

**Ю. К. РУДЕНКО**

**НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ТЕОРИИ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ**

**ИСКУССТВО КАК ТВОРЧЕСКАЯ ПРОИЗВОДИТЕЛЬНАЯ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЮДЕЙ**

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ**



**Издательство Санкт-Петербургского университета  
1998**

Санкт-Петербургский государственный университет  
Исторический факультет

**Ю. К. РУДЕНКО**

**НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ТЕОРИИ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ**

**ИСКУССТВО КАК ТВОРЧЕСКАЯ ПРОИЗВОДИТЕЛЬНАЯ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЮДЕЙ**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ  
ПО КУРСУ

«ВВЕДЕНИЕ В ЭСТЕТИКУ  
И ОБЩАЯ ТЕОРИЯ  
ВРЕМЕННЫХ ИСКУССТВ»



Издательство Санкт-Петербургского университета  
1998

ББК 85+87.8

Р 83

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

**РЕЦЕНЗЕНТЫ:** д-р филос. наук, проф. *Т. А. Акиндинова* (С.-Петерб. ун-т), д-р филол. наук *В. Е. Ветловская* (Ин-т русск. лит-ры РАН (Пушкинский Дом)), канд. филос. наук *Н. В. Голик* (С.-Петерб. ун-т)

**Руденко Ю. К.**

**Р 83** Некоторые проблемы теории искусства и литературы: Искусство как творческая производительная деятельность людей: Учебно-методическое пособие – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1998. – 36 с.

ISBN 5-288-02229-1

*Юрий Константинович Руденко*

**Некоторые проблемы теории искусства и литературы: Искусство как творческая производительная деятельность людей.**

*Учебно-методическое пособие*

*Редактор В. С. Кизило*

Лицензия ЛР № 040050 от 15.08.96 г.

Подписано в печать 21.12.1998. Формат 60x84 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 2,12. Усл. кр.-отг. 2,14.

Уч.-изд. л. 2,41. Тираж 500. Заказ № 338.

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

Центр оперативной полиграфии СПбГУ.

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

ISBN 5-288-02229-1

ББК 85+87.8

- © Ю. К. Руденко, 1998
- © Издательство С.-Петербургского университета, 1998

## ОТ АВТОРА

Лекционный курс «Введение в эстетику и общая теория временных искусств» адресован студентам отделения искусствоведения исторического факультета Санкт-Петербургского университета. По своему содержанию он не совпадает ни с курсом общей эстетики (дисциплиной философского плана), ни с теоретическими курсами по отдельным видам искусства (каковы литературоведение, музыковедение, театроведение и т. д.). К первой из указанных дисциплин он близок, пока речь идет об универсальных эстетических категориях, содержание которых не зависит от видовой дифференциации искусства; со вторыми сближается, как только эта зависимость начинает определять особый характер проявления общих закономерностей искусства в рамках каждого его вида. Однако и с курсами последнего плана данный курс сближается тоже лишь постольку, поскольку теория каждого отдельного вида искусства включает в себя общую для всех них эстетическую проблематику и не становится сугубо специальной теорией, занимающейся анализом конкретных художественных форм, обусловленных физическими, пластическими и конструктивными свойствами материалов, используемых для создания произведений внутри каждого такого вида искусства (в теории литературы это область лингвистики текста и языковой стилистики поэтической речи, в теории музыки — ладово-тональные отношения внутри звукоряда, определяющие мелодику, гармонию и архитектуру музыкальных композиций, в театроведении —

теория сценической речи и актерской пластики, и т. д.). Настоящий курс преследует сугубо образовательную цель и адресован прежде всего *историкам* общего профиля, специально – *историкам культуры*.

Отсюда задачи курса:

- введение в круг философских проблем, возникающих в связи с изучением специфики, эволюции и культурно-исторического значения художественной деятельности людей;
- введение в систему общеэстетических категорий и понятий, описывающих искусство как особый культурно-исторический феномен в ряду других форм общественного сознания и творческой деятельности людей;
- введение в систему общеискусствоведческих категорий и понятий, описывающих произведение искусства как некую пластическую, материально фиксированную конструкцию ценностного назначения, воплощающую в себе определенное духовно-чувственное содержание;
- рассмотрение системы понятий и терминов, связанных с общей спецификой *временных* и *пространственно-временных* видов искусства (в противоположность *пространственным*) и с особой спецификой каждого из таких видовых комплексов искусств;
- воспитание в студентах осознанного представления о невозможности *идеологически* и *политически* *прямолинейных* интерпретационных подходов к явлениям искусства и о необходимости *грамотного эстетического анализа* произведений искусства при обращении к ним как к *материальным* или *документальным историческим источникам* и при оценке их как *культурно-исторических памятников*.

Этим задачам и отвечает построение курса. Он содержит четыре раздела: раздел I – *вводный*; раздел

II – посвященный *философским проблемам эстетики*; разделы III и IV – посвященные *теоретическим проблемам временных и пространственно-временных искусств*.

Внимание к видам искусства исключительно временного и пространственно-временного типа обусловлено двоякими причинами: *во-первых*, тем, что искусствоведческая подготовка, связанная с изучением пространственных искусств (архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства), обеспечивается теоретическими курсами кафедры истории искусства – параллельной выпускающей кафедры отделения искусствоведения исторического факультета СПбГУ; *во-вторых*, тем, что так называемый временной принцип, организующий структуру произведений указанного типа, существенно отличает всю эту область художественной культуры от той, которая эстетически осваивает и преобразует реальное пространство жизнеобитания человека и «предметно» отражает мир в зримых образах.

Предлагаемое учебно-методическое пособие опирается на собственную программу курса, разработанную автором первоначально на кафедре истории русской литературы филологического факультета ЛГУ<sup>1</sup>, а в существенно обновленном и дополненном виде – на кафедре истории западноевропейской и русской культуры исторического факультета Санкт-Петербургского университета<sup>2</sup>. Оно призвано помочь студентам в усвоении некоторых наиболее сложных тем, которые,

---

<sup>1</sup> В в е д е н и е в литературоведение: Программа для студентов I курса филологического факультета / Автор-сост. Ю. К. Руденко. Л., 1985. – 23 с.

<sup>2</sup> Р у д е н к о Ю. К. Введение в эстетику и общая теория временных искусств: Программа лекционного курса для историков по специальности искусствоведение. СПб., 1998. – 25 с.

как правило, не получили в науке достаточно полной или систематической разработки. Выпуски его посвящаются отдельным темам курса, включающим в себя относительно самостоятельные проблемные комплексы, а в своей последовательности соответствуют концептуальной логике всего курса.

## ИСКУССТВО КАК ТВОРЧЕСКАЯ ПРОИЗВОДИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЮДЕЙ

Слово «искусство» имеет несколько различных значений, и поэтому оперировать им можно, только уточнив его конкретное значение применительно к предмету разговора. В частности, в данном случае речь идет о той обширной области творческой деятельности людей, которая ведет к созиданию ими произведений особого рода и назначения – всевозможных композиций (предметно-пространственных, музыкальных, словесно-речевых, зрелищно-игровых), заключающих в себе (или представляющих собой) некую специфическую (так называемую *эстетическую*) ценность и сохраняющих ее независимо от того, отвечают ли они при этом каким-либо практическим нуждам людей, индивидуальным или общественным. Таким образом, **искусство** – это прежде всего (1) **совокупность произведений искусства**; затем это также и (2) **особая сфера творческой деятельности** по их созданию; наконец это, следовательно, еще и (3) **особый способ человеческого мышления**, руководящий такого рода деятельностью.

Только первый и третий из указанных аспектов подлежат ведению *теории искусства*; второй относится к области либо *психологии творчества*, либо



*социологии искусства* и в обоих случаях выходит за рамки собственно эстетики.

Первый аспект, выдвигающий в искусстве, казалось бы, лишь его, так сказать, «ремесленную», «техническую» сторону, обычно рассматривается в литературе довольно бегло, главным образом в связи с различного рода классификациями видов искусства. При этом невольно опускаются внутренние проблемные коллизии, проявляющиеся в границах самого аспекта, не говоря уже о том, что постоянно учитывать данный аспект следовало бы и при выяснении сущности многих фундаментальных эстетических категорий (таких, например, как художественный образ, или форма и содержание художественного произведения, или жанр и жанрообразование в искусстве, или художественный процесс, художественный метод и др.). «Самоочевидность» того факта, что искусство «всего лишь» известная совокупность произведений определенного плана (и ничто больше!), способна вводить в заблуждение своей мнимой «простотой», если не учитывать, что это между прочим не что иное, как способ бытия искусства, его феноменологический статус, что, следовательно, теоретическая мысль должна исходить из этой «самоочевидности» как из единственного для себя, объективно данного, императивно непреложного начала.

Именно такой логике проблемного рассмотрения вопросов эстетики и общей теории искусства мы будем следовать в дальнейшем.

## I

Как совокупность произведений, искусство дифференцируется по **видам искусства**, которые различаются между собой –

во-первых, особыми свойствами пластических материалов, используемых при создании произведений в рамках того или иного вида искусства;

во-вторых, характером структурной организации и взаимодействия материальных компонентов внутри произведений разных видов искусства;

в-третьих, специфическим для каждого вида искусства сочетанием эстетических и утилитарных значений относящихся сюда произведений.

С теоретической точки зрения представляется принципиально важным, что само понятие **материала** применительно к искусству меняется в зависимости от того, идет ли речь об отдельных произведениях, или о их видовой совокупности.

Так, любое **архитектурное** сооружение всегда строится с применением множества конкретных инженерно-технических, строительных и отделочных материалов; их набор всегда конкретно вариативен, а зачастую и индивидуально различен в зависимости от действующих в данном обществе в данную эпоху строительных навыков и технологий, от функционального назначения сооружения, его географического и локального местоположения, его, так сказать, сметной стоимости, его социального статуса и т. д. Однако художественно-эстетическое достоинство любого такого сооружения, как известно, напрямую не определяется ни ценностью (в том числе собственно эстетической) строительных или отделочных материалов, использованных при его возведении, ни его предусмотренной социальной важностью, ни уровнем его функционального соответствия своему практическому назначению. Иначе говоря, архитектурное сооружение может быть добротным, прочным, надежным, удобным строительным сооружением, но обладать довольно средним либо и вовсе отрицательным эстетическим достоинством; и наоборот, оно может иметь

✓ посредственные потребительские характеристики, но отличаться выдающимися эстетическими достоинствами. Всё дело в том, что материалом архитектуры как вида искусства являются не строительные, отделочные и тем более инженерно-технические материалы сами по себе, а нечто ими конкретно олицетворяемое в каждом данном сооружении, именно — **пространственные абстрактно-геометрические композиции определенных объемов и пропорций**. При этом подразумеваемым условием действительной эстетической ценности любой такой композиции в качестве *архитектурной* является ее принципиальная воплощаемость в виде постройки, могущей быть сооруженной в реальной точке реального ландшафта. Впрочем, последнее условие помогает отличать архитектурные проекты от архитектурных фантазий, но и те и другие, наряду с самими постройками, тоже являются законными формами архитектурного искусства, хотя существуют только в виде чертежа или пространственной модели воображаемого сооружения. В свою очередь, реально существовавшие архитектурные сооружения могут безвозвратно погибнуть либо сохраниться в виде развалин и обломков, но в той мере, в какой их возможно хотя бы гипотетически реконструировать, они поддаются анализу и оценке как произведения искусства.

В разных модификациях то же самое наблюдается и в других видах искусства.

✓ Так, **скульптурное** произведение может *валяться* из мрамора, известняка, гранита, камня; *отливаться* из бронзы, чугуна, серебра, золота, стали, алюминия, стекла; *лепиться* из глины, фарфора, гипса, асбеста, воска; *вырезаться* из дерева или кости; в каждом случае существенно различной будет технология обработки данного пластического материала для придания ему определенной конфигурации, но опять же

материалом скульптуры как вида искусства являются не эти именно (и прочие пригодные в тех же целях) подручные природные материалы, а сами **фигуративно-образные объемные композиции определенных пространственных пропорций и параметров**, которые и воплощаются сочинившим их художником-творцом в тех или иных поддающихся соответствующей обработке природных материалах. Здесь художественно-эстетическая ценность произведений тоже не зависит от стоимости материалов, из которых они изготовлены, хотя, конечно, находится в прямой или скрытой связи с их физическими качествами и свойствами.

В **изобразительных искусствах** (живопись, графика) конкретные произведения могут выполняться в самых разнообразных техниках (масло, темпера, гуашь, акварель, пастель, мел, уголь, карандаш, тушь, чернила и т. д. – на холсте, шелке, сырой штукатурке, клеенке, доске, фанере, пластике, прессованной плите, металлической пластине, стекле, пергаменте, картоне, бумаге и т. д. – кистью, пером, распылителем, пальцем и т. д.; плюс различные гравировальные техники), однако **специфическим материальным субстратом, единым для всех и всяких произведений этих видов искусства** оказывается то, что каждое из них представляет собой **плоскостную образно-фигуративную линейно-колористическую композицию определенных размеров и конфигурации**.

В отличие от этого, **музыкальное** произведение является **неизобразительной темпо-метрической ладово-тональной звуковой композицией**. Оно строится исключительно из так называемых музыкальных звучаний, требует обязательного живого исполнения на специально создаваемых людьми музыкальных инструментах (включая певческий голос че-

Эмоционально-образная композиция

ловека) и в принципе допускает неограниченную вариативность тембровых модификаций звучания. В области музыки важно различать (1) музыкальное произведение – ту или иную жанровую форму любой конкретной музыкальной композиции или (в авторском варианте) любое сочинение с фиксированной структурой мелодических, гармонических и тембральных решений, обязательных для исполнения, и (2) собственно мелодию – первоэлемент музыки как искусства, средоточие ее художественно-эстетических ценностных свойств. Без мелодии нет эстетически полноценного произведения, но мелодия как таковая может легко изыматься из произведения, в котором рождена, и бытовать независимо от него, помимо него, сохраняя, однако, свою узнаваемую индивидуальную неповторимость и эстетически полноценную доброкачественность.

В поэзии (художественной литературе) материалом произведения является **язык**, и, разумеется, конкретный национальный язык для каждого отдельного произведения.<sup>3</sup> Однако материалом поэзии как вида искусства является не тот или иной конкретный язык в своей специфической единичности, но язык как **естественно-исторически сложившаяся многоуровневая понятийная, информационная и коммуникативная знаковая (речевая) система**. Любой язык неповторим, но представляет собой именно такую систему, и притом степень конкретной культурно-исторической развитости языка не влияет на

<sup>3</sup> «Языка вообще» реально не существует (лингвистическая гипотеза о начальном «праязыке» не подтверждается никакими историческими фактами, а тезис о грядущем «стирании национальных различий» и вытекающем из этого «слиянии» национальных языков является, с научной точки зрения, беспредметной идеологизированной фантазией.

✓  
и искусство  
много-уровневая  
развитость  
языка

уровень его системной сложности, так что в этом отношении развитые языки ненамного отличаются от так называемых неразвитых.

**Танец** как явление искусства, подобно *мелодии* в музыке, может превращаться в *авторскую хореографическую композицию*, а может сохранять свою *индивидуальную изоморфную автономность*, и в этом последнем случае особенно наглядно проявляется специфика *материала*, свойственного *танцевальному искусству* в целом: *танец* - это **неизобразительная темпо-ритмическая композиция из пластических па (движений) человеческого тела**. При всей своей принципиальной неизобразительности танцевальные *па* обладают глубинной *генетической характерностью*, в которой на первый план может выступать либо их *национальная*, либо *стилевая* (художественно-историческая) первооснова. В любой конкретной хореографической композиции всегда различимы (более или менее отчетливо) оба типа танцевальной характерности с обязательным преобладанием какого-либо одного из них (ср. господствующую стилевую характерность хореографического «языка» в классическом балете и в нем же – выраженную национальную, реже бытовую или ситуативную, характерность так называемого «характерного танца»).

Быть может, проще всего (потому что монолитнее, без внутренней диалектической парадоксальности) проблема *материала* выглядит в искусстве **пантомимы**. Танцор, например, *телесно* (то есть своим *целостным физическим обликом*) всегда лишь *частично* присутствует в *художественной структуре* исполняемой им хореографической композиции: он именно и только *танцует* и, собственно, исключительно этой способностью (стороной, частью) своего телесного целого включается в *материальный состав* исполняемого им произведения. Еще менее певец свя-

зан непосредственно своим телесным обликом с художественной сутью музыкального произведения, которое исполняет как вокалист: значимым структурным компонентом произведения здесь вообще является один лишь его певческий голос. Напротив, **мим** именно всей *пластикой своего тела* (и ничем больше!) – его объемом и конфигурацией, динамикой поз и движений, жестов и мимики – создает образ, наделенный сразу картинностью и повествовательностью, эмоциональной экспрессией и психологической характерностью. Отдельное *произведение* в искусстве пантомимы – это **сюжетно-изобразительная кинетическая композиция из имитационных движений человеческого тела**. Такая композиция *в принципе* не нуждается ни в литературно оформленном сценарии (будучи, как правило, авторской импровизацией мима, а главное – *рассказывая* нечто, но *отнюдь не словами*), ни в музыкальном сопровождении – поскольку темпо-ритмический рисунок пантомимы имеет *мизансценическую*, а не *метрическую* природу. Мимическое представление не нуждается также ни в декоративно-содержательном оформлении сценического пространства, ни в детализирующей костюмировке, ни в индивидуализирующем образ персонажа гриме, – напротив, оно по большей части намеренно избегает всего этого, предельно *обобщая* физический облик мима: «костюмом» его становится обтягивающее трико, скрадывающее индивидуальные детали телесной конституции актера; грим превращает его лицо в маску, при этом *маску вообще*, лишенную характерности даже просто комедийного или трагедийного амплуа; нет в пантомиме ни декораций, ни реквизита в точном смысле, используется иногда один, много два предмета, становящиеся главным сюжетно-тематическим объектом представления, но, как правило, мим не нуждается даже и в такого рода «овеществлении»

предметных объектов разыгрываемого действия, поскольку его *искусство*, в частности, состоит в том, чтобы своими телесными движениями создавать иллюзию реального присутствия несуществующих предметов. Таким образом, в *пантомиме* разница между конкретным *материалом произведения* и идеальным *материалом вида искусства* выражается лишь в том, что последним является *телесная пластика человека вообще*, а первый всегда биполярен, вариативно воплощаясь в *мужской* или *женской* телесной ипостаси.

## II

Различение между *конкретным материалом произведения* и *идеальным материалом вида искусства* важно потому, что позволяет не только обнаруживать *единую чувственно-пластическую норму*, специфичную для каждого вида искусства, но и различать виды искусства по признаку их *материальной односоставности / многосоставности*.

Нагляднее и проще всего *односоставность* материальной структуры произведения выступает в поэзии, музыке, хореографии, пантомиме. Поэтический текст – это исключительно и только *языковое высказывание*, и если его содержание можно передать, например, глухонемому с помощью условного «языка жестов», то в такой – перекодированной, жестикуляционной – форме это высказывание, сохраняя свое понятийно-информационное наполнение, все же перестает быть *поэтическим* (т. е. *словесно-художественным*) речевым высказыванием, которое одно только и является носителем *эстетической ценности*. Точно так же в музыке только некий «чистый» *звукоряд*, воспроизводимый любым подходящим способом на любом подходящем инструменте (от поющего челове-



ческого голоса до продуваемой сквозь папиросную бумагу расчески!), выражает художественно-эстетические значения, т. е. становится явлением *искусства*, но никак не природные звучания и шумы сами по себе. Еще определеннее то же самое выступает в хореографии и пантомиме: *танец* нельзя исполнить руками (жестикуляцией), или лицом (мимикой), или просто телодвижениями (без участия ног) – всё это не более чем периферийные (и притом зачастую факультативные) компоненты хореографической композиции, но не ее *материал*; точно так же в пантомиме «рассказ» и «изображение» передаются *только* телом, но телом не танцующим, не естественно движущимся, не (тем более!) говорящим или поющим, т. е. *обязательно* немым.

В архитектуре, изобразительных и изобразительно-прикладных искусствах то же их свойство выглядит, напротив, неявно, усложненно. Это обусловлено тем обстоятельством, что *принципиальная односоставность* материала в каждом из них проявляется всегда как *пластически разнородная многокомпонентная сборность* конкретных материалов, используемых здесь при создании любого произведения. Например, в рамках *зодчества* совершенно различны по набору строительных компонентов и самой технологии строительства такие архитектурные феномены, как кочевническая юрта, крестьянская изба, пещерный храм, дворцово-парковый комплекс, деревянный, каменный, кирпичный либо блочный крупнопанельный жилой дом, промышленное или административное здание из стали, железобетона и стекла и т.д. Их *материальная односоставность* – причем *одна и та же* для любого из вышеперечисленных (или каких угодно иных) компонентных наборов конкретных строительных составляющих – обусловлена *фундаментальной константностью конструктивного прин-*

*ципа формообразования*, а именно тем, что всякая постройка есть не что иное, как *соотношение и сочетание пространственных геометрических объемов и форм* (и ничто больше!).

В принципе так же проблема односоставности материала выглядит в *скульптуре, живописи или графике*. Много- и разнокомпонентная пестрота конкретных материалов, реально используемых в каждом из этих видов искусства, «снимается» (выражаясь философским языком) тоже в *однородном единстве формообразующего принципа*, организующего в каждом из них произведение искусства как *фигуративно-изобразительную композицию – объемную в скульптуре, плоскостную в живописи и графике*.

Кстати, не мешает заметить, что возведение *живописи и графики* в ранг особых и отдельных видов искусства неправомерно с классификационной точки зрения: их разделение резонно и допустимо, но с той необходимой оговоркой, что это все-таки *подвиды* внутри *изобразительного искусства*, соотносимого – как *вид* искусства – лишь с однопорядковыми ему, каковы архитектура, скульптура, поэзия, музыка или, скажем, театр. В рамках последнего такие его разновидности, как театр *драматический, музыкальный, музыкально-хореографический* или *эстрадный*, тоже выступают, в свою очередь, лишь *подвидами* единого по материалу вида искусства – *театра*, хотя в данном случае *многосоставного*.

Однако материальная многосоставность *произведения* бывает различной и – как **классификационный признак разделения видов искусства** – в известном смысле представляет собой проблему.

Например, *вокальная музыка*, в которой сочетаются музыка и поэзия, не считается (и справедливо) ни отдельным видом искусства, ни хотя бы подвидом музыкального искусства, а представляет собой всего

лишь музыкальный *род* (особую жанровую генерацию), тогда как *музыкальный театр* – особый *вид искусства*, отличный от музыки, хотя его необходимую и обязательную основу составляют произведения музыкально-драматических жанров – опера, оперетта, мюзикл, водевиль...

Проблема, как видим, не надуманная и не плохая, однако ее решение лежит не в области *искусствоведческой теории родов и жанров*, а в области *общеэстетической теории видовой дифференциации искусства*; здесь, в свою очередь, она получает решение тоже не в результате индуктивных (восходящих от фактов к обобщениям) умозаключений, но, напротив, путем дедуктивного анализа проблемы.

Если многосоставность/односоставность материала полагать *классификационным признаком* деления искусства на *виды*, то многосоставность в этом случае не может мыслиться ни как простая *сумма* неких разнородных односоставных компонентов, ни даже как качественно новый *синтез* их. Многосоставный *вид искусства* возникает лишь *при обязательном наличии и на основе **особой материальной компоненты, принадлежащей только данному виду искусства***, ниоткуда им не заимствуемой и генерализующей собой (фокусирующей на себя, переподчиняющей себе) весь многокомпонентный состав нового целого.

Так, вокальное произведение многосоставно по материалу, поскольку сочетает в себе *три* обязательные слагаемые – *поэтическую, музыкальную и исполнительскую*, но в *видовом* плане оно принадлежит при этом исключительно сфере *музыки*, хотя две другие его компоненты, взятые *порознь*, вполне эстетически самодостаточны и автономны по отношению либо к музыкальному искусству в целом (словесный текст), либо к данному произведению в частности (искусство

исполнения). Это обусловлено тем, что в комплексе вокального произведения нет *своей особой составляющей*, которая, *доминируя* в многокомпонентном синтезе данного целого, не принадлежала бы какому-нибудь отдельно существующему односоставному виду искусства. В вокальном произведении доминирует компонент *музыкальный* – и всё произведение остается в границах *музыкального искусства*; *текст* может свободно отчуждаться от него – но *сам по себе* оказывается уже в области *поэтического искусства*; *исполнение* музыкального произведения вариативно *прилагается* к нему – обогащая или обедняя, в зависимости от собственных свойств и возможностей, но конкретно *это (такое)* исполнение может *точно так же* прилагаться к неопределенно большому множеству других музыкальных произведений того же рода.

Иначе обстоит дело с искусством *театра*. Все его *разновидности* тоже синтезируют множество односоставных компонент, заимствуемых им из всевозможных самостоятельных видов искусства. В каждой из этих разновидностей как своеобразная *доминанта*, определяющая собой весь остальной многокомпонентный состав театрального представления, выступает, казалось бы, тоже нечто «чужое»: в *драматическом театре* это литературная основа спектакля (пьеса или инсценировка); в *музыкальном театре* – музыкально-вокальная основа (опера, оперетта, мюзикл); в *музыкально-хореографическом театре* сразу *две* такие основы – музыкальная (как правило, сочинение для оркестра, но не обязательно) и связанная с нею, но не ею определяемая танцевально-хореографическая композиция; статус отдельных разновидностей театра имеют также *пантомима* и театр *эстрады*. Однако указанные различительные признаки разновидностей театра именно потому и получают особое значение, что различают *разное внутри единого*. Единство же *те-*

**атрального искусства** как такового зиждется на **актере**, без которого театра просто не может быть, и разделение театрального искусства на подвиды вызывается на самом деле различиями *актерской профессиональной специализации*, которые исторически дифференцируются, эволюционируют и, закрепляясь, превращаются в поддерживаемые культурно-художественной традицией формы театра.

При этом в **многосоставных** по материалу искусствах, в частности в искусстве **театра**, следует тоже различать *конкретный* компонентный состав любого отдельного театрального спектакля (представления) – и *идеальный (сущностно-обязательный)* компонентный состав театрального действия как такового. Как раз эта специфическая *видовая субстанция* театрального искусства не является единообразной, но оказывается *по необходимости двухкомпонентной* – включающей в себя (1) актера и (2) сценическое пространство.

Актер – это не просто исполнитель чего-то (что в каждом данном случае им действительно исполняется); это некая живая фигура, чье человечески реальное всё (внешнее и внутреннее, физическое и духовное, половозрастное и психо-физиологическое) погашается (преображается, «снимается») в той роли, какую он разыгрывает перед зрителями: он – как движущееся, говорящее, поющее, танцующее, жестикулирующее, совершающее физические действия *тело* – в структуре театрального зрелища является *главным пространственно-объемным изобразительным и выразительным компонентом*.

Между тем где бы и в каком бы облике ни выступал перед зрителями актер, вокруг него всегда и обязательно возникает (коль скоро он находится в образе) некий незримый докус, некая идеальная пространственная субстанция – *сценическое пространство*.

во, которое и является второй обязательной материальной компонентой театрального представления, *неотделимой* от актера, но *структурно разнородной* с ним.

Всё остальное, что совершает актер на сцене или что совершается с ним, всё, что декорирует его самого или пространство сцены, всё, что звучит со сцены или озвучивается по ходу представления: сценическая речь, пение, шумовое и музыкальное сопровождение, танцы, костюмы, грим, одежда, реквизит, свет, декорации (сценография), мизансцены, жесты, мимика, позы – всё конкретизирует, индивидуализирует, обогащает, усложняет, метафоризирует, типизирует, символизирует то основное, что в структуре целого «несет» на себе это целое, *по отношению к чему* это всё осуществляет свои (иногда частные и частичные, иногда в смысловом отношении важные и важнейшие) художественные функции. Без актера и охватывающего его сценического пространства – театра *еще нет*; без всего прочего (всего разом или чего-нибудь порознь) – театр *уже есть* (что и доказывает нам театр пантомимы). Это не значит, что искусству театра этого всевозможного «прочего» не надо; напротив – как раз театр его когда-то востребовал и присвоил себе, и продолжает присваивать всё новые и новые технические достижения и фокусы, чтобы всё дальше и дальше обогащать свои возможности.

Еще поразительнее контраст между пестрой, можно сказать безграничной, многокомпонентностью материалов, из которых создается отдельное произведение, и простейшей структурной наготой его конечной материальной фактуры – выступает в искусстве **кино**, самом молодом из искусств. Казалось бы, оно не только присвоило себе всю многосоставность театрального искусства (во всей его специфичности!), но даже превратило традиционную атрибутику и технику теат-

ра в некий свой собственный, так сказать, «частный случай», поскольку «декорациями» здесь могут служить, кроме павильонов, любые реальные ландшафты и интерьеры, а в роли «актеров» могут выступать любые оказывающиеся в кадре человек, предмет, животное. Однако всё это в процессе создания фильма *снимается* – и не в одном только техническом значении термина, но и в традиционно-философском его значении: оно полностью меняет свой *онтологический статус* – превращается в *серию фотокадров*, в *киноленту*. Именно *кинолента* и является *конечным материальным продуктом* всей необычайно многогранной и всегда по сути своей коллективной творческой деятельности по созданию фильма.

Но кинолента подобна книге: как литературный текст весь и полностью заключен в книге, так и кинофильм есть не что иное, как *только кинолента*; однако же как для восприятия поэтического произведения необходимо уметь читать и тем самым переводить его из закодированного письменного состояния в состояние реально сущего эстетического объекта, точно так же и кинолента должна быть подвергнута *определённым техническим манипуляциям*, чтобы кинофильм, на ней фото- и фонографически закодированный, превратился в зримое и слышимое экранное изображение, которое одно только и является *эстетически действительной формой бытия кинофильма как произведения искусства*.

Таким образом, кино как *сугубо техногенный вид искусства* имеет и соответствующей природы материальный состав, который именно технически унифицирован и стандартизован. При этом у него принципиально раздельны способ *потенциального* существования (он же – способ хранения и сбережения) и способ *актуального* эстетически значимого воспроизведения.

В первом случае материальный компонентный состав произведения сводится к набору определенного количества *кинокадров*, расположенных на *киноленте* в строго заданной *последовательности* и параллельно с этим сопровождаемых соответствующей *звуковой дорожкой*; во втором – к идентичному набору экранных кинопроекций, сменяющих друг друга в *заданной* последовательности (как на ленте) и с *заданной* частотой (демонстрационный стандарт прокрутки ленты).

Для того чтобы *кинолента* превратилась в *кинофильм*, необходимо, следовательно, соблюсти еще ряд обязательных технических требований – иметь специальную кинопроекторную аппаратуру, источник электропитания достаточной мощности, экран определенной формы и размеров, расположенный на определенном расстоянии от проектора, звуковоспроизводящую аппаратуру, затемненное помещение и т. д. Но это всё – не более чем технически необходимое оснащение, ибо служит лишь тому, чтобы вызвать некий специфический зрительный эффект, который и является *сенсорной основой* искусства кино.

Таким образом, *кинокадр* (соответственно его световая *проекция* на экране), плюс их *фиксированная последовательность* (на киноленте и на экране), плюс *нормативная частота смены кинокадров* (в проекционной рамке киноаппарата и на экране), плюс *синхронность* зрительного ряда и звукового сопровождения (заданная техническими стандартами киноленты и ее прокрутки) – вот всё, что в *конечном итоге* составляет материальную компонентную структуру кинопроизведения.

Конкретно иначе, но по существу абсолютно идентично обстоит дело в более поздних вариантах киноискусства как иллюзиона, строящихся на иных технических принципах, например в теле(видео)фильмах, ныне уже повсеместно вошедших в быт.



(Не за горами, очень вероятно, возникновение еще одного такого варианта – на базе голографии...)

Многосоставные по материалу (сложные) виды искусства, как видим, возникают не просто на основе некоего синтеза *односоставных (простых)* по материалу видов искусства, но и обязательно – на основе **своей собственной материальной компоненты**, выступающей в каждом многосоставном материальном синтезе той **специфической видовой составляющей**, без которой есть синтез, но нет нового вида искусства.

### III

Еще более глубокое сущностное своеобразие искусства обнаруживается при рассмотрении *структурной типологии* произведений разной видовой принадлежности.

Различительным признаком здесь выступает такое коренное свойство любых так называемых *материалов*, как их **вещественная** (*предметная, пространственная*) или же **волновая** (*акустическая, временная*) природа.

Так, все материалы, из которых формируются произведения *архитектуры, скульптуры, живописи, графики, прикладного искусства*, суть материалы **вещественные** и, следовательно, предметные, зримые, зато, так сказать, беззвучные. Напротив, человеческая членораздельная речь (материал *поэтического искусства*) или пение либо инструментальные звучания (материал *музыкального искусства*) – явления исключительно *акустической* природы и, следовательно, «беспредметны» – слышимы, но незримы. Первые – *статичны*, вторые – *динамичны*. Первые даны как пространственный предмет и предстоят воспринимающему сознанию зрителя сразу как некое **совокупное**

целое – в *рядоположном единстве* всех своих компонентов; вторые разворачиваются как последовательность речевых или музыкальных звучаний и предстают воспринимающему сознанию слушателя как *накапливающаяся совокупность сменяющих друг друга отдельных компонентов целого*, которое, как таковое, следовательно, не единоохватно. Первые традиционно и с полным правом называются **пространственными**, вторые – **временными**.

Но есть также и *синтетические* – **пространственно-временные** – виды искусства. Таковы *хореография, пантомима*, все разновидности *театра*, все *зрелищные искусства*, а также *кино* и его позднейшие (технически иные) модификации. Однако в рамках этих видов искусства сама *проблема синтеза* указанных свойств усложняется.

Действительно, если в *пространственных* произведениях их предметность означает в то же время и их абсолютную *конструктивную статичность*, то в произведениях *пространственно-временного* плана конструктивной статичностью могут обладать лишь *привходящие* (заимствуемые из других, самостоятельно существующих видов искусства) компоненты данного целого (например, декорации, реквизит, костюмы, грим в синтезе театрального представления), но *не главный материальный компонент* всех этих видов искусства – *актер*: он в своей живой телесности *статусарен*, но *не статичен*, его *сценическое поведение* является как раз *динамическим* конструктивным компонентом художественного целого и, следовательно, хотя воспринимается даже и в этой своей динамике исключительно зрительно, является тем не менее *процессуальной* структурной составляющей целого, иначе говоря – *неразрывно совмещает в себе как пространственный, так и временной* принципы организации материального состава произведения.

Обратим особое внимание: *временной принцип* тоже утрачивает здесь свою специфически акустическую природу – он выступает теперь как *чисто конструктивный принцип диахронической развертки целого*. Это, разумеется, не исключает наличия в структуре того же целого и акустических временных составляющих – слов, музыки, шумового сопровождения; но они, будучи привходящими (заимствуемыми извне), остаются здесь в различной степени факультативными.

Еще более наглядно этот особый характер синтеза пространственного и временного принципов в структурной организации произведения как материальной конструкции проступает в новейших искусствах техногенной природы, например в самом раннем из них – *кинематографе*. Кинокадр – еще сугубо *пространственный* компонент кинопроизведения; но кинолента (известная *последовательность* кинокадров, их линейный монтаж) – уже проявление *временного* принципа структурной организации того же произведения, *динамическая* (а не только локально-статическая) их соотнесенность, порядок их поступательного *взаимозамещения*, а не пространственного *размещения*; при этом звуковая дорожка на киноленте представляет собою особый и отдельный материальный компонент кинопроизведения – так сказать, его «чистый» звуковой ряд, структурно *синхронизированный* с рядом зрительным, но и *автономный* по отношению к нему (ср. кинематограф *немой* и *звуковой*).

Всё сказанное между тем не просто констатирует еще одну черту своеобразия различных видов искусства, но касается ***глубинной сущности искусства как знаковой (художественной) и идеологической (оценочно-смысловой) системы.***

Дело в том, что все три принципа структурообразования – пространственный, временной и пространственно-временной – оказываются в искусстве

также и **принципами смыслообразования**.

Как **структурообразующие** принципы, они императивно определяют собой в произведениях искусства характер соотношения частей и целого. Как принципы **смыслообразующие**, они столь же императивно определяют собой характер зрительского/слушательского/читательского восприятия этих произведений, а соответственно – приемы и методы их критической интерпретации и теоретического анализа.

Так, произведение **пространственного** типа дано зрителю сразу как *единое целое*; следовательно, и начальное впечатление, производимое им, является синкретическим и единовременным; при этом *длительность* восприятия произведения совсем не предусмотрена его структурой и, следовательно, *принципиально произвольна*. Отсюда вытекает, что *художественные смыслы* в таком произведении выражаются приемами пространственного *соположения* (объемного или плоскостного) всех и всяких композиционных частей и деталей его как целого (линейных и колористических, включая также и фактурные характеристики тех и других).

Напротив, произведения **временного** или **пространственно-временного** типа никогда не даны слушателю и/или зрителю *сразу*, во всей своей *полноте* и *целостности*. Начальное впечатление при их восприятии – всегда впечатление только от их *начальных* структурных компонентов; все дальнейшие впечатления точно так же *дискретно* следуют друг за другом, поскольку вызываются всё новыми и новыми (тоже сменяющимися друг друга) компонентами той же структуры, причем в ею же обусловленной рядоположенности их. Зато если сами структурные компоненты произведения поступательно *замещаются* в динамической развертке целого, то впечатления, последовательно ими производимые, отнюдь не вытесняют друг

друга, но напротив – *накапливаются, добавляясь к сумме (совокупности) предыдущих*. Таким образом, *целое* здесь оказывается неким *интеграционным итогом*: объективно – *динамической структурной развертки* произведения, субъективно – *процессуально воспринятого сцепления* всех разноуровневых смысловых значений его совокупной структуры. Смысл в произведениях этого типа как бы последовательно нарастает, но отнюдь не с равномерной постепенностью, с какой перед воспринимающим сознанием происходит материальная развертка самого произведения, то есть *не просто увеличивается в объеме, а с усложняющимся усложнением структуры трансформируется содержательно*, пока конечный компонент произведения не остановит этого движения и не завершит собой процесс смыслообразования.

Эта *принципиальная разность **структуросложения** и **смыслообразования*** в искусствах различного типа глубинным образом влияет на всё, что эстетически специфицирует каждый отдельный вид искусства, придавая им всем индивидуально разные качественные (аспектные) и количественные (содержательные) диапазоны проблемно-тематического и образно-эмоционального отражения объективной реальности.

Выше уже говорилось, что художественный мир в рамках *пространственных* видов искусства не только безмолвен, но и абсолютно беззвучен, более того – принципиально статичен (недвижен и неизменен). Однако не менее существенны различия и *между* видами искусства *внутри* этой их общности.

Так, *архитектура* лишена возможности *воспроизводить* какие бы то ни было явления (предметы, объекты) действительности в формах, адекватных их собственным формам («жизнеподобных»); *изобразительные искусства*, напротив, в наивысшей степени

наделены такой способностью. Зато из всех пространственных искусств одна только архитектура способна *эстетически упорядочивать самоё среду жизнеобитания человека* (а не какие-либо частные и отдельные ее фрагменты), символически преобразая «бессодержательные» природные и рукотворные ландшафты в космически масштабные системно-мировоззренческие идеологемы.

С другой стороны, *и архитектура, и все без исключения изобразительные и изобразительно-прикладные искусства абсолютно закрыты для непосредственного* (адекватного и в адекватных формах) выражения каких бы то ни было *рациональных* (отвлеченных, абстрактных, словесно-логических) понятий, суждений, идей, положений, постулатов и т. д.

Напротив, произведения *музыки и поэзии* (художественной литературы), лишённые всякой пространственной выраженности и принципиально незримые в силу своей специфической «вещественности», моделируют, соответственно, и образный мир, не имеющий «зрительной» составляющей, которая в этом смысле *спонтанна и абсолютно произвольна*, поскольку опосредована сугубо субъективными и притом сугубо случайными (в рамках конкретно чьего-либо личного восприятия произведения) факторами *интонационно-динамического* (в музыке) или *понятийно-семантического* (в поэзии) характера.

В свою очередь, *только музыка адекватно выражает бесконечно текучий и многообразный мир человеческих эмоций, эмоциональных состояний, настроений и переживаний*, хотя и *воплощает* его в *иной бытии* «внешних» звучаний, призванных *акустически-чувственно фиксировать реально неслышимое* «внутреннее» человека.

Напротив, *слово* – в своих немногих зафиксированных языком лексических значениях – может лишь

*рационально «указывать»* на эмоцию, настроение, состояние, переживание индивидуального человека, при этом всегда в слишком грубом «приближении» и по сути *безэмоционально*, ибо *живая* экспрессия *непосредственного* речевого общения может выражаться литературным *текстом* только с помощью специальных (весьма изощренных!) приемов языкового отбора, активизации контекстуальной семантики и темпоритмической синтагматики художественной речи.

Зато *исключительно поэзия* (художественная литература) способна *адекватно* отображать и выражать мир человеческого *рационального сознания*, ибо самый *материал* поэзии как искусства является – *помимо* искусства и за его рамками – *универсальной* (и притом *единственно* универсальной) формой феноменологического функционирования (бытования) этого сознания и культурно-исторического накопления (бытия) его ценностных результатов. Отсюда – *проблемно-тематическая безграничность* поэзии, в чем с нею не могут не то что соперничать, но даже просто быть сопоставляемы все остальные виды искусства. Те из них, которые вовлекают поэзию в компонентный состав своих материальных ресурсов (вокальная и вокально-сценическая музыка, драматический театр, кино и другие зрелищные искусства, даже *надписи* в архитектуре, изобразительных и прикладных искусствах), у поэзии и заимствуют эту ее существенную способность, причем каждый раз строго в том ракурсном ограничении, которое определяется жанровыми особенностями используемого здесь и теперь литературно-языкового компонента.

Таким образом, каждый *отдельный вид искусства* и каждая *классификационная группа* их обладают *особыми*, только им свойственными «сильными» и «слабыми» сторонами (характеристиками, возможностями), которые *онтологически* обособляют их в

системной целостности искусства, а *эстетически*, напротив, уравнивают друг с другом, ставя в положение взаимодополнительности.

Такая *уникальность* каждого вида искусства (а внутри вида – любой его родовой или жанровой формы) обуславливает весьма своеобразную **системную иерархичность искусства в целом**.

Понятие «иерархии», как известно, включает в себе представление о некоей субординации – неравноправном соподчинении структурных подразделений некоего целого между собой и по отношению к этому своему целому. Виды искусства, казалось бы, должны составлять только содружество равноценных и равнозначимых сфер художественной деятельности и, соответственно, ее результатов (созидаемых произведений искусства), но это не так. Иерархичность системы искусств все же существует, однако не в имманентной совокупности видов искусства, а в их исторически складывающихся (и исторически же меняющихся) эпохальных комплексах, внутри которых одни искусства выдвигаются в центр системы и доминируют, другие подпадают под их влияние или вытесняются на периферию системы. Например, в Италии или на севере Европы в эпоху Возрождения системной доминантой в художественном процессе оказались изобразительные искусства, и живопись на первом месте; в эпоху европейского барокко доминантное значение получает принцип декоративности (со всеми вытекающими отсюда системными сдвигами); в эпоху классицизма (в XVII веке) системный центр перемещается в область театра; в эпоху романтизма – в область музыки; реализм XIX века утверждает господство литературы, а в ней – прозаических жанров; в наше время системный центр всей художественной культуры переместился, как кажется, преимущественно в сферу эстрадной зрелищности с ее кричаще экстра-



вагантной стилистикой и жёсткой, хотя и весьма поверхностной стандартизацией художественных форм и самого эстетического вкуса.

#### IV

Одной из «вечных» проблем не только теории искусства, но и самой философии бытия является **вопрос о соотношении «красоты» и «пользы»** в жизни человека, в провиденциально-исторических судьбах человечества, наконец в резонах и целях художественной деятельности вообще и каждого творческого акта в отдельности. Проблема не случайно относится к разряду «вечных» – она не имеет и не может иметь какого-либо однозначного решения, и даже ее рассмотрение не лежит в какой-либо одной или пусть нескольких, но определенных областях исследовательского постижения действительности: в каждом новом аспектном подходе к ней она оборачивается какими-то новыми гранями, демонстрируя в то же время свою сущностную неразложимость на отдельные аспекты, или уровни.

Нетрудно увидеть, что эта проблема, несмотря на свой вселенский характер, органически вытекает из самого факта объективного наличия искусства в составе человеческой культуры, ибо откуда бы взяться в представлениях людей *понятию* «красоты», если бы оно в их *историческом бытии* не овеществилось как особая отрасль их собственного результативного (производительного) труда. Поэтому в *имманентных границах искусства* многоаспектная проблема взаимодействия «красоты» и «пользы» выглядит прежде всего как проблема соотношения принципов **монофункционального** или **бифункционального** назначения произведений искусства в зависимости от их видовой принадлежности.

Например, *зодчество* сущностно бифункционально, так же как *прикладное искусство* или такой новый вид искусства, как *дизайн*, ибо, какими бы ни были в границах каждого из этих искусств собственно художественные решения, придающие его произведениям то или иное эстетическое достоинство, – их *утилитарное* назначение либо прямо диктует способ их практического использования, либо (в редких случаях) имитационно присутствует в них; при этом совершенно очевидно, что самый характер соотношения *эстетического* и *утилитарного* здесь таков, что именно утилитарные требования и нормативы *всегда* главенствуют и диктуют, а эстетические решения *всегда* им подчиняются и с ними соотнобразуются, – опять же, если только в силу каких-либо внешних причин требования эстетического порядка не замещают собой прямого утилитарного назначения того или иного данного предмета (например: *тарелка как настенное украшение*; *охотничий домик в придворцовом парке*, где реально не охотятся; и т. п.).

Однако даже внутри этой группы искусств соотношение принципов «красоты» и «полезы» существенно варьируется. Так, в рамках *зодчества* «красота» совершенно неотъемлема от «полезы», ибо отнюдь не сводится к задачам декорировки строений или ансамблей, но выражается прежде всего в самих *объемно-геометрических зодческих композициях* и лишь затем получает ту или иную декорировку. Напротив, в *прикладных искусствах* «искусство» именно «прикладывается» к предметам, вполне самостоятельным с утилитарной точки зрения и без такого «приложения»; другое дело, что «искусство» в этом случае не остается только «приложением», а зачастую трансформирует самый предмет, активно воздействуя на уровень его функционального соответствия своему утилитарному назначению. Еще нерасторжимее эта связь «эстетиче-

ского» и «утилитарного» выступает в искусстве *дизайна*, зато тем очевиднее просматривается здесь генерализующее значение принципа «утилитарности» во взаимодействии его с формообразующей активностью «искусства».

О «пользе» других видов искусства можно всерьез говорить лишь в каких-то очень отдаленных (если не прямо курьёзных) опосредованиях. Например, как время от времени сообщают в печати, классическая музыка способна якобы стимулирующе влиять на развитие и рост некоторых растений, на аппетит и продуктивность некоторых видов домашних животных и т. п., и вполне возможно, что это действительно так. Однако *сама по себе* художественная деятельность людей отнюдь не преследует целей *практического* вторжения в область физико-химических процессов, протекающих в живых организмах. Никто и никогда не сочинял произведений «для сада-огорода» или «для птичника-свинарника», и не потому, что это было бы «профанацией высокого искусства», но исключительно потому, что любое произведение искусства вообще может быть *адресовано* только человеком – человеку...

«Польза» музыки, или поэзии, или театра находится вообще не где-то вне их, а, так сказать, исключительно *внутри них самих* – в тех оценочно-эмоциональных, духовно-идеологических впечатлениях, которые они своей материальной фактурой и образным наполнением иницируют в людях сообразно своей собственной структурной специфичности...

Однако при таком понимании «пользы» *принципиально несущественными* оказываются как раз качественная специфика различных видов искусства и ценностно-эстетическое неравенство самих произведений искусства!..

На самом деле проблема «красоты» и «пользы» в искусстве оборачивается совсем иной проблемой –

проблемой **назначения искусства**, а она, в свою очередь, **выводит нас из области искусства как творческой производительной деятельности людей в область искусства как формы человеческого сознания.**

◦ ◦ ◦

Краткий список рекомендуемой литературы<sup>4</sup>

- Л е с с и н г, Готхольд Эфраим. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
- К а н т, Иммануил. Критика способности суждения // Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1964-1966. Т. 5 [§ 43-45, 51-53].
- Г е г е л ь, Георг Вильгельм Фридрих. Лекции по эстетике // Г е г е л ь Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968-1973 [Введение (т. 1); Часть третья: Система отдельных искусств (т. 3)].
- Ч е р н ы ш е в с к и й Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности (диссертация) // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1939-1953. Т. 2.
- Б о р е в Ю. Эстетика. Изд. 4-е. М., 1988 [Разд.: Виды искусства].
- М а р к с и с т с к о - л е н и н с к а я э с т е т и к а / Под ред. проф. М. Ф. Овсянникова. М., 1973 [Разд. III: Виды искусства].
- К а г а н М. С. Эстетика как философская наука: Университетский курс лекций. СПб., 1997 [Ч. IV: Историческая морфология искусства].

---

<sup>4</sup> Указаны только источники, фиксирующие поворотные исторические этапы осмысления проблемы, и предельно выборочно – показательные учебные пособия, фиксирующие основной спектр предложенных к настоящему времени концептуальных трактовок проблемы. Развернутый список рекомендательной литературы см. в указанной выше (с. 5, сноска 2) программе курса (Руденко Ю. К. Введение в эстетику...). Обширная библиография по всем аспектам современной эстетики (в том числе и новейшие работы) содержится в курсе лекций М. С. Кагана «Эстетика как философская наука».