в А. Категории // Философская энциклопедия. [В 5-ти т.] М., 1962. Т. 2. С. 472-475.

⁵ Пример парных категорий: «сущность/явление»; «необходимость/свобода». Пример троичного сцепления категорий: «общее/особенное/единичное».

которому признаку. В логике различают два типа дихотомий: 1) дихотомию с *противоречащими* членами – когда целое (объем понятия) делится на два состава по *наличию/отсутствию* признака; и 2) дихотомию с *внеположными* членами (частный случай *политомии*), когда целое делится неоднократно по *видоизменению основания* (классификационного признака)⁶.

Поскольку понятия «парности» и «дихотомии» применительно к философским категориям оказываются синонимами – оба одинаково указывают на *двоичную* структуру совокупного (в случае парности) или рассеченного (в случае дихотомии) целого, – то употребление слова «дихотомия» для обозначения просто «парности» представляется терминологически избыточным. Использование этого термина *наряду* с термином «парность» должно, очевидно, вести к разделению самих парных философских категорий на (1) дихотомические и (2) недихотомические. Иначе говоря, понятие *дихотомии* должно указывать на наличие в соответствующих философских категориях каких-то особых свойств, присущих либо им самим, либо данному типу их двоичности – в противоположность пар-

⁶ Подробнее об этом см., напр.: Я к у ш и н Б. Дихотомия // Философская энциклопедия. Т. 2. С. 24–25. Здесь, в частности, предлагается следующий пример дихотомии с *противоречащими* членами: делимое целое – «гуманитарные науки»; ряд дихотомий – (1) «философия/не-философия», (2) «история/не-история», (3) «филология/не-филология» и т. д. (с. 24). На наш взгляд, этот же пример может служить иллюстрацией и *политомии*, поскольку если разделять *единое* понятие «гуманитарные науки» на его *составляющие* – «философия», «история», «филология» и т. д., то это и будет *делением по видоизменению основания: особый признак* каждой из «гуманитарных наук», отличающий ее от других, *видоизменяет общее для них всех основание, удерживающее их в рамках «гуманитарных наук».*

ным философским категориям недихотомического типа⁷.

Какими же специфическими свойствами может обладать (и, как увидим далее, действительно обладает) *философская категориальная дихотомия*?

Начнем с того, что с *логической* точки зрения парность таких категорий представляет собой, конечно, *дихотомию с внеположными членами*, поскольку обе категории здесь являются *положительными* понятиями⁸. При этом самый факт *двоичности* философских категорий означает, что операция рассечения некоего мыслимого целого надвое по некоему признаку носит в данном случае *однократный* характер и *в принципе* не допускает иных и дальнейших видоизменений этого признака. Другое дело – по *какому именно* «признаку» расчленяется что-либо (в виде «целого»), скажем, на «форму» и «содержание»? Об этом мы будем говорить непосредственно дальше, но сейчас важно подчеркнуть, что, каким бы ни оказался этот «признак», он вообще не подлежит «видоизменению». Это существенно отличает *философскую* дихотомию от дихотомии *логической*, поскольку последняя служит как раз задачам многократного, так сказать «вертикально-

⁷ Сами философы, как кажется, такого различения не придерживаются; во всяком случае, нам не приходилось до сих пор встречать в литературе каких-либо указаний на этот счет. Между тем представляется отнюдь не бесперспективной попытка исследовать проблему *философских* дихотомий на предмет их существенного отличия от дихотомий *логических*.

⁸ А не сочетанием положительного понятия и его отрицания, как в дихотомиях с противоречащими членами; ср., напр., дихотомию «содержание/форма» – и тавтологические рядом с нею дихотомии типа «философия/не-философия», «филология/не-филология».

го», деления исходного понятия на всё более дробные «половины».

Однако особая специфичность философской двойности-парности заключается даже не в этой однократности членения целого, а в невозможности указать (назвать словом) самый тот признак, который, согласно логике, должен выступать здесь основанием членения. Если понимать «признак» как что-то реально имеющееся в составе рассматриваемого целого – как некую присущую ему «частность», «деталь» или «свойство», то в случаях *философской дихотомии* такого рода «признаков» просто не существует. Речь должна идти о *видоизменении* не признака, но *всего целого*, которое не «рассекается» на половинные составы, а *превращается в собственные полярно противоположные ипостаси*. При этом видоизменение целого носит сугубо *ракурсный* характер: само оно не меняется – меняется *подход* к нему, *взгляд* на него. Это не более чем *умозрительная операция*, позволяющая рассматривать всё что угодно в каком-либо особом *аналитическом ключе* – каждый раз *специфически уникальном*, в зависимости от того, какими именно категориями мы оперируем. Особенность всех этих подходов, фиксируемых дихотомическими философскими категориями, состоит в том, что они лежат в подоснове человеческого мышления вообще – оказываются его *операционно-логическими аксиомами* и в совокупности составляют тот *интеллектуальный инструментарий*, который обеспечивает рациональному сознанию человека его эвристическую (познавательную-поисковую) результативность.

Аксиоматический характер дихотомических философских категорий проявляется в том, что они *не поддаются* *раздельному терминологическому определению*. Как известно, обязательным правилом научной дефиниции (определения понятия-термина) является

требование описывать *неизвестное через известное* – определять новый термин с помощью других, уже получивших определение. К *философским* дихотомическим категориям это элементарное общенаучное правило, оказывается, неприменимо, ибо для них невозможно подыскать никаких *внеположных* им (выясненных *до* них) научных понятий, которые позволяли бы определить какую-нибудь из таких категорий *отдельно* от другой и *независимо* от нее. Дихотомические философские категории определяются только *одна через другую* и никак иначе⁹.

2

Категории *формы* и *содержания* демонстрируют это свойство философских дихотомий со всей наглядностью.

Действительно, ни одно из этих понятий не может быть объяснено иначе, как только с помощью другого и даже не может быть описано иначе, как только путем отсылки к другому. Например, так: «форма – то, что выражает собой некоторое содержание»; «содержание – то, что выражено некоторой формой». Приведенные формулировки, конечно, вовсе неприемлемы в

⁹ По-видимому, это и следует считать тем *признаком*, на основании которого должны различаться философские *дихотомии* от *недихотомических* парных категорий (таких, например, как «пространство/время» или «причина/следствие»). Мы ни в коем случае не претендуем на сколько-нибудь систематическую полноту предложенных здесь наблюдений в области свойств философских категорий, тем более – на «всеохватность» высказываемых положений. Но считаем, что было бы неплохо, если бы проблемой, важность которой столь остро обнаруживается даже при самом беглом внимании к ней, заинтересовались сами философы.

качестве *определений* данных понятий, но определить их иначе, так сказать «по-настоящему», невозможно. Обе категории могут быть только *постулированы* в своей особой специфичности, и их особый смысл может быть только *развернут* как анализ их взаимодействия.

Но уже до всякого такого анализа следует сформулировать одно принципиально важное положение, непосредственно *вытекающее* из того представления о смысле понятий «формы» и «содержания», которое дано выше и которое приходится считать самоочевидным:

Только *нечто* (всё что угодно) *рассматриваемое как целое* поддается различению в нем, с одной стороны – его *формы*, с другой стороны – адекватного этой форме *содержания*; причем *и форма, и содержание* здесь равновелики, равномасштабны, *равнообъемны друг другу и своему целому*. Это значит, что форма и содержание не имеют никакого *самостоятельного бытия* в рассматриваемом явлении, но существуют как *отношение* и только *во взаимосвязи друг с другом*. Иначе говоря, это **само явление выступает – по отношению к самому себе – то как форма, то как содержание**. А их противоположность 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 с самим собой.**

Гегель¹⁰, который вообще впервые ввел категорию *содержания* в систему философской терминологии, подчеркивал необходимость для правильного понимания соотношения формы и содержания в любом рассматриваемом явлении учитывать *специфический в данном случае характер отношения явления с собой*.

Он писал, что различие в целостном явлении *формы и содержания* происходит постольку, поскольку мыслится некое определенное «отношение [явления] с собой». Определенность этого отношения, по Гегелю, состоит в *тождестве* явления самому себе, каковое (тождество) и означает обладание «*формой* в самом себе»¹¹. «...Так как оно [явление], – поясняет далее Гегель, – обладает ею [формой] в этой тождественности [самому себе], то оно обладает ею как существенной устойчивостью. Таким образом, форма есть *содержание*, а в своей развитой определенности она есть закон явлений. <...> В себе здесь дано абсолютное отношение между формой и содержанием, а именно: переход их друг в друга, так что *содержание* есть не что иное, как *переход формы* в содержание, а *форма* – *переход содержания* в форму»¹². «Этот переход, – добавляет Гегель, – есть одно из важнейших определений [формы и содержания как понятий]. Но он *полагается* впервые в *абсолютном отношении*»¹³. Подчеркиваемая Гегелем

¹⁰ Георг Вильгельм Фридрих ГЕГЕЛЬ (1770–1831) – немецкий философ-энциклопедист, создатель диалектической логики, систематик объективного идеализма, один из родоначальников современного научного мировоззрения.

¹¹ Г е г е л ь Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. М., 1974. С. 298 [здесь и далее курсив в цитатах – авторский; вставки в квадратных скобках – мои. – Ю. Р.].

¹² Там же.

¹³ Там же.

абсолютность отношения явления с собой указывает на *целостность* и *всеполноту* этого отношения как на специфическое условие вообще «полагания» формы и содержания в данном явлении.

Гегелевский анализ дихотомии «форма/содержание» отменял исторически традиционную философскую пару «форма/материя (вещество)», но, отменяя, не отбрасывал ее, а включал в себя, подчинял своей логике.

Понятие «материи» у Гегеля неустойчиво: с одной стороны, оно еще вполне традиционно – совпадает с понятием «вещество» и синонимично ему; с другой стороны, оно трактуется не просто как субстанция, подлежащая «оформлению», но как один из аспектов формы как таковой и, таким образом, сопрягается с понятием «форма» отнюдь не традиционно. В частности, Гегель пишет: «Форма содержит в самой себе устойчивость, или материю, как одно из своих определений»¹⁴; и далее еще раз подчеркивает, что явление обладает *формой* как своей собственной «существенной устойчивостью»¹⁵.

Если понимать под «явлением» только нечто «вещественно» сущее, то действительно, именно *определенность* приданной такому явлению-предмету «формы» означает также и «существенную устойчивость» самого явления, его, так сказать, «явленность». Но если под *явлением* понимать (как это и трактуется у Гегеля) вообще всякую *кажимость* – в противоположность скрытой за нею *сущности*, в том числе и кажимость *духовного, умозрительного* порядка, то синонимичность понятий «устойчивость» и «материя» применительно к «форме» означает: (1) для явлений *вещественного* плана – что «материя-вещество» составляет один

¹⁴ Там же. С. 297.

¹⁵ Там же. С. 298.

из компонентов, или атрибутов (по Гегелю – «определенный»), их *формы*; (2) для явлений *невещественного* (духовного, идеального) плана – что «материя-форма» вообще *не есть* «вещество», а есть именно и только указываемая и подчеркиваемая Гегелем *определенность отношения явления с собой*, иначе говоря – *устойчивое тождество его самому себе*. Конечно, такое тождество явления себе еще не есть *вся* форма явления, но *без* этого тождества себе нет самого явления как *некой единичности*, нет, следовательно, *никакой* формы.

Но не только понятие «формы» (по Гегелю) – также и понятие «содержания» нетривиально соотносится с понятием «вещества (материи)». О *содержании*, в этой связи, разъясняется следующее: «...нет бесформенного содержания, точно так же как нет бесформенного вещества: отличаются же они (содержание и вещество, или материя) друг от друга тем, что вещество, хотя оно в себе и не лишено формы, однако в своем наличном бытии обнаруживает себя равнодушным к ней; напротив, содержание как таковое есть то, что оно есть, лишь благодаря тому, что оно содержит в себе развитую форму»¹⁶. Иначе говоря: вещество (материя) одинаково *проникает собой* и «форму», и «содержание», но в то же время и одинаково *равнодушно* к ним обоим; оно *объективно* наличествует в данном явлении, но *само по себе* не есть *ни форма* явления (напротив, должно само обрести форму, чтобы *стать* явлением, а значит – соотнестись с формой как фактор *устойчивой тождественности* явления с собой), – *ни содержание* (которое вообще *не есть* «вещество (материя)»).

«При рассмотрении противоположности между формой и содержанием, – повторяет Гегель свою мысль, – существенно важно не упускать из виду, что

¹⁶ Там же. С. 298–299.

содержание не бесформенно, а форма в одно и то же время *и* содержится в самом содержании, и представляет собой нечто внешнее ему»¹⁷.

Далее Гегель говорит об «удвоении формы», но трактует этот вопрос, с нашей современной точки зрения, слишком отвлеченно, или, выражаясь его собственным языком, спекулятивно – в плане «саморефлексии» идеи. Однако в примерах, иллюстрирующих отвлеченные логические выкладки, встречаются у него необыкновенно тонкие различия и нюансы, схватывающие некоторую *суть* проблемы.

«Мы находим, – замечает он, – <...> что форма бывает равнодушной к содержанию и его внешнему существованию <...> Возьмем, например, книгу: для ее содержания, конечно, безразлично, написана она или напечатана, переплетена она в картон или в кожу. Но это отнюдь не значит, что (если отвлечься от такой внешней и безразличной формы) само книги бесформенно. Существует, разумеется, достаточно много книг, которые справедливо можно назвать бесформенными также и со стороны их содержания. Но здесь имеется в виду, однако, не отсутствие всякой формы, а лишь отсутствие *надлежащей* формы. <...> Эта надлежащая форма так мало безразлична для содержания, что она, скорее, составляет само это содержание»¹⁸.

И тут же следующий пример, прямо относящийся к нашей области: «Произведение искусства, которому недостает надлежащей формы, не есть именно поэтому подлинное, т. е. истинное, произведение искусства, и для художника как такового служит плохим оправданием, если говорят, что по своему содержанию его произведения хороши (или даже превосходны), но

¹⁷ Там же. С. 298.

¹⁸ Там же. С. 299.

им недостает надлежащей формы. Только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства»¹⁹. И завершая эту свою мысль, Гегель конкретизирует ее двумя примерами из истории литературы: «Можно сказать об «Илиаде», что ее содержанием является Троянская война или, еще определеннее, гнев Ахилла; это дает нам всё и одновременно еще очень мало, ибо то, что делает «Илиаду» «Илиадой», есть та поэтическая форма, в которой выражено содержание. Точно так же содержанием «Ромео и Джульетты» является гибель двух любящих вследствие раздора между их семьями; но это еще не бессмертная трагедия Шекспира»²⁰.

Отсюда видно, что содержание – по крайней мере, применительно к произведениям искусства – бывает, по Гегелю, *двоjakим*: внутренним и внешним. *Внутреннее* содержание – это та смысловая целесообразность его формы, которая *имманентно* присуща только данному единичному произведению. *Внешнее* его содержание – это *предстоящая* ему действительность, в нем *отражаемая* и тем самым в него *привходящая*, *превращающаяся* в его *внутреннее* содержание.

Сам Гегель отмечает и этот нюанс, но не в разделе о категориях формы и содержания, тем более не в связи с проблемами искусства, а при анализе категории необходимости. Если предмет мысли полагать *необходимо* сущим, пишет он, то «мы имеем здесь содержание, которое по форме удвоено в самом себе: оно, во-первых, есть содержание предмета, о котором идет речь, и оно, во-вторых, есть содержание разрозненных обстоятельств», которые сначала «являются как что-то

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

положительное и <...> имеют значимость как таковые», но «превращаются <...> в свое отрицательное и становятся, таким образом, содержанием предмета»²¹. Иначе говоря: собственное (внутреннее) содержание предмета принимает в себя (в снятом виде) содержание порождающих его обстоятельств (внешнее содержание). Так, согласно Гегелю, *становится* содержание всего сущего – в процессе и в результате (само)возникновения и (само)развития каждого явления (предмета). Если же говорить о вещах, возникающих не самопроизвольно, а вследствие *целесообразной деятельности*, то, указывает Гегель, «здесь в лице цели мы имеем содержание, которое известно уже заранее», ибо «цель есть вообще то, что действует как в себе и для себя определенное, определенное еще до того, как получается результат, так что результат соответствует тому, что было известно и желаемо заранее»²².

Это последнее гегелевское замечание имеет прямое отношение к нашей теме, так как всякое произведение искусства есть, безусловно, результат *целесообразной деятельности* художника-творца (индивидуального или коллективного, как в фольклоре, зодчестве и зрелищных искусствах), – но ни в коем случае не спонтанное явление, возникающее стихийно, независимо от воли и сознания людей. Однако следует сказать, что общие положения гегелевского философского анализа категорий формы и содержания, хотя и сохраняют всё свое принципиальное значение при любой конкретизации проблемы (в том числе и при переводе ее в область теории искусства), все-таки не исчерпывают самой этой проблемы, и во всяком случае оказываются далеко не достаточными для понимания сущности и характера взаимодействия художествен-

²¹ Там же. С. 323.

²² Там же.

ной формы и художественного содержания в произведениях искусства.

3

Когда мы говорим о *художественной* форме и *художественном* содержании, мы вольно или невольно подчеркиваем два момента:

во-первых, то, что речь идет о форме и содержании *в границах* именно и только *искусства* ('художественный' в этом случае значит: 'относящийся к области искусства', 'принадлежащий искусству');

во-вторых, то, что речь идет о *специфической* форме и *специфическом* содержании, которыми обладают только произведения искусства и *никакие другие* произведения целесообразной деятельности людей ('художественный' в этом случае значит: 'эстетически своеобразный').

В обоих указанных отношениях *форма* и *содержание* проявляют себя в искусстве (соотносятся друг с другом, взаимно переходят друг в друга) иначе, чем во всех других областях целесообразной человеческой деятельности²³.

Вообще целесообразной человеческой деятельностью (не только производственной, экономической, но и интеллектуальной, научно-познавательной) руководят всякого рода *прагматические* цели (личные или общественные), а произведения труда (как физическое, так и умственное) *прямо* отвечают некоторому *утилитарному* назначению, т. е. *потребляются*: либо

²³ Говоря обо всех других областях целесообразной деятельности людей, мы имеем в виду не только то, что каждая из таких областей соотносима с искусством (и проти-

материально – съедаются, изнашиваются, ветшают и т. д., либо – если это знания, концепции, учения – осваиваются технологически или идеологически. В *искусстве* же любые возможные прагматические побуждения к творчеству (успех, слава, материальное вознаграждение и т. п.) лежат *вне содержания* собственно творческих усилий и устремлений человека, а *результаты* творчества (произведения искусства) предназначаются отнюдь не для «использования» их в каких бы то ни было *посторонних* самому искусству целях, но исключительно для *эстетического восприятия* их и безотносительного к какой бы то ни было практической «пользе» *эстетического наслаждения* ими²⁴. Иначе говоря: *продуктами* художественного творчества, как и во всех других сферах производительной деятельности человека, оказываются *предметы* (*матери-*

востоят ему) отдельно и особо, но и то, что искусство составляет некий противополож полюс всем им в совокупности.

²⁴ Так называемые *прикладные* цели, руководящие творческим процессом в рамках отдельных *видов* искусства (таких, как декоративно-прикладное искусство, дизайн) либо отдельных *жанров* внутри неприкладных видов искусства (напр., политическая карикатура или плакат в графике, политическая сатира или памфлет в литературе), достигаются – и в *принципе* могут быть достигнуты – только *эстетическими* (художественно-выразительными) средствами, а потому они не являются целями, *посторонними* искусству. *Прикладное* назначение одних обеспечивается такими их *предметными* свойствами, которые сами по себе не обусловлены никакими собственно художественно-эстетическими задачами, а отвечают именно и исключительно утилитарно-прагматическим целям – действительно *посторонним* искусству (в случаях с посудой, мебелью, одеждой); *прикладное* использование других, напротив, вообще неотделимо от авторской художественной воли и полностью ею обусловлено (в случаях карикатур или памфлетов).

альные композиции) – вещественные или акустические, пространственные или временные, статичные или динамические, моносоставные или многокомпонентные (синтетические), чье потребление носит сугубо *духовный, созерцательно-эмоциональный* характер. Говоря еще проще: каждое произведение искусства создается затем (так сказать, «прагматическая» цель), чтобы – литературное произведение *читать*; картину или рисунок *разглядывать*; музыкальное произведение *слушать*; спектакль или кинофильм *смотреть и слушать*; т. е. каждым из них *любоваться и наслаждаться* – разумеется, в меру, с одной стороны, нашего личного интереса, желания и способности к такого рода времяпрепровождению, а с другой стороны, в соответствии с собственными достоинствами самих произведений.

Несомненно, существует специфическая общественная потребность, удовлетворению которой отвечает именно и только искусство как особая отрасль продуктивной творческой деятельности людей. Эта потребность и эта деятельность называются *эстетическими*. Столь же несомненно, что удовлетворение эстетической потребности составляет подлинную *цель* художественной деятельности человека. Более того, согласно гегелевской логике, именно эта целеполагающая «прагматика» художественного творчества и выступает в искусстве – в превращенном (снятом) виде – как его *действительное содержание*. Но парадокс в том, что это *общее* содержание *всего* искусства ни в коем случае не является *художественным* содержанием какого бы то ни было *отдельного* произведения искусства: каждое из них включает в себе свое собственное – особое и единственное в своем роде – содержание, в котором как раз и заключается уникальная неповторимость данного произведения. Таким образом, целеполагание художественного творчества обра-

щено *вовнутрь* создаваемых произведений искусства, тогда как общественная целесообразность искусства в целом, обращенная *вовне*, не различает в этом монолите его отдельных составляющих – произведений искусства, с их уникальной *ценностной* неповторимостью.

Из этого вытекает вывод принципиальной важности. В предметах утилитарного назначения их форма – по отношению к своему содержанию – *разомкнута вовне*, поскольку содержанием таких предметов оказывается та или иная комбинация реальных человеческих потребностей (индивидуальных или коллективных), которым эти предметы должны удовлетворять (и действительно удовлетворяют) как форма. Напротив, в произведениях искусства *художественное* содержание *имманентно* форме каждого, *замкнуто* в ней. Чтобы *воспринять* произведение искусства, а следовательно, *понять* его *художественное* содержание, – нужно *проникнуть вовнутрь* произведения, воспринять его как *художественно целесообразную* форму.

Здесь никакие *внешние* (общественно-исторические) условия и обстоятельства, в которых протекает творческий процесс, – даже те, которые прямо или косвенно запечатлеваются в произведениях искусства, – не становятся непосредственно и прямо содержанием этих последних. Они всего лишь *отражаются* в произведениях искусства, т. е. *трансформируются* (каждый раз отдельно и особо) в некое *художественное* содержание – *превращаются* в новую, *духовную* реальность, но ни в коем случае не остаются *эмпирической* реальностью общественных отношений и общественного сознания. Другое дело, что, будучи созданными, произведения искусства (но не одним своим «содержанием», а каждое во всей индивидуальной целостности и полноте) становятся сами эмпирической реальностью (той же или изменившейся) общественной жизни – но уже как факты *искусства*, и притом лишь

в меру своего идейного воздействия на общественное сознание.

В первом случае, как видим, дается *содержание* (назначение предмета), помогающее оценивать предмет как *форму* (степень его соответствия своему назначению); во втором – дается *форма* (произведение искусства как объект восприятия), *содержание* которой (целесообразность) открывается воспринимающему сознанию как *система ее имманентных смыслообразующих значений* (образно-эмоциональных и мировоззренчески-оценочных).

Поэтому в мире потребительской прагматики форма предмета тем полнее отвечает его назначению (совпадает со своим содержанием), чем менее она «затрудняет» пользование предметом, чем менее, следовательно, она замечается пользователем. Напротив, в искусстве художественная форма как раз и должна быть «заметной», или, как говорят исследователи, *ощутимой*, должна именно «затруднять» восприятие, задерживать внимание на себе, чтобы превратить *наслаждение собой как формой – в понимание себя как выраженного смысла*.

Имманентная замкнутость художественного содержания в автономных границах художественной формы ведет к тому, что взаимопереход формы в содержание и содержания в форму в произведениях искусства совершается не в виде однократного скачка, а ступенчатым образом – с задержкой на промежуточном уровне перехода, который по отношению к внешней форме произведения является уже содержанием, но по отношению к глубинному содержанию того же произведения остается все еще формой. Такая – *ступенчатая* – структура взаимосвязи между формой и содержанием наблюдается *только в искусстве* и составляет его *специфическое своеобразие*.

Ступеней перехода, собственно, всего три, но наличие промежуточного уровня при переходе формы в содержание (или содержания в форму) *структурно удваивает* оба полярных уровня – и форму, и содержание. Поэтому в произведениях искусства выделяются не просто форма и содержание, но непременно **два уровня формы** и **два уровня содержания**. Это придает как форме, так и содержанию произведений искусства некое особое свойство *художественности*, которое (повторим еще раз) следует понимать прежде всего именно как *свойство*, т. е. вне зависимости от его эстетической полноценности или ущербности в том или ином конкретном произведении.

Уровни *художественной формы* именуется **внешней** и **внутренней** формой; уровни *художественного содержания* – **образным** и **идейным** содержанием²⁵.

4

Внешняя форма художественного произведения – это не что иное, как **само произведение во всей его целостности и полноте**, но взятое как **объект чувственного восприятия**. Иначе говоря, это то в произведении, что составляет его *материаль-*

²⁵ Следует заметить, что терминологическое различие «внешней» и «внутренней» формы не вызывает в науке возражений и может считаться общепринятым, но вопрос о терминологическом обозначении художественного содержания и разных его аспектов остается дискуссионным – в силу коренной мировоззренческой разноречивости, свойственной различным теоретическим трактовкам глав-

ную пластику – предметную²⁶ или акустическую²⁷, статичную²⁸ или динамическую²⁹ – и что мы воспринимаем зрительно, либо на слух, либо так и этак одновременно.

Однако *чувственно* (зрительно и на слух) человек воспринимает все же не *форму* произведения как таковую, а именно и только *фактуру* тех физических материалов, из которых оно сформовано, и его внешние *параметры*. Между тем эту пластически сформованную конструкцию нужно еще *осмыслить* в ее *системной (функциональной) целесообразности*, чтобы она стала восприниматься как *форма*, т. е. как нечто *внутренне содержательное*.

Если содержательные значения пластической формы произведения почему-либо оказываются для нас закрытыми, безразличными или невразумительными, то и произведение в целом остается попросту невоспринятым либо воспринятым искаженно, неполно, неточно. А ведь *чувственно* мы получаем не просто какое-то, но *полное* впечатление от произведения, которое, однако, не становится впечатлением *художественным*, поскольку остается для нас *бессодержательным*.

Этот переходный рубеж, когда материальная *пластика* произведения *превращается* в его художе-

ных проблем эстетики, прежде всего вопроса о сущности и назначении искусства.

²⁶ В архитектуре, скульптуре, изобразительных и декоративных искусствах, а также в хореографии и пантомиме; кроме того, это зрительный ряд в театральном представлении и кино(видео)фильме.

²⁷ В поэзии и музыке.

²⁸ В архитектуре, скульптуре, изобразительных и декоративных искусствах.

²⁹ В поэзии, музыке, хореографии, театре и кино.

ственную форму, – рубеж, непосредственно *разделяющий* внешнюю форму произведения и выражаемое ею содержание, – с наглядной очевидностью проступает в словесном (поэтическом) искусстве. Здесь (и в тех видах искусства, которые включают языковые тексты в компонентный состав своих произведений) самый материал искусства – язык – уже является носителем значений, т. е. некой содержательной формой, воспринимаемой именно в этом ее качестве *до* и *независимо* от тех *добавочных* значений, которые выражает языковой текст как *поэтическое* произведение. Писатель, собственно, и «работает» с языком в том смысле, что оперирует его *языковыми значениями* – лексическими, этимологическими, образными, грамматическими, интонационными, стилистическими, экспрессивными, имитационными и т. д., лишь изредка и по мере необходимости видоизменяя сами *языковые формы*. Поскольку литературное произведение – это всегда языковой текст, то человек, не владеющий данным языком, уже в силу этого не способен элементарно воспринимать его – прежде всего как языковое *сообщение*, а затем (и вследствие того) как текст *художественный*.

Скажем, для человека, не понимающего по-немецки, безусловно недоступен гётевский «Фауст»³⁰, но не потому, что это сложное и глубокое поэтическое произведение, а просто потому, что это – произведение на немецком языке. Если тот же человек, предположим, услышит актерскую декламацию из «Фауста»,

³⁰ Иоганн Вольфганг ГЁТЕ (1749–1832) – величайший немецкий поэт, драматург, прозаик, мыслитель, театральный деятель, человек энциклопедических интересов и занятий, один из крупнейших поэтов мира. Трагедия в стихах «Фауст» (1 ч. – 1808; 2 ч. – 1831) – главный труд его жизни, одна из вершин мировой литературы.

для него все равно окажется непреодолимой грань между слышимым звучанием чужой речи и собственным непониманием ее, невосприятием ее содержания – прежде всего языкового, а затем (и в силу этого) также и художественного. Единственное, что он воспримет в последнем случае, так это интонационную выразительность и эмоциональный накал речевой декламации, которые в своем конкретном содержательном наполнении все равно останутся неясными для него.

Напротив, человек, владеющий языком, склонен просто не замечать этой переходной грани от знака (текста) к значению (сообщаемой текстом информации) – грани, с которой вообще начинается восприятие произведения искусства как такового, и не только литературного.

В других видах искусства – в особенности там, где материал, из которого komponуется произведение, сам по себе не несет собственных смысловых значений³¹, – восприятие содержательных значений внешней формы основывается на разных психо-физиологических механизмах и потому протекает по-разному, но начинается всегда с того же принципиального момента: с превращения конструкции – в форму, т. е. с осознания произведения как знаковой системы, или, говоря иначе, выраженного смысла.

³¹ А это все материалы всех видов искусства, кроме одного – языка (в виде ли письменного текста, или живой речи). – О понятии материала в искусстве, а также о разнице между свойствами конкретных материалов, из которых создаются произведения искусства, тех идеальных материалов, которые ведут к различению видов искусства, см.: Р у д е н к о Ю.К. Некоторые проблемы теории искусства и литературы: Искусство как творческая производительная деятельность людей: Учебно-методическое пособие. – СПб., 1998. – 36 с.

Легче, проще – незаметнее для воспринимающего сознания – этот скачкообразный переход от знака (*формы*) к значению (*содержанию*) происходит в изобразительных искусствах, потому что способность зрительного распознавания предметных форм внешнего мира дана нам как природная способность нашего организма. Причем применительно к произведениям скульптуры, живописи, графики этот навык действует тем более автоматически, чем стилистически «жизнеподобнее» выглядят те или иные художественные решения. Но и в случаях стилистически «условных» решений (вплоть до их демонстративной «беспредметности», «абстрактности») распознавание образного содержания таких изображений (вплоть до вывода об отсутствии такового) происходит на основании и в пределах того же жизненно-реального зрительского опыта.

Совсем иначе обстоит дело в музыке, и понятно почему: музыкальные звучания извлекаются из специально создаваемых инструментов и не идентичны никаким реальным (естественным) звучаниям (даже человеческий голос как музыкальный инструмент – это отнюдь не то же самое, что он же в процессе речевого общения; здесь это – специально поставленный *певческий* голос). Конструктивными *формами* в музыке оказываются темпо-ритмические и ладово-мелодические комбинации музыкальных звучаний, которые воспринимаются как *эмоционально* содержательные. Очевидно, что психо-физиологической основой для превращения слухового (музыкального) впечатления в реальность эмоционального (эстетического) переживания является соматический механизм влияния эмоциональных состояний человека на кровеносную и дыхательную системы его организма. Музыка воздействует на человека посредством того же механизма, но, так сказать, в обратном направлении: ее темпо-ритмические, интонационно-мелодические, ладово-гармониче-

ские и тембровые формы «настраивают» (подчиняют себе, воздействуют на) механизмы дыхания и кровообращения, провоцируя возникновение соответствующих эмоциональных состояний, которые, не будучи вызванными извне ничем иным, как только музыкальными впечатлениями, вследствие этого и *осознаются как музыкально-содержательные*.

Другие механизмы восприятия, качественно отличные от этих, задействованы в искусстве танца, иные – в искусстве пантомимы; сложные комбинации этих и других механизмов действуют в многосоставных искусствах, таких, как театр или кино, причем в каждом из разновидностей театрального искусства – вариативно разные.

5

В качестве *внешней формы* художественное произведение представляет собой не что иное, как некий определенный *материальный конструкт*, который поддается всякого рода измерениям, констатациям и характеристикам, количественным и качественным. В свою очередь, все измеримые параметры художественного произведения – а также все композиционные, фактурные, изометрические и ритмические соотношения и соответствия между этими параметрами или их деталями – только тогда и постольку воспринимаются как *содержательные* (т. е. *выражающие смысл*), когда и поскольку воспринимаются как *атрибуты внешней формы*.

Совокупность смысловых значений внешней формы составляет в произведениях искусства их **образное**, правильное – **образно-тематическое содержание**³².

³² Традиционное название – *образное содержание*. Мы будем пользоваться принятым ныне уточненным термином

ном, поскольку он предупреждает от выборочного (и зачастую произвольного) отыскивания в целостном художественном содержании произведения «образов» в каком-нибудь специальном смысле слова (искусствоведческом, литературоведческом и т. д.) и, следовательно, изъятия оттуда «необразных» компонентов как «посторонних» или «чужеродных» ему. Например, в текстах литературных произведений всегда важно (и нужно) видеть наличие или отсутствие форм так называемой *языковой образности* – *тропов* (слов и словосочетаний, употребленных в переносном значении) и *фигур речи* (синтаксических конструкций, повышающих смысловую или эмоциональную выразительность речи); по сравнению с языковыми формами такого рода все другие (отвечающие литературной норме или же нормам иных функциональных стилей языка) следует признать *безобразными*. Но это не значит, что и вообще всё *образное содержание* литературных произведений ограничивается исключительно областью *языковой образности*: *образом* в искусстве слова является всегда и прежде всего само *произведение*, коль скоро хоть какие-нибудь свои смыслы оно выражает *иносказательно*, при этом с помощью *любых литературных*, а не только специфически *языковых средств*... Точно так же нередко в текстах литературных произведений присутствуют сентенциозные высказывания, а то и целые отвлеченные рассуждения на темы политики, религии, философии, эстетики и т. д., принадлежащие либо автору (напр., в романах Филдинга, Теккерея, Чернышевского, А. Толстого), либо персонажам, одному или нескольким (напр., в романах Сервантеса, Стерна, Гёте, Лермонтова, Гончарова, Достоевского, Горького, Роллана, Т. Манна). Все такого рода высказывания, рассуждения, размышления, речи и проч., бесспорно, являются *прямым заявлением мысли*, а не *иносказанием* («образом» в узком смысле слова), однако они необходимо входят в структуру *художественного содержания* произведений, в которых встречаются, и наравне с прочими – так называемыми «образными» – компонентами этой структуры являются ее неотъемлемой составляющей.

Образно-тематическое содержание *непосредственно* выражается произведением как материально-конструктивной формой и наряду с внешней художественной формой является средоточием его *художественности* – тех уникальных ценностно-эстетических свойств, которые индивидуально присущи каждому отдельному произведению искусства.

Поскольку образно-тематическое содержание точно так же *конструируется* художником, как и материальная форма произведения, оно поэтому точно так же *пластично*. Разница в том, что со стороны внешней формы это пластика *материально-фактурная* и *материально-композиционная*, а со стороны образно-тематического содержания – *мотивно-композиционная* и *мотивно-тематическая, мотивно-образная*.

При этом *характер* образности и тематизма в произведениях разных видов искусства существенно различен – в зависимости от материальных форм их выражения.

Так, в изобразительных искусствах *образ* – нечто сугубо наглядное, непосредственно запечатлеваемое в линиях и цвете, тогда как *тема* – нечто умопостигаемое.

Например, на полотне А. Иванова «Аполлон, Гиацинт и Кипарис»³³ зритель без всяких затруднений

³³ Александр Андреевич ИВАНОВ (1806–1858) – один из величайших русских художников XIX в., автор прославленного полотна «Явление мессии» («Явление Христа народу», 1837–1857; Гос. Третьяковская галерея, Москва). Картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» (1831–1834, ГТГ) написана на тему из античной мифологии: Аполлон – бог покровитель искусств; Гиацинт и Кипарис – двое его любимцев, с каждым из которых связана легенда о происхождении соответствующих цветка и дерева. А. Иванов не использует каких-либо сюжетных мотивов, восходящих к этим легендам; более того, он самостоя-

распознаёт *три человеческие фигуры на фоне пейзажа* – основные интегральные образы произведения. Разумеется, это возможно потому, что все *компонентные детали* каждого из них: пол, возраст, позы персонажей, их взаимное расположение, телесный облик, ракурс изображения; особо: черты лица и мимика, выражение глаз, губ; отдельно: предметы реквизита (дудка, лира), драпировки, локальные детали пейзажа и т.д. – всё это тоже распознаётся однозначно и сразу, причем любая деталь – и сама по себе, и во всех тех комбинациях, в которых она способна выступать. Но всё: и персонажи, и фон, и любая деталь тех и другого, и все их значимые сочетания – всё это здесь *образы* в самом конкретном (предметном) и в самом прямом смысле слова. *Тема* же картины подсказывается зрителю художником прежде всего, конечно, ее *названием*. Но и не будь его (или не знай мы его), мы всё равно по совокупности увиденного («образов» в предыдущем смысле) могли бы догадаться, какой *генерализующий мотив* придает всей этой композиции *тематическое единство* – мотив *совместного музицирования*. Если зритель достаточно сообразителен, то по характеру пейзажа, драпировок, предметов реквизита он может, далее, догадаться, что изображенная сцена должна принадлежать, скорее всего, *эпохе антично-*

тельно и совершенно независимо от легенд разрабатывает характеристику обоих персонажей из окружения Аполлона, придавая одному облик ребенка, другому – подростка, тогда как в мифах повествуется о «юношах». Своеобразная «бессюжетность» ивановской трактовки темы превращает его картину в произведение уникального жанрового звучания, в один из поздних (вершинных и в то же время «потолочных», исчерпывающих ресурсы жанра в пределах «академической» стилистики) шедевров, завершающих классическую традицию «античной» («мифологической») живописи.

сти, причем, по-видимому, античности легендарной – мифологической. Если, наконец, зритель достаточно компетентен в истории собственно античного искусства и помнит хотя бы самые прославленные из выдающихся его памятников, то в повороте головы, чертах лица, общем ракурсе изображения центральной мужской фигуры в группе он безошибочно узнаёт *прототип*, послуживший художнику моделью для этого персонажа, – всемирно известную статую Аполлона Бельведерского³⁴. После этого для него не составит труда догадаться (или навести справки) об *именах* персонажей, изображенных на картине. И хотя мальчик и подросток, изображенные на картине, весьма далеки от своих мифологических прототипов, но их больше не с кем идентифицировать... Таким образом, внимательный зритель способен вполне самостоятельно постигнуть *тему* данного живописного полотна в той степени конкретности, какую имел в виду автор.

Рассмотренный пример показывает, насколько *умопостигаемой* может оказываться *тема* в произведениях изобразительного искусства. Однако, при всей «умозрительности», *изобразительный* тематизм ни в коем случае нельзя считать *отвлеченным* – оторванным от *образности* конкретного произведения, так сказать, *привносимым* в него из области наших умозрений, а не *выражаемым* этой образностью.

Кроме того, рассмотренный пример показателен еще и в том отношении, что демонстрирует зависимость *уровня дистанцирования* воплощаемой изобразительными средствами *темы* от *предметно изображенного*. В исторической, мифологической, религиоз-

³⁴ Так называется мраморная римская копия не сохранившегося бронзового древнегреческого оригинала, датируемого 2-й половиной IV в. до н. э.; хранится в Бельведерском дворце Ватикана, откуда ее название.

ной, батальной, жанровой (бытовой) живописи, в иллюстративной (не только книжной, но и станковой) графике и т. п. это несовпадение одного с другим, *движение от одного к другому* обязательны и ощутимы. Гораздо более «размытой» и «короткой» эта дистанция оказывается в живописи пейзажной, причем отчетливее в пейзажах-картинах и неуловимее в пейзажных этюдах (где схватываемый «образ», или «мотив», идентичны «теме»). И принципиально неразличимы «образ» и «тема» во всех разновидностях натюрморта.

Напротив, в музыке *тема* – это всегда конкретный мелодический звукоряд, тогда как *образ* – нечто бесконтурное, хотя и эмоционально конкретное; иначе говоря, *образ* и *тема* здесь диаметрально меняются местами по сравнению с тем, как это выглядит в изобразительном искусстве.

Даже само понятие «образа» имеет в музыке метафорический смысл, поскольку здесь только *имитацию* некоторых реальных звучаний (щебетание птиц, голос кукушки, рык льва, удары грома во время грозы, завывание ветра, шелест листвы и т. п.), воссоздаваемых с помощью музыкальных инструментов, можно в прямом смысле слова назвать *образами*, но это составляет весьма периферийную сферу музыкального выражения. Главная же область смысловых значений всех без исключения музыкальных форм – это *беспредметный мир эмоциональных состояний* человека, которые сами по себе отнюдь не проявляются в каких бы то ни было звучаниях.

Не случайно в музыковедческих анализах термином «образ» почти не пользуются. Его точным аналогом – сравнительно с изобразительными искусствами – является понятие *темы*. Именно оно применительно к музыке конкретно и неметафорично, поскольку это всегда некий мелодический звукоряд, зачастую далее неделимый (например, начальная тема

5-й симфонии Бетховена – «тема судьбы», состоящая из четырех нот³⁵; или популярная со времен Шумана³⁶ и Листа³⁷ тема ВАСН – *имя* композитора Иоганна Себастьяна Баха³⁸, которое *читается* как буквенное обо-

³⁵ *Людвиг ван БЕТХОВЕН* (1770–1827) – великий немецкий композитор и один из величайших композиторов мира. Симфония № 5 до минор завершена в 1808 г. «Так судьба стучится в дверь», – определил образный смысл начальной темы симфонии сам композитор.

³⁶ *Роберт ШУМАН* (1810–1856) – один из крупнейших немецких композиторов-романтиков и замечательный музыкальный критик, родоначальник жанра крупномасштабного программного цикла из лирических и характерных инструментальных миниатюр, автор прославленных вокальных циклов («Круг песен» на стихи Й. Эйхендорфа, 1839; «Любовь поэта» на стихи Г. Гейне, «Любовь и жизнь женщины» на стихи А. Шамиссо, оба 1840; и др.). На тему ВАСН Шуманом создано три органные фуги (1846).

³⁷ *Ференц ЛИСТ* (1811–1886) – выдающийся венгерский композитор и прославленный писанист-виртуоз, один из крупнейших деятелей европейского музыкального романтизма, автор знаменитых «Венгерских рапсодий», родоначальник жанров симфонической поэмы и одночастного инструментального концерта. Листу принадлежит «Фантазия и fuga на тему ВАСН» (1862) в фортепианной и органной транскрипциях.

³⁸ *Иоганн Себастьян БАХ* (1685–1750) – великий немецкий композитор, органист и клавесинист, один из величайших музыкальных гениев мира, глубокий новатор в области инструментальной, оркестровой и кантатно-ораториальной музыки. В его творчестве энциклопедически полно представлены все музыкальные жанры, существовавшие к тому времени (за исключением оперы), и многим из них именно он придал высшую степень художественной зрелости, многие преобразовал так, что они обрели новую жизнь. В истории музыкального искусства творчество Баха стало вершиной полифонического стиля. Однако при жизни Бах был известен главным образом на родине и только как вир-

значение нот: си-бемоль – ля – до – си). Музыкальной темой может быть, конечно, и полноценная *мелодия*, т. е. тема, обладающая художественной выразительностью и законченностью, закругленностью (например, в инструментальных или оркестровых вариационных циклах; еще обязательнее – в вокальной музыке), но в особо сложных композиционных формах (например, полифонических – многоголосных, таких, как фуга) или сложно разработанных жанровых формах (таких, как сонатное аллегро, увертюра, симфония, симфоническая поэма, инструментальный концерт и т.д.) темы не могут, да и не должны быть слишком распространенными, развернутыми, мелодически закругленными, ибо им предстоит многообразно трансформироваться и сочетаться друг с другом, а для этого от них требуется известная компактность.

Слушатель не может опереться при распознавании специфически *музыкального* тематизма на свой, так сказать, житейский опыт, потому что музыкальные звучания не имеют *прямых* аналогов себе в окружающем реальном мире: человек должен *научиться*

туоз-органист и клавесинист, его композиторское творчество оставалось неизданным, а после его смерти вообще забытым. Известность, признание, слава пришли к Баху спустя столетие – в эпоху романтизма, когда в 1829 г. в Берлине, по инициативе и под руководством Феликса Мендельсона-Бартольди (1809–1847), прозвучала оратория «Страсти по Матфею» (1729); затем, в 1850 г., в Лейпциге, было основано Баховское общество (одним из инициаторов его создания был Роберт Шуман), провозгласившее своей задачей изучение и издание сочинений композитора. Отголоском того восторженного, единственного в своем роде пьетета, которым романтики – первооткрыватели творчества Баха окружили его имя, и стали названные сочинения Листа и Шумана, а позднее – органная «Фантазия и фуга на тему ВАСН» Макса Регера (1873–1916).

слушать музыку – как говорится, «натренировать» ухо, – чтобы стать способным улавливать непосредственно на слух музыкальные темы в любом данном произведении, распознавать их, при всех их видоизменениях, в качестве, так сказать, «строительных кирпичиков», из которых складывается конкретная музыкальная композиция.

Зато *образ* в музыке – это ни в коем случае не *тема* сама по себе. *Мелодия* – т. е. тема особого эстетического качества – *образ*, а просто тема, любая тема – еще не образ. *Образный смысл* в музыке получает только тема, подвергающаяся музыкальной *разработке*, т. е. *тема-инвариант* (и лишь в силу этого также отдельные ее наличные варианты). И далее значение *образа* в контексте музыкального произведения обретают всевозможные более крупные *тематические комплексы* – вплоть до произведения как *единого и целостного образа*.

Особо следует подчеркнуть при этом, что *образное содержание музыки в принципе не поддается адекватному словесному формулированию*. Всякого рода словесные формулировки, касающиеся образности того или иного конкретного музыкального произведения, описывают лишь *интерпретационное истолкование* его содержания, но не самоё это содержание, поскольку только произведение является *действительным носителем* собственных образных смыслов.

В противоположность рассмотренным выше «крайним» типам взаимоотношений между темой и образом в произведениях изобразительного искусства и в музыке, *образ* и *тема* в произведениях литературы оказываются *функционально равнозначными*. Те и другие одинаково обнаруживаются как на уровне элементарных языковых значений поэтического текста, так и на интегральном уровне художественно-содержательных значений целого произведения.

Дело в том, что в самом языке имеются *особые формы образности* – так называемые *тропы*. Это слова (реже словосочетания), употребленные в переносном значении. Слова и словосочетания, употребленные в своих прямых значениях, являются – в языковом плане – *безобразными*. Между тем и те и другие лексические компоненты речи одинаково могут выступать в художественном тексте в качестве *мотивов* – минимальных тематических или образных смысловых единиц, участвующих в построении образно-тематического содержания произведения. Подчеркнем: и слова-«образы», и слова-«необразы» *могут* становиться мотивами, но могут и не становиться ими, а лишь участвовать – как значимые компоненты языка – в *разработке* тех или иных мотивов, в *построении* сложных образных либо тематических смысловых комплексов произведения. Иначе говоря, слово-*троп* и слово-*нетроп* – это компоненты текста-*формы*, а слово-*троп-мотив* и слово-*нетроп-мотив* – это уже компоненты текста-*содержания*.

Например. Стихотворение Пушкина «19 октября» (1825) открывается следующим пейзажным описанием:

Роняет лес багряный свой *убор*,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день как будто поневоле
 И *скроется* за грань окрестных гор...

Курсивом мы выделили слова-*тропы*. 'Роняет', 'сребрит', 'проглянет', 'скроется' – *метафоры одушевления*³⁹ (одушевляются последовательно лес, мороз,

³⁹ *Метафора* (греч.: «перенесение») – перенос значения слова по сходству. *Метафора одушевления* – особая разновидность метафоры, когда признак переноса подразумевает или указывает на сходство с чем-то, что свойственно

день). 'Убор' – просто *метафора* (значение: 'нарядная одежда, украшения'). 'Увянувшее' – *метонимия*⁴⁰ (вянет не поле, а растения на нем). Слова 'лес', 'багряный', 'мороз', 'поле', 'день', 'окрестный', 'горы' – не являются в данном тексте тропами, потому что употреблены в своих прямых словарных значениях. Слово 'поневоле', тоже не будучи тропом по значению, выступает, однако, в роли *эпитета*⁴¹ при глаголе 'проглянет' и,

только живому. Указание на «сходство» как на характерное именно для метафоры основание переноса восходит еще к Аристотелю. Это всегда некий признак, который – по впечатлению говорящего – является сходным у того, о чем говорится, с тем, *чему* он на самом деле принадлежит. Так, выражение: 'мороз *сребрит* поле' – означает: 'поле *сверкает инеем*'; между тем серебро и иней – не имеют ничего общего друг с другом, в том числе даже и *сверкают* они по-разному; но какому-нибудь *говорящему* сверкание иней может *напомнить* блеск серебра, и тогда он вправе (как это и делает Пушкин) «переименовать» 'иней' – в 'серебро'. Добавим, что у Пушкина слово 'сребрит' является *двойной* метафорой: 1) *простой*: 'иней' = 'серебро' – по сходству сверкания; 2) *метафорой одушевления*: 'мороз' выступает не просто причиной 'сребрения', но и «мастером», действующим лицом.

⁴⁰ *Метонимия* (греч.: «переименование») – перенос значения слова *по смежности* (такое обозначение признака переноса тоже восходит к Аристотелю): между *называемым* и *переименовываемым* существует какая-нибудь *объективная* связь.

⁴¹ *Эпитет* (греч.: «приложенный») – «называемый признак, сопутствующий какому-нибудь слову» (Т о м а ш е в с к и й Б. В. *Стилистика*. Л., 1983. С. 195). Обычно имеет форму определения, чаще всего простого грамматического (прилагательное или причастие при существительном; существительное-приложение при существительном; но также: качественное наречие при глаголе; сказуемое – краткое прилагательное при существительном, реже местоимении –

следовательно, контекстуально составляет вместе с ним единую *метафору одушевления*. Слово 'грань' несколько иначе обыгрывается здесь поэтом: в этом слове, благодаря словосочетанию, в котором оно участвует («грань... гор»), контекстуально проявляется *корневое* (этимологическое) значение: 'грань' – 'граница' – 'контур', – а это, заметим, еще один прием создания языкового образа.

Однако ни одно слово этого пушкинского четверостишия не является самостоятельным *мотивом*: они все вместе лишь *разрабатывают* мотив, который *словесно* обозначен раньше этого, в названии стихотворения – «19 октября». Картина *осени*, рисуемая здесь, и есть развертка тематического мотива названия.

Однако если посмотреть на само это название как на *целостный начальный мотив* стихотворения, то окажется, что он внутренне разнопланов. По составу (структурно) это *словосочетание* (т. е. нечто сборное, разложимое на отдельные лексические единицы); но по значению это *нерасчленимая* смысловая едини-

подлежащем). Эпитетами не являются лишь так называемые *логические определения*: слова, указывающие признак для выделения предмета или явления из ряда однородных, не обладающих данным признаком ('деревянный' дом – в отличие от 'каменных', 'кирпичных', 'блочных' и т. д.). Во всех остальных случаях *определения-эпитеты* указывают признак, который сам выделяется из массы прочих признаков данного предмета или явления. В зависимости от речевого контекста слова-эпитеты могут быть употреблены в *прямых* или *переносных* (метафорических, метонимических) значениях, могут служить *описанию* либо *характеристике* предмета (явления, лица), а могут выражать *отношение* (оценочное или эмоциональное) говорящего к предмету (явлению, лицу). В связи с этим в науке (и справочной литературе) существует большой разницей в классификациях эпитетов по типам, разрядам и разновидностям.

ца – *дата*, которая, в свою очередь, указывает на некое *событие* как на *сквозную тему* всего произведения. Таким образом, *мотив названия* – это отнюдь не «октябрь» (*слово-мотив* в названии), и даже не «осень» (*метонимическое* расширение мотива «октября»), но нечто *словесно не формулируемое* – «лицейская годовщина». Подразумеваемое событие *эмблематически* помещено его точной датой (еще одна разновидность *метонимии*) – и название-мотив оказывается *мотивом-образом*. Какую при этом *разработку* этой темы предложит автор, читателю не дано предвидеть заранее – тем самым художественный масштаб заявляемой темы предельно универсализуется. Вероятность разработки собственно *пейзажной* темы (октябрь – осень) также присутствует, но где-то совсем *на периферии* образных значений главной темы.

Возвращаясь к цитированному началу пушкинского стихотворения, можно, далее, заметить, что рисуемая здесь *картина* осени – это, конечно, *образ*, но опять-таки не *мотив*. Это образ, *мозаически* складывающийся из последовательного накопления (линейной развертки) отдельных *мотивов-слов* (как *образных*, так и *безобразных*). В свою очередь, этот – первый в тексте стихотворения – локальный *образ* получает значение частной поэтической *темы*, поскольку *композиционно* – открывает собой разработку всех главных тематических линий произведения, а *содержательно* – вписывается в структуру образа *лирического героя*, мотивируя настроения и эмоциональные порывы последнего, связанные и с его индивидуальным переживанием *осени* вообще, и с обостренным чувством своего тоскливого *одиночества* – вследствие *вынужденного затворничества*, *лицейских воспоминаний* и восторженно-возвышенного чувства к *друзьям*...

Как видим, мотивы, участвующие в разработке художественного содержания литературного произведе-

дения, могут быть элементарными (функционально однозначными), оставаясь при этом либо образными, либо безобразными; а могут быть тематическими (подлежащими развертке), оставаясь при этом в свою очередь либо только тематическими – когда указывают на макротему (структурный компонент тематической композиции произведения), либо образно-тематическими – когда указывают на макрообраз (структурный компонент образной системы произведения). Особо важные мотивы обычно полифункциональны, т.е. могут выражать несколько разных смыслов и выполнять несколько разных задач.

6

Образно-тематическое содержание отнюдь не является в произведениях искусства их конечным содержанием – это всего лишь **изобразительный**, или **предметно-информативный** содержательный план. Он сам, в свою очередь, **служит способом выражения неких глубинных смысловых значений произведения**, а именно его **концептуально-мировоззренческого, оценочно-идеологического содержания**. В ступенчатой структуре *перехода* художественной формы в художественное содержание образно-тематическое наполнение произведения есть тот **промежуточный уровень**, который лишь *по отношению к внешней форме* – выступает как *содержание*, но *по отношению к актуальному мировоззренческо-идеологическому содержанию* произведения – оказывается его *целесообразной формой*, которую, в отличие от *внешней формы* произведения, принято называть **внутренней формой**⁴².

⁴² Понятие *внутренней формы* восходит, как мы ранее видели, к Гегелю, но в эстетике оно утвердилось благодаря лингвистической теории «внутренней формы слова»,

Если *образно-тематическое* содержание произведения искусства *иллюзорно* – сочинено, сфантазировано, вымыслено художником, то *актуально-мировоззренческое* его содержание *достоверно* – является *фактом общественно-идеологической реальности* своего времени, поскольку выражает *индивидуально-личную* и в то же время *типизированную, общественно-репрезентативную авторскую позицию* по отношению к окружающей действительности, причем в ее множественных аспектах и ракурсах – бытовых, социальных, национальных, психологических, политических, религиозных, философских и т. д.

При этом нельзя думать, что только внешняя форма и образно-тематическое содержание (внутренняя форма) произведения искусства обладают (в той или иной степени) свойствами художественности и замкнуты в границах произведения, а его идеологически-мировоззренческий смысл (идейно-оценочное содержание) выходит за эти границы и напрямую сопрягается с идеологическими реалиями своего и последующих времен; иначе говоря – что оно (идейно-оценочное содержание художественного произведения) относится к области тех мировоззренческих универсалий, носителем которых является непосредственно сам художник – как человек, гражданин, мыслитель, и что они лишь присутствуют, так сказать проявляются, в его произведении.

которую разработал выдающийся русский филолог А. А. Потебня (1835–1891) в своем главном труде по лингвистике «Мысль и язык» (1862). См.: П о т е б н я А. А. Слово и миф / Сост., подг. текста и примеч. А. Л. Топоркова. М., 1989; в особенности глава VII: Язык чувства и язык мысли (Там же. С. 88–105); а также примеч. комментатора к с. 97 (Там же. С. 589–590).

В действительности всё гораздо сложнее. Мирозрение художника как фактор, *объективно определяющий* его творческие устремления и свершения, конечно, существует до них и (в этом смысле) *независимо* от них. Но то же самое мирозрение, будучи *выраженным* в произведении художника, во-первых, *конкретизировано* в нем; во-вторых, *скорректировано* в процессе творческого акта, и не только применительно к индивидуальным идейным задачам произведения, но и по существу – поскольку само пребывает в состоянии эволюционного движения; наконец, в-третьих (и главное), выражено здесь в формах, *не переводимых* (по крайней мере, в адекватном смысловом объеме) на язык *словесных* (понятийно-однозначных) *формулировок*.

Поэтому *содержательные значения внутренней формы* в каждом произведении искусства точно так же *имманентны* произведению, как и сама эта форма, и составляют в нем особую область его *художественного содержания*, которое не может быть *отчуждено* от произведения (или извлечено из него) как нечто *безразличное* ему. Поэтому же особо деликатный характер имеет вопрос о *терминологическом* обозначении этого – конечного, глубинного, реально-мировоззренческого – *содержательного уровня* в произведениях искусства.

Традиционно (в критике, публицистике, академической науке) этот содержательный план произведений искусства назывался (и называется) *идейным* содержанием. Однако в современной эстетике чаще используется уточненный термин – **идейно-эмоциональное содержание**⁴³, который хорош тем, что позволяет избегать вольных или невольных упрощений в

⁴³ Обоснование термина см.: Г о р а н о в К. Содержание и форма в искусстве. М., 1962. С. 130–145.

держания произведения они включаются отнюдь не сами по себе – не как идейные значения, но опосредованно – как носители этих значений, причем значений всегда контекстуально обусловленных, а не обособленно выраженных только данным высказыванием⁴⁴. Собственное идейное содержание высказывания как такового и его идейно-художественное содержание в контексте произведения как целого – несопоставимы между собой ни по объему, ни по смыслу, и различие между ними требует зачастую весьма глубокого анализа, чтобы быть выявленным. Но такое различие всегда важно делать и всегда обязательно иметь в виду.

Между тем именно применительно к художественной литературе – вследствие то ли теоретической неосмотрительности, то ли прямолинейности мышления – сплошь и рядом допускается отождествление присутствующих в тексте произведения *идеологем* (открытых высказываний идейно-оценочного порядка) с так называемой *авторской идеей*.

Иногда этого рода отождествления кажутся правомерными – когда контекст произведения позволяет считать содержание такого текстового фрагмента совпадающим с основным содержанием реальной мировоззренческой позиции автора. Например, так обстоит дело в лирической поэзии, особенно медитативной⁴⁵.

Действительно, скажем, лермонтовская «Дума»

⁴⁴ Ср.: «...художественная идея не исчерпывается политическими, моральными и другими идеями, хотя она включает и “несет” их в себе» (Там же. С. 141).

⁴⁵ *Медитативная лирика* (лат.: «размышление») – «жанр лирической поэзии, передающий раздумья поэта о тех или иных жизненных вопросах...» (Словарь литературоведческих терминов / Редакторы-составители Л И Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974. С. 204).

(«Печально я гляжу на наше поколенье...», 1839), с ее публицистически открытым лирическим пафосом и пусть пессимистически мрачным, но личностно исповедальным авторским самоосуждением, звучит как *прямое идейное высказывание самого поэта*, причем это тождество автора и его лирического героя в данном случае воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Однако же, подчеркнем: это так *в данном случае*, поскольку такова авторская творческая установка и поскольку контекстуальное смысловое расширение значений отдельных локальных высказываний поэта – лирического героя ведет лишь к усилению их смысловой экспрессии, но не к их содержательной трансформации. Это, следовательно, особенность *данного* лирического текста, а не лирики как таковой (хотя бы и только медитативной).

Возьмем другой пример – медитативную философско-публицистическую миниатюру позднего Тютчева (1866):

Умом Россию не понять,
 Аршином общим не измерить:
 У ней особенная статья –
 В Россию можно только верить.

Первый и последний стихи отсюда довольно часто цитируют (к месту или не к месту) как некую *самодостаточную сентенцию* о России (особенно в последнее время, когда судьба России, отношение к России приобрели в нашем обществе острую актуальность). При этом ощутимо комплиментарный авторский тон цитируемых стихов часто ведет к пародийно-юмористическому, а то и пародийно-гаумливому применению цитаты.

Между тем что значит *само по себе* заявление: «Умом Россию не понять... В Россию можно только верить»? Слово 'ум' здесь употребляется в одном из своих

словарных значений: 'рассудок, логика, рациональное сознание'. Всё высказывание, таким образом, словно бы демонстративно выражает абстрактную антитезу «ума» и «веры» – так сказать, *рационального и иррационального* подходов к осмыслению феномена России. И это, конечно, весьма далеко от подлинного содержания тютчевской мысли.

Если сообразить *контекст* всего *четверостишия* (которое при цитировании *усекается* до двух обрамляющих стихов), то нельзя не увидеть следующее.

Крайние стихи – *вне* целостного контекста – действительно заявляют антитезу «ума» и «веры». Более того, как *словесно-понятийная* антитеза, она играет в стихотворении роль его *базовой* смысловой структуры. Но в контексте *полного* четверостишия она отнюдь не означает нелепой идейки об «иррациональности» России, идейки, которая *вольно или невольно приписывается* поэту, коль скоро игнорируется *настоящий* смысл поэтического высказывания.

Между тем нетрудно увидеть, что у Тютчева *заявлены* не одна, а *две* антитезы. Вторая – в средних стихах четверостишия: «...Аршином общим не измерить: У ней особенная статья...». Что касается этой, второй антитезы, то она существенно отличается от первой: здесь противоположность понятий «общее» и «особенное» *слишком логически отвлеченна*, а противоположность понятий «аршин» и «статья» – *слишком алогична*, чтобы *порознь* иметь хоть какой-нибудь художественный смысл. Значение антитезы получают, следовательно, только сами *словосочетания* 'аршином общим' и 'особенная статья', в которых соотносительные между собой эпитеты ('общим', 'особенная'), соединяясь с несоотносительными между собой определяемыми словами ('аршином', 'статья'), превращаются в некие особые *понятия*, сохраняющие, однако, *образ-*

ную природу, поскольку соответствуют нескольким (и разным) *отсутствующим в тексте* лексическим аналогам. Эти-то – иносказательные – их значения и составляют в стихотворении *главную идейную антитезу*, которая *словесно* как раз не выражена (точнее – *недовыражена*), но в которой *одной* сосредоточен *авторский* проблемный смысл всего произведения.

В самом деле, если «особенная статья» принадлежит *России*, то кому не дано «понять» ее своим «умом»? И *чей* «общий аршин» неприложим к ее «статье»? Очевидно, антиподом *России* выступает *Некто* (или *Нечто*), кто (или что) соразмерен *России* *геополитически* и сомасштабен ей *по духу*. Это ему – историческому *недругу* *России* – принадлежат характеристики-*атрибуты*, на которые указывает поэт как на *сущностные* его приметы-свойства: «ум» (*гордыня ума*) – в противоположность «вере» (*смирению духа*); «общий (один для всех и в этом смысле *отвлеченный*, *безличный* и *обезличивающий*, а значит, и *единственный* – только свой *собственный*) аршин» – в противоположность «особенной статье» *России* (*недоступной* пониманию этого претендента на мировую «всеобщность»). Ясно, что это – *Запад*, и конечно же, подразумеваемая Тютчевым (и *главная* в контексте четверостишия) антитеза имеет в виду мировоззренчески и политически судьбоносное тысячелетнее противостояние *России* – *Западу* и *Запада* – *России*. Так что смысл даже только *цитируемой* тютчевской сентенции (первого и последнего стихов четверостишия) отнюдь не сводится к *абстрактной* антитезе «ума» и «веры». Поэт на самом деле говорит о невозможности понимания *России* с позиций *западного* «ума», кичливо утверждающего себя в качестве «общего аршина» для всех *иностранных* народов. Но этот «ум» особенно враждебен именно *России*, потому что она одна в мире и *способна*, и *готова* понимать и ува-

жать «особенную статью» всех и каждого, в том числе и народов разноплеменного Запада...

В еще более глубоком смысловом подтексте стихотворения содержится уже вовсе *невнятная и неприемлемая* для Запада (потому что напрочь *чуждая и онтологически враждебная* ему – носителю и крестноносцу католико-протестантского *индивидуалистического «христианства»*) идея *православно-христианской укорененности* России – именно в этом и состоит, по Тютчеву, ее «особенная статья»: *в Россию можно только верить*, потому что она сама *крепка (держится в мире и в истории) своей правой верой*; «верить в Россию», следовательно, доступно вообще только *православно верующим*, т. е. *русским по духу* людям. А им поэт напоминает, что *стоять в вере во Христа* – значит *верить и в Россию*; людей же, настроенных прозападнически (хоть бы и русских по рождению), он *предупреждает от непонимания* (а значит, и *неприятия*) России, от *безумной* (читай: безбожной, антихристианской, сатанинской) *вражды* к ней...

Таким образом, тютчевская оскопленная сентенция: «Умом Россию не понять <...> В Россию можно только верить» – означает вовсе не то, что Россия якобы вообще *не поддается* пониманию, поскольку-де *иррациональна* по своей сути, но то, что *вера в нее* составляет *необходимое условие* ее понимания...⁴⁶

⁴⁶ Как видим, тютчевскую *мысль* – после того как мы ее осознали в авторской форме ее выражения – вполне возможно формулировать и «рационально», т. е. уже *необязательно тютчевскими словами*, лишь бы наше словесное выражение *его мысли* отвечало ее действительному содержанию... Однако, как ни близко сказанное нами будет совпадать с *подлинной мыслью* поэта, оно никогда не будет – даже и по смыслу! – *тождественно* ей. Сочини мы хоть целый

Рассмотренный пример, как представляется, достаточно убедительно показывает, насколько *идея художественно выраженной* нетождественна *идее словесно сформулированной*. Между тем поучительными, а то и курьезными примерами подобных отождествлений буквально пестрит история художественной критики и литературоведения (академического и в особенности «школьного»). А всё дело в том, что применительно к литературе всегда выглядит более или менее заманчиво *напрямую* приписать автору «мысль», в виде цитаты изъятую из его произведения, тогда как всякая попытка такого рода всегда является более или менее натяжкой, ибо в многосложном *образно-смысловом* контексте поэтического произведения *художественная* функция любой сформулированной «мысли» бесконечно богаче ее *изолированного* содержания.

К числу показательных примеров такого рода можно отнести хорошо известный факт превращения в «девиз и лозунг» афористической сентенции одного из героев пьесы М. Горького «На дне» (1902): «Человек – это звучит гордо!» (сентенцию вынесли на транспаранты не раньше конца 1920-х, а скорее всего в 1930-х годах, уже после смерти писателя). В пьесе эти слова произносит *краснобайствующий* алкоголик Сатин – уже после финальной катастрофы III действия и исчезновения странника Луки, о котором он как раз и вспоминает и чью *сострадательную* позицию по отношению к «слабому человеку» *оспаривает* в этом своем отчасти косноязычном, отчасти патетическом монологе. В устах Сатина эта «горьковская» сентенция имеет ярко выраженный *нищиеанский* смысл! К тому же Сатин, бормочущий о «Наполеоне... Магомете...», заставляет вспомнить об *идейном убийце* Достоевского

трактат, мы не скажем именно того, только того и всего того, что так ёмко сказалось в четверостишии поэта.

Раскольникове – и автор, тем самым, вводит в подтекст своей философской драмы весь *православно-полюемический антииндивидуалистический* идеологический контекст великого романа, принадлежащего перу обличителя и критика русского «гордого человека»!.. Конечно, Горький, пожалуй, относился к *идеалу* «гордого человека» не совсем так, как Достоевский (и даже, может быть, совсем не так!), однако же его понимание этого идеала наверняка не сводилось к сатинской сентенции. *Художник мыслит бесконечно богаче «мыслителя»* – и именно тогда, когда тот и другой совмещаются в одном лице⁴⁷.

Все это происходит потому, что **идейное содержание художественного произведения** – это не совокупность (сколь угодно полная) *высказываемых* в нем или *подразумеваемых* (иносказательно выражаемых, образно формулируемых) идейных положений, но **вся совокупность оценочных значений его внутренней и внешней формы.**

7

В связи с этим следует вернуться к вопросу о *характере взаимозависимости* тех *трех ступеней перехода* формы в содержание в произведениях искусства, которые до сих пор рассматривались порознь.

⁴⁷ В науке существуют убедительные аналитические и конкретно-исторические исследования по проблеме художественно-контекстуального функционирования рационально-логического слова в литературе. См., например: В е т л о в с к а я В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1976. С. 52–142 (глава вторая: Отношение автора к словам героя); Р у д е н к о Ю. К. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?»: Эстетическое своеобразие и художественный метод. Л., 1979. С. 39–60 (глава третья: Художественный смысл оценочных определений героев).

Наличие *промежуточной* ступени перехода (когда образно-тематическое содержание произведения оказывается в свою очередь его внутренней формой, выражающей авторскую концептуально-мировоззренческую оценку окружающей действительности) способно внушать ложное представление, будто существует некая *последовательность* перехода, а именно: *сначала* – переход внешней формы в образно-тематическое содержание; *потом* – переход уже этого содержания (ставшего тем самым внутренней формой) в содержание идейно-эмоциональное. Ложная иллюзия, возникающая вследствие раздельного *теоретического* рассмотрения этих *качественно различных фаз* перехода, состоит в том, что обе фазы мыслятся также и как *разномоментные* – последовательно сменяющие друг друга, а значит, и *самодостаточные* порознь друг от друга. Это неверно.

Хотя внешняя и внутренняя форма художественного произведения *между собой* соотносятся по *противоположности* – как «форма» и «содержание», они *в совокупности* составляют некую **целостную художественную форму**, которая не только придает каждому отдельному произведению искусства неповторимую, ему одному свойственную *эстетическую ценность*, но и заключает в себе некое **целостное оценочно-мировоззренческое содержание** – *неисчерпаемо богатое* и притом принципиально *не переводимое* на язык рациональных (понятийно-логических) умозаключений.

Внешняя художественная форма является в произведении искусства *единственной непосредственно данной* (и потому непосредственно созерцаемой) *формой целого*, а не одного только образно-тематического содержания произведения. Ее выразительные

возможности ведут к возникновению в произведении *двух* существенно разных художественно-содержательных составов. Образно-тематическое содержание – лишь один из них. Второй – это те *эмоционально-оценочные* впечатления и переживания, которые вызываются собственно *материальной* пластикой произведения – всеми его объемно-пространственными, линейно-колористическими, цвето-световыми, композиционно-ритмическими, эвфонически-речевыми, темпо-метрическими, музыкально-тембральными, ладово-мелодическими, статуарно-кинетическими и прочими *фактурно-конструктивными* свойствами и характеристиками.

Если в построении *оценочно-идеологических* значений произведения внешняя форма участвует *опосредованно* – через внутреннюю форму, то в построении его *эмоционально-оценочного* содержания она участвует *непосредственно* – минуя внутреннюю форму. Ее *эмоционально-заразительная* активность отнюдь не только «сопровождает» или «окрашивает собой» образно-тематический содержательный состав произведения, но оказывает на человека, воспринимающего произведение, особое – *независимое от образной пластики* (и часто вступающее с нею в сложные контрапунктические отношения) – *ориентационно-оценочное* воздействие, которое *напрямую* входит в состав идейно-оценочного содержания художественного произведения, *насквозь* проникая собою всю его системную целостность, *органически* сопрягаясь с нею и придавая ей тем самым особое качество *художественности*, означающее не что иное, как *индивидуально-универсальную оценочно-мировоззренческую всеобщность* смысловых значений произведения. Никакой иной *идейности* в искусстве не существует.

Идейно-эмоциональное содержание, в отличие от содержания образно-тематического, является по природе своей сугубо *умопостигаемым*, поскольку и выражается *иносказательно* (всем произведением искусства в неповторимом своеобразии его образного строя и материальной пластики), и сознается как *авторское отношение* к реальной действительности – как *позиция*, а не что бы то ни было *предметно воображаемое*. Но оно при этом никогда не есть *готовая мысль*, тем более *отвлеченная идея*. Умопостигаемый характер художественной идеи отнюдь не переводит ее из области *эмоционального переживания* в область *рационально-логического мышления*⁴⁸. Более того, само ее *постижение* (способ осознания) протекает *полностью* в границах *чувственного восприятия*, оставаясь не чем иным, как **интимным эмоционально-оценочным переживанием** человека, осмысляющего произведение.

В каждом из *видов искусства* характер *художественной идейности* существенно трансформируется сравнительно с прочими видами искусства, но при этом не меняется главное – *эмоционально-оценочная природа* этой идейности. Меняется (и притом существенно) другое – *соотношение составов* эмоционально-оценочных значений *внешней формы* и *идеологиче-*

⁴⁸ Мы говорим сейчас не то, что человек не может иметь рациональных суждений о произведении искусства без того, чтобы не испытать живого наслаждения им. *Какие-нибудь* суждения о том или ином произведении можно иметь на основании *чего угодно*, в том числе и не вникая в произведение и не получая решительно *никакого* впечатления от него. Мы говорим о *нормальной ситуации адекватного* произведению восприятия его и, следовательно, о суждениях, *вытекающих* из такого восприятия, а не посторонних ему.

ски-оценочных значений внутренней формы (образно-тематического содержания).

Один тип такого соотношения представлен в поэзии (словесном искусстве) и всех видах искусства, включающих поэтическое слово (или слово вообще) в свой фактурный состав: в вокальной музыке (исключая собственно вокализы – пение без слов), в большинстве разновидностей театра (кроме хореографического и пантомимы), кино (включая также и немое кино, поскольку оно не обходилось без словесных титров), а также в видеокино и видеотеатре (с теми же исключениями, что и для традиционного театра), в изобразительных искусствах – там, где используются надписи (словесные тексты, коррелирующие с изображением⁴⁹). Роль слова и его соотношение с идеей во всех этих видах и родах искусства родственна той, какова она собственно в поэзии⁵⁰: почти такая же в некоторых жанрах вокальной музыки (например, в песне, романсе, хоровом сочинении – кантате, оратории и др.), в некоторых разновидностях театра (драматическом, музыкально-драматическом, музыкальном); существенно более локальная или почти прикладная – в других перечисленных видах и родах искусства.

Совсем другое дело – бессловесные, бестекстовые виды искусства: архитектура, скульптура, живопись, садово-парковое искусство, все разновидности графики, прикладное искусство, дизайн, инструмен-

⁴⁹ Ср. надписи на иконах, являющиеся необходимым структурным компонентом изобразительного ряда иконы как таковой – и, в противоположность этому, авторские подписи (автографы, даты, указание места исполнения работы) на полотне или рисунке, не входящие в изобразительный ряд произведения.

⁵⁰ См. выше, предыдущий раздел.

тальная, инструментально-ансамблевая и оркестровая музыка, хореография, балетный театр, пантомима, видовое кино и др. В каждом из них – своя норма и мера, свой строй и характер не только *выражения* идейно-концептуальных и оценочно-эмоциональных художественных значений, но также и *взаимодействия* этих двух составов единого идейно-эмоционального содержания в рамках отдельного произведения.

Например, в *архитектуре* даже *образный* строй любого сооружения (или комплекса сооружений – ансамбля) носит сугубо *символический* характер и только таким способом выражает свои *конкретно-идеологические* содержательные значения. Эти последние, однако, имеют столь высокую степень обобщения, что *сами по себе* не способны выразить хоть сколько-нибудь *индивидуализированное* (*единично-неповторимое*) художественное содержание. Отсюда определяющая роль *стиля* в архитектуре, где под стилем понимается не вообще некоторая системная совокупность художественных принципов, организующих произведение как целое⁵¹, но еще и набор определенных нормативных требований и ограничений, обязательных для исполнения при решении задач организации и проработки пространственных объемов и плоскостей, а также их декорировки. Собственно, не столько произведение как индивидуальное строение, но прежде всего его архитектурная *стилистика* (т. е. та *системность* художественно выраженных значений, которая *привносится* в произведение за счет его архитектурно-декоративного *стилевого* облика) выражает *главные концептуально-мировоззренческие идеи*, в нем запечатленные. Но в таком случае эти идеи известны заранее и, следовательно, не *выясняются* из каждого

⁵¹ В этом смысле понятие *стиля* распространяется на всю область искусства, на все без исключения его виды.

данного произведения, а лишь более или менее *просматриваются* в нем. Своя *собственная* (т. е., во-первых, эстетически неповторимая, а во-вторых, уникальная по смысловому качеству и объему) *художественная идейность* каждого *отдельного* архитектурного сооружения возникает в нем *преимущественно* за счет *эмоционально-значимых* воздействий на зрителя (1) его *конкретных* форм и пропорций, (2) *непосредственно наблюдаемых* фактурных свойств материалов, использованных при его строительстве и декоративном оформлении, наконец, (3) *ракурсных* отношений между зрителем и сооружением, сооружением и окружающим ландшафтом. Эти воздействия в разных случаях – даже при наличии стилевой идентичности разных сооружений – будут вызывать совершенно различные впечатления эмоционально-оценочного плана: впечатления величия или камерности, великолепия или скромности, пышности или простоты, торжественности или умиротворенности, праздничности или умиления и т. д. и т. д. Эти и другие слова, которыми зритель или аналитик-исследователь может воспользоваться, всегда (и притом лишь *приблизительно*) обозначают уже *полученные* впечатления, а не *полноту* той эмоционально-оценочной *реальности*, которой является само *воздействие* сооружения на зрителя, тогда как именно оно и есть не что иное, как *собственное идейно-художественное содержание* данного архитектурного сооружения (или ансамбля) как произведения искусства.

Сродни архитектуре в этом отношении *музыка*. Ее *образность* тоже в своем роде *символична*, но в отличие от архитектурной символики, которая *традиционна*, символика музыкальная всегда *эмпирически первична* и *однократна*. Она лежит не в области *стилевой общности* конкретно различных музыкальных произведений или форм, а возникает исключительно как

образное содержание каждой отдельной музыкальной темы, мелодии или композиции (произведения), потому что любая музыкальная тема есть не что иное, как образ некоторого эмоционального состояния, любая музыкальная композиция (произведение) – образ некоторого комплекса эмоциональных состояний в динамике их личностного переживания. Их образное содержание, следовательно, сугубо эмоционально, но каждая такая эмоция беспредметна в том смысле, что ее знаковый носитель (тот или иной музыкальный звуко-ряд – тема, мелодия, произведение) выступает для слушателя не объектом переживания, а лишь его акустическим возбудителем – и только в этом смысле образным аналогом. В музыке любые ее реальные звучания (голосовые, инструментальные, хоровые, оркестровые, смешанные) изначально эстетически упорядочены. Ведь петь – не то же самое, что говорить; мелодия – не то же самое, что интонационные повышения и понижения в обыденной речи; и даже просто звук музыкального инструмента – не то же самое, что звуки, возникающие естественным образом (все равно природного или техногенного происхождения). Поэтому все без исключения музыкальные звучания – от элементарной темы до полноценной мелодии и от мелодии до законченной композиции – в качестве своего художественного содержания предлагают слушателю эмоциональный «импульс», «состояние», «переживание» либо целый контрапунктический букет из многообразных «переживаний», «состояний», «импульсов» и т. д.

Как видим, доля эмоционально-оценочного компонента в составе идейно-эмоционального содержания произведений архитектуры или музыки несравненно обширнее и, если можно так выразиться, весомее, чем в произведениях тех видов искусства, где образность носит предметный (а не символический) характер.

Таковы прежде всего произведения всех разновидностей *изобразительного искусства*. Здесь вообще лишь *условно* можно разделить эмоциональное воздействие собственно *образа* (который, напомним, именно в изобразительных искусствах обладает *предметной наглядностью*) и *материальной фактуры* произведения – например, *красочного слоя* и его *линейно-колористической структуры* (в живописи), *графической техники* (в графике), *объемной формы* (в скульптуре). Дело в том, что *образ* здесь именно благодаря этой *фактуре* в значительной мере и создается. Но, с другой стороны, в смысловом составе самого *образа* более важное значение имеет *стилистика* образного решения, чем *предметное* (конкретно-фигуративное) *содержание* изображенного.

Скажем, *сам по себе* не имеет *идейного* смысла тот факт, изображены ли человек или животное, мужчина или женщина, ребенок или старик, портрет ли то или сцена (бытовая, историческая, мифологическая, религиозная), пейзаж или натюрморт. *Идейно-оценочные*, *концептуально-мировоззренческие значения* придают чему угодно изображенному прежде всего и главным образом за счет того, в каком *стилистическом ключе* решено каждое данное изображение – в стилистике ли «*нормативной*», или «*академической*», или «*барочной*», «*маньеристской*», «*романтической*», *идеализации*⁵² либо, напротив, в стилистике «*реали-*

⁵² Понятие *идеализации* в искусстве восходит к понятию *идеала* – совокупности представлений о должном и прекрасном (точнее – о должном-прекрасном или прекрасном-должном). *Идеализация*, следовательно, это изображение *сущего как должного* или же *должного как прекрасного*. При этом должное и прекрасное могут мыслиться (и изображаться) по-разному: (1) как *иерархически нормативное* (в искусстве Древнего Востока); либо (2) как *норма сущего* (у

стической» или «натуралистической» *типизации*⁵³, либо, наконец, в *манере* «символизма», «фовизма», «кубизма», «сюрреализма», «гиперреализма» или «поп-арта» и т. д., вплоть до *отказа* от принципа «изобразительности» вообще в различных течениях «абстракционизма»⁵⁴. Лишь *добавочные* идеологически-оценочные ак-

родона начальников древнегреческой скульптурной «классики» – Мирона, Поликлета, Фидия [V в. до н. э.]; либо (3) как *духовно существующее* (с одними мировоззренческими смыслами – в византийской и православно-русской иконописи, с другими – у итальянских маньеристов [XVI в.], в живописи Эль Греко [1541–1614; Испания], в барочной скульптуре Бернини [1598–1680; Италия] и живописи Маульберча [1724–1796; Австрия]); либо (4) как *образцово нормативное* (в искусстве Ренессанса, классицизма, Просвещения, в академизме XIX в. с их – каждый раз иначе понимаемой – ориентацией на античность); либо (5) как *индивидуальный абсолют* (в романтизме XIX в.).

⁵³ Понятие *типизации* восходит к понятию *типа*, как оно разработано классицистами XVII в.: тип – это *характер*, в котором *доминирует* какое-нибудь одно свойство человеческой натуры (глупость, скупость, невежество, кротость, жеманство, алчность, простота, бахвальство, мизантропия, чревоугодие и т. д.). Но современное понимание типизации восходит к эстетике и художественной практике *реализма* XIX в., когда *типическое* стало *обобщением* *индивидуального*, выявлением в индивидуальном – *характерного* и в то же время *социально-обусловленного*. Отличие натуралистической типизации от реалистической состоит в замещении примата «социального» – «биологическим» и в гипертрофии принципа изобразительного «жизнеподобия» – в противоположность реалистическим принципам «жизненной правды» и единства истины, добра и красоты как *главного нравственного идеала*, к которому «нормально» стремится человек.

⁵⁴ Теоретики абстракционизма любят подчеркнуть, что *изобразительность*, де, «устаревший» принцип в искусстве и что только «беспредметное» («заумное», «конструктив-

центы возникают при этом, если изображаемые персонажи, сцены, ландшафты, интерьеры, драпировки, аксессуары и проч. отсылают к каким-либо конкретным религиозным, мифологическим, историческим или литературным источникам, культурно-историческим или географическим реалиям⁵⁵. Наконец, идео-

ное», «интуитивное» и т. д.) искусство обнажает, де, самую его «сущность» и т. д. В действительности всё строго наоборот: как раз принцип «беспредметности» оказывается крайне примитивным частным случаем всеобщего и бесконечно богатого принципа *образной предметности*, который является *центральной конституирующим принципом* искусства и как особой формы человеческого мышления, и как специфической сферы творческой деятельности людей.

⁵⁵ Таковы, например, концептуально-мировоззренческие функции человеческих фигур в пейзажах французских художников Никола Пуссена (1594–1665) и Клода Лоррена (1600–1682) – родоначальников классицистического стиля в европейской живописи. Люди здесь как будто только «оживляют» пейзаж, почти не отвлекая на себя внимание зрителя и, казалось бы, только «гармонируя» с пейзажем; зачастую они даже и присутствуют где-нибудь на периферии композиции, а если на переднем плане, то как бы лишь подчеркивая характер самого пейзажа, но не свое «участие» в нем. Такова роль любовной пары ближнего плана и мужской фигуры на дальнем плане в картине Пуссена «Пейзаж с Полифемом» (1649; ГЭ, СПб.) или (аналогично) в картине Лоррена «Асис и Галатей» (Галерея старых мастеров, Дрезден). Оба художника, каждый по-своему, использовали один и тот же мифологический сюжет, восходящий к единому литературному источнику – XIII-й книге «Метаморфоз» древнеримского поэта Овидия (43 до н. э. – 17 н. э.). Но если бы полотна не имели названий, то, пожалуй, распознать в людских фигурах обеих пейзажей именно нимфу Галатею и ее возлюбленного юношу-пастуха, а также именно циклопа Полифема мог бы только зритель, который до деталей знает и помнит Овидия... И парадокс заключается в том, что для полноценного восприятия *идейного пафоса* данных произведений

логически-оценочный смысл может получать самый характер изобразительного тематизма – сами жанровые или стилистические предпочтения художника (или группы художников, школы, течения, направления), если они в той или иной мере нетривиально соотносятся с господствующими жанровыми и стилевыми системами и традициями⁵⁶.

оказывается как раз неважно, знает ли зритель мифологию, помнит ли нужный сюжет, потому что мифологические фигуры здесь выполняют особую художественную роль: они эмблематически – так сказать, своим присутствием – придают всему изображению статус культурно-исторического пейзажа, а это, совершенно очевидно, служит не чему иному, как именно концептуально-оценочной (т. е. идейной) ориентации зрителя. Созданные художниками пейзажные образы и без этих фигур имеют те же самые эмоционально-оценочные значения, что и с ними. Фигуры, и притом эти и такие фигуры, вносят лишь определенный ориентационный акцент в понятный и без них идейно-мировоззренческий смысл чисто пейзажных авторских решений. Таким образом, наличие культурно-исторических фигур в пейзаже становится, с одной стороны, принципом стиля, с другой – одним из осознанно используемых приемов выражения авторской идейной позиции. Кстати, это ярчайшим образом иллюстрируется известным толкованием данной картины Лоррена как выражения «золотого века», «чудного сна, высокого заблуждения человечества» – в романе «Подросток» (1875) у Достоевского (см.: Д о с т о е в с к и й Ф. М. Полн. собр. соч. В 30-ти т. Л., 1975. Т. 13. С. 375).

⁵⁶ Например, французские импрессионисты – Клод Моне (1840–1926), Альфред Сислей (1839–1899), Камилл Писсарро (1830–1903), Огюст Ренуар (1841–1919) и др. – демонстративно отвернулись от таких традиционных жанров живописи, как историческая, мифологическая и жанровая (в узком смысле слова) картина, как парадный портрет и портрет на заказ, ограничивчив свои творческие интересы исключительно пейзажем, натюрмортом и ню (обнаженное

В изобразительном искусстве, как видим, непосредственно *эмоциональные* оценочно-ориентационные импульсы, исходящие от *фактуры* произведений, во-первых, не легко и не всегда *вычленяются* из комплекса идейно-ориентационных значений произведения в целом, во-вторых, вообще *поддаются* такому вычленению, только если автор *специально предусматривает* это, и все равно лишь в *обязательном соотношении* с идейно-мировоззренческой концепцией каждого данного произведения⁵⁷.

Еще более сложно и разноаспектно выглядит рассматриваемая проблема в границах *зрелищных искусств*, поскольку свойственная им *материальная многосоставность* позволяет, следовательно, проявляться в границах одного произведения всем рассмот-

женское тело), иногда – камерным (непарадным) портретом. И это выражало, не только объективно, но и согласно собственному их намерению, *идейно-мировоззренческую манифестацию* с их стороны, что вполне органично корреспондировало с их еще более манифестированным новаторством в области живописной *техники*, которая, как известно, радикально видоизменила весь *колористический строй* их живописи, а вместе с тем и самоё *фактуру живописного слоя* на их полотнах. Однако *чувственно-эмоциональная активность импрессионистической техники живописи* получает в их творчестве известное *идейно-эмоциональное звучание* лишь в силу того и постольку, поскольку их *жанровый репертуар* был заявлен ими (и соответственно воспринят публикой) как *концептуально-эстетический выбор* и манифест.

⁵⁷ Именно такую степень активности и такой концептуальный вес имеет живописная *техника* не только у импрессионистов (см. выше: предыдущее примеч.), но своя – у пуантилистов Жоржа Сёра (1859–1891) и Поля Синьяка (1863–1935), своя – у Винсента Ван Гога (1853–1890), своя – у Поля Гогена (1848–1903), своя – у М. А. Врубеля (1856–1910) или Н. К. Рериха (1874–1947).

ренным выше *типам* соотношения *прямых* идейных и *эмоционально-оценочных* значений в составе целостного идейно-эмоционального художественного содержания. Например, *статуарность* и *декорированность* актера на сцене несет в себе все возможности эмоциональной выразительности, которой обладают *скульптурный* и *живописно-графический* образы, но к этим возможностям добавляются и с ними органически взаимодействуют те, которые возникают в силу *подвижности* актера («временной» принцип структурной организации произведения), что роднит *зрелищный* сценический образ с образами *поэтическими* и *музыкальными*, наделяя некоторыми свойствами этих последних *телесную пластику* актерской игры.

8

В заключение нам следует задуматься над некоторыми принципиальными выводами, вытекающими из всего выясненного.

Первое. В прошлом (как отдаленном, так и сравнительно недавнем, главным образом советском) нередко можно было встретить выражения «безыдейное искусство», «безыдейный художник», «безыдейное произведение». Такие выражения нельзя понимать буквально. Даже и тогда, когда они были в ходу, было очевидно, что речь идет вовсе не об *отсутствии* идейности, но лишь о *неприемлемой* идейности.

Действительно, с эстетической точки зрения, «безыдейность» – термин *бессмысленный*, сродни термину «бессодержательный». Ведь если мы имеем форму, то она – так сказать, по определению – содержательна, и вопрос заключается лишь в том, можем ли мы (умеем ли, удастся ли нам) эту ее содержательность осознать и интерпретировать. Если же что-либо – в качестве художественной формы – невнятно со сторо-

ны своего содержания, то оно в той же самой степени и *бесформенно*. В лучшем случае это поделка, *подражающая* (удачно или неудачно) чему-то другому, чья форма отчетливо содержательна, либо (ловкая или неловкая) *имитация* его. Истинная цель создания такого рода имитационных или подражательных «форм» состоит, конечно, в достижении соответствующего эффекта (демонстративно выпячиваемого или прикровенного), а далее – в чем-то, ради чего предпринимаются все эти усилия и труды. Ни одна из таких целей не имеет ничего общего с настоящим содержанием «образцовой» формы; зато именно эти цели и оказываются *подлинным содержанием* «бессодержательных» поделок подражателя или имитатора.

Аналогично обстоит дело и с «безыдейностью». Как мы видели, *идейность* в искусстве – это не *суждение* о чем бы то ни было «идейном» и не *декларация* чего бы то ни было откровенно «идейного»; это *идеологически-оценочная* и *эмоционально-оценочная содержательность* произведения искусства как *выразительной художественной формы*. При всей своей автономной замкнутости в художественных рамках каждого отдельного произведения, именно *идейно-ориентационная* содержательность произведений искусства превращает их в *идеологически значимые* общественно-исторические реалии и включает (хочет того или нет сам художник) в никогда не стихающую идеологическую борьбу – «за» или «против» каких угодно политических, социальных, нравственных, правовых, философских, религиозных, национально-ментальных и прочих идей и идеалов. «Безыдейность», следовательно, это *идеологический жупел*, которым пользуются в *политических целях*, но это ни в коем случае не *научный термин*, которым можно пользоваться при исследовании художественных явлений и процессов.

Второе. Следует четко уяснить себе, что так называемое *образно-тематическое содержание*, будучи *промежуточным* уровнем перехода вообще так называемой *художественной формы* в так называемое *художественное содержание* – и наоборот, является *глубоко внутренней* субстанцией в произведениях искусства: это всегда их *внутреннее содержание*, предстоящее созерцанию не само по себе, а только как произведение-форма; и это всегда их *внутренняя форма*, имеющая резон только в меру своей собственной *смысловой выразительности* – не как совокупность значений (*образно-тематических*), но как *носительница* значений (*идеологически-ориентационных*). Отсюда – *структурная неадекватность* этой *переходной* ступени ни (1) *внешней* форме произведения, которое, будучи *всё в целом* этой самой формой, *богаче* значениями, чем та их *неполная* совокупность, из которой *слагается* его собственно *образно-тематическое содержание*; ни (2) *идейному* содержанию произведения, которое – как *художественно выраженное* содержание – тоже *богаче* значениями, чем совокупность их, *выражаемая* лишь *образно-тематическим* составом произведения. Только *целое произведение* адекватно само себе как *форма – содержанию*; следовательно, *структурно* адекватны между собой только *внешняя* форма и *идейное* содержание, поскольку и то и другое объективно *совпадают* с произведением как *целым* и объективно *ограничены* его материально-параметрическими рамками. Как *содержание* – *образно-тематическое* наполнение художественного произведения *уже* его целостного содержательного объема; как *форма* – оно *пластически беднее* целостной художественной формы, включающей *весь* образно-тематический состав в свою *двухуровневую* структуру как *один* из них.

Это и следует постоянно иметь в виду, чтобы не впадать в одну крайностей: 1) не игнорировать *идей-*

ной природы искусства и 2) не вульгаризировать идейных значений, выражаемых художественными произведениями, путем их *прямолинейного* «перевода» на язык слов либо путем их *упрощения* (опять же за счет произвольных «интерпретаций»).

Наконец, *третье*. Рассматривая проблему формы и содержания в искусстве *теоретически*, мы постоянно подчеркивали, что быть *идейным* – его неотъемлемое свойство. Но одно дело – искусство вообще, искусство в его целостности и своеобразии, другое дело – каждое отдельное произведение искусства. *Практически* человек всегда общается только с отдельными произведениями, и при этом с каждым из них особо. А в разных произведениях искусства идейность не только *проявляется* по-разному, но и *достоинства* бывает самого разного: то, что необычайно глубоко и важно у одних художников, то плоско и банально у других. Можно даже сформулировать по этому поводу довольно очевидную *закономерность*: чем произведение *художественно ярче*, тем *содержательнее* в нем его идейные значения; и наоборот, чем оно *художественно слабее*, тем и в идейном отношении *банальнее*. В произведениях важна – или, напротив, не важна – их *индивидуальная* идейность, которую мы *ощущаем* каждый раз до всяких размышлений о ней и *независимо* от них. При этом ощущаем мы *художественную* идейность либо (1) как нечто напрямую *идеологически* весомое, нуждающееся в осмыслении и понуждающее к нему; либо (2) как нечто *пластически* непосредственное, не поддающееся рациональному истолкованию и не нуждающееся в нем; либо, напротив, (3) как *общее место* – как нечто поверхностное и тривиальное, *независимо* от чего, а то и *вопреки* чему произведение всё же имеет некоторый *художественный* интерес.

Поскольку *выяснение* идейной содержательности произведений требует каждый раз специального *анализа*, то и предпринимать его имеет смысл только тогда, когда необходимо либо обследовать *действительную* глубину мировоззренчески-концептуальных идейных значений произведения, либо (как это сплошь и рядом случается в художественной критике) когда необходимо просто *оценить* произведение – неважно с какой точки зрения: как факт самого искусства или как факт общественных умонастроений. В последнем случае идейная банальность, пошлость авторской мысли или ее претенциозность, вычурность – с одной стороны; ее глубина, самобытность, идейная зрелость и новизна – с другой, одинаково важные резоны для внимательного разбора и интерпретационного анализа произведений несопоставимо разного художественного достоинства.

Искусствоведение же почти всегда имеет дело с произведениями, уже прошедшими испытание временем, уже завоевавшими право на постоянное внимание потомков, ставшими тем, что обозначается ёмким словом *классика*. Это только *современникам*, которым *их* искусство *адресуется*, даны право и привилегия *не понимать, отвергать* в нем всё что угодно; для всех последующих поколений непонимание классического искусства прошлого есть уже *их собственная* проблема: не искусство должно искать контакта с ними, но они сами должны прилагать необходимые усилия, чтобы понять, освоить его, войти с ним в контакт.

Однако проблемы *анализа* художественных произведений – это совсем особая тема.

Краткий список рекомендуемой литературы

- Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 6–71.
- Бахтин М. М. Проблема отношения автора к герою // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7–22.
- Виноградов И. А. Идеичность произведения // Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики: Избр. работы. М., 1972. С. 115–132.
- Виноградов И. И. Проблемы содержания и формы литературного произведения. М., 1958. 216 с.
- Гачев Г. Д., Кожин В. В. Содержательность художественных форм // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. [Кн. 2-я:] Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 17–36.
- Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: (Эпос. Лирика. Театр). М., 1968. 302 с.
- Горанов Крыстю. Содержание и форма в искусстве. М., 1962. 272 с.
- Каган М. С. Музыка в мире искусств. СПб., 1996. С. 89–104 (глава 5).
- Каган М. С. Эстетика как философская наука: Университетский курс лекций. СПб., 1997. С. 251–282 (лекции 15-я и 16-я).
- Казин А. Л. Философия искусства в русской и европейской духовной традиции. СПб., 2000. С. 22–69 (глава: Материал и форма художественного образа).
- Кожин В. В. Форма и содержание // Краткая литературная энциклопедия. В 9-ти т. Т. 8. М., 1975. Стлб. 52–57.
- Курев В. Форма и содержание // Философская энциклопедия. В 5-ти т. Т. 5. М., 1970. С. 383–386.
- Чичерин А. В. Содержательность поэтической формы // Чичерин А. В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. Изд. 2-е, доп. М., 1968. С. 53–66.