

Роман Ингарден

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ЭСТЕТИКЕ

Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова

Издательство Иностранной литературы, Москва 1962

ОГЛАВЛЕНИЕ:

Предисловие ... 5 [пропущено при оцифровке]	
Двухмерность структуры литературного произведения ... 21	
Схематичность литературного произведения ... 40	
Литературное произведение и его конкретизация ... 72	
О различном понимании правдивости («истинности») в произведении искусства ... 92	
О различном познании литературного произведения ... 114	
Эстетическое переживание и эстетический предмет ... 114	
Заметки по поводу «Поэтики» Аристотеля ... 155	
О произведении архитектуры ... 203	
§ 1. Реальная достройка и архитектурное произведение ... 203	
§ 2. Двухслойная структура архитектурного произведения ... 216	
§ 3. Конструктивное единство произведения архитектуры ... 231	
§ 4. Связь произведения архитектуры с реальным миром ... 248	
§ 5. Произведение архитектуры и литературное произведение ... 251	
§ 6. Произведение архитектуры и его конкретизация ... 255	
«Лаокоон» Лессинга ... 261	
О структуре картины ... 274	
Вводные замечания ... 274	
§ 1. Картины с «литературной темой» ... 276	
§ 2. Портрет ... 293	
§ 3. Чистая картина ... 297	
§ 4. Проблема картин, не имеющих изображенных предметов ... 302	
§ 5. Вид, реконструированный в картине, и способы его реконструкции ... 303	
§ 6. Эстетически ценные моменты реконструированных видов ... 328	
§ 7. Эстетически ценные моменты в слое изображенных предметов ... 336	
§ 8. Отношение полотна-изображения к картине ... 347	
§ 9. О неизображающих картинах («абстрактных») ... 362	
§ 10. Картина и литературное произведение ... 374	
§ 11. Картины и их конкретизации. Эстетический предмет живописи ... 383	
§ 12. Художественная ценность и ценность эстетическая. Проблема их относительности ... 393	
Музыкальное произведение и вопрос его идентичности ... 403	
Вступление	
Глава I. Музыкальное произведение и его исполнение ... 410	
Глава II. Музыкальное произведение и сознательные переживания ... 425	
Глава III. Музыкальное произведение и партитура (ноты) ... 435	
Глава IV. Некоторые черты музыкального произведения ... 442	
Глава V. О звуковых и незвуковых компонентах и моментах музыкального произведения ... 487	
§ 1. Звуковая основа музыкального произведения ... 488	
§ 2. Незвуковые моменты музыкального произведения ... 493	
Глава VI. Вопрос о способе существования музыкального произведения ... 525	
Глава VII. Вопрос о целостности музыкального произведения ... 533	
Глава VIII. Вопрос об идентичности музыкального произведения в историческом времени ... 548	

ДВУМЕРНОСТЬ СТРУКТУРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ¹

Читаем у Мицкевича в «Аккерманских степях»:

Выходим на простор степного океана.
Воз тонет в зелени, как челн в равнине вод,
Меж заводей цветов в волнах травы плывет,
Миная острова багряного бурьяна.

Темнеет. Впереди — ни шляха, ни кургана.
Жду путеводных звезд, гляжу на небосвод...
Вон блещет облако, а в нем звезда встает:
То за стальным Днестром маяк у Аккермана.

Как тихо! Постоим. Далеко в стороне
Я слышу журавлей в незримой вышине,
Внемлю, как мотылек в траве цветы колышет,
Как где-то скользкий уж, шурша, в бурьян ползет.

Так ухо звука ждет, что можно бы расслышать
И зов с Литвы... Но в путь! Никто не позовет².

(И. А. Бунин, Собр. соч. в пяти томах, т. 5, М., 1956, стр. 261-262.)

¹ Ввиду того что мне пока не удалось (несмотря на предпринятые еще до войны попытки) выпустить польское издание своей книги «Das Literarische Kunstwerk» (1931), я публикую здесь несколько небольших очерков, дающих представление о некоторых аспектах моей теории литературного произведения. Написанные во время войны как вводные разделы «Поэтики», начатой во Львове в 1940 году, они не вносят чего-либо принципиально нового по сравнению с содержанием названной выше книги. Но так как книга эта в данный момент недоступна (если вообще сохранилась!), выводы, содержащиеся в этих очерках, могут оказаться небесполезными для лучшего понимания других работ, вошедших в данный том. (Имеется в виду книга Ингардена «Очерки по философии литературы» — R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, т. I, Łódź, 1947. — Ред.)

СТЕПУ AKERMANSKIE

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi;
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
Omijam koralowe ostrowy burzanu.

Я избрал это стихотворение в качестве примера, чтобы показать на нем одну принципиально важную черту структуры литературного произведения. Стихотворение это имеет такие особенности, которых мы не обнаружим ни в каком другом произведении, но вместе с тем оно является произведением определенного типа (и притом в разных отношениях!). Мы анализируем его, чтобы установить, какова *присущая всем* литературным произведениям структура, при этом мы не должны упускать из поля зрения также и разного рода другие поэтические, произведения, иначе к элементам общей структуры может быть отнесено что-либо такое, что характерно только для разбираемого нами произведения или для ряда произведений, с ним сходных (например, его стихотворная форма).

Приступая к исследованию такого произведения без какого-либо предубеждения, мы не можем не заметить *двумерности* его структуры. Читая приведенное выше стихотворение (как и любое другое произведение литературы), мы движемся, с одной стороны, от его начала к заключительной фазе, слово за словом, строка за строкой следуем ко все новым его частям, вплоть до слов: «Но в путь! Никто не позовет». С другой же стороны, в *каждой* из этих частей мы сталкиваемся с определенным числом компонентов, разнородных по своей природе, но неразрывно между собою связанных. Таким образом, в *одном* измерении¹ мы имеем дело с *после-*

Już mrok zapada, nigdzie drogi, tu kurhanu:
Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;
Tam z dala błyszczą obłoki? tam jutrenka wschodzi?
To błyszczą Dniestr, to weszła lampa Akermanu.

Stójmy! — Jak cicho! — Słyszę ciągnące żurawie,
Których by nie dośriły źrenice sokoła,
Słyszę kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż sinską piersią dotyka się zioła.
W takiej ciszy tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy. — Jedźmy! nikt nie woła!

¹ Это отнюдь не метафора, перенесенная из геометрии или архитектуры в область литературных исследований. «Измерение» и «построение» в геометрическом или архитектурном плане — это всего лишь частный случай гораздо более общих понятий. В литературном произведении мы имеем дело еще с одним частным случаем.

довательностью сменяющих друг друга фаз — частей произведения, а во втором — с множеством совместно выступающих разнородных компонентов (или, как я их иначе называю, «слоев»). Оба эти измерения немислимы одно без другого, что обусловлено самой природой действующих в произведении факторов. Простейшим, относительно самостоятельным компонентом произведения является предложение. А оно в силу своей сущности состоит из ряда слов¹, которые следуют одно за другим, являются во многих отношениях подчиненными предложению компонентами, но вместе с тем могут быть выделены из него как целого. Слова эти, обладая звучанием и значением и относясь к чему-либо, вносят в литературное произведение разнородность компонентов. Наличие двух измерений и вместе с тем внутреннее единство построения выделяют литературное произведение с точки зрения его структуры из всех родов произведений искусства. При этом следует заметить, что многослойность литературного произведения особого рода и отличается, например, от многослойности картины².

Встречающиеся в отдельных фазах произведения компоненты одинаковы в каждой из фаз по своему общему типу, постоянно выступают в том же самом сочетании, но зато отличаются друг от друга в более

¹ Мы можем здесь не касаться так называемых «однословных» предложений, ибо в произведениях литературы они встречаются крайне редко. Да и сомнительно, действительно ли они состоят из одного компонента.

² Впоследствии я еще вернусь к этому вопросу.

На два измерения в литературном произведении указал (насколько мне известно, впервые) еще Гердер в своей полемике с Лессингом («Критические роши» — «Kritische Wäldchen»). Разработка же этого вопроса была предпринята мною («Das literarische Kunstwerk»). Данный в моей книге подробный анализ произведения в отдельных его измерениях был причиной того, что читатели обращали внимание преимущественно лишь на первое измерение, то есть на многослойность, как если бы многофазовость не играла существенной роли. Это безусловная ошибка. И тем более важно подчеркнуть с самого начала наличие именно двух измерений. Значение многофазовости произведения я стремился показать во второй главе книги «О познании литературного произведения» («O poznawaniu dzieła literackiego», 1936). Два измерения характерны также для произведений кино — как немого, так и звукового. Они стоят как бы на границе, с одной стороны, в ряду произведений литературы, а с другой — произведений изобразительного искусства.

частных особенностях. С точки зрения общего типа это следующие компоненты: а) то или иное *языково-звуковое*¹ образование, в первую очередь *звучание слова*²; б) *значение* слова, или смысл какой-либо высшей языковой единицы, прежде всего предложения, в) то, о чем говорится в произведении, *предмет, изображенный* в нем или в отдельной его части, и, наконец, г) тот или иной *вид*, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения³.

Следуя от одной фазы произведения к другой, мы замечаем, что выступающие в различных фазах однородные элементы, как правило, сочетаются друг с другом в целое высшего порядка. Это ведет зачастую к возникновению совершенно новых образований, или явлений, не выходящих, впрочем, за рамки типа, обусловленного общей природой лежащих в их основе компо-

¹ Читаем мы, разумеется, *напечатанное* (или шире — *написанное*) произведение, но лишь произведение, *произносимое* «вслух», является, строго говоря, литературным произведением во всей полноте своих средств. Прочтение его в графической форме связано с некоторыми изменениями в общей структуре, а также в характере читательского восприятия. Во всяком случае, графический компонент не играет в литературном произведении существенной роли (см. «О познании литературного произведения»).

² Некоторые склонны, может быть, сказать здесь просто «слово». Но это будет не вполне точно. Дело в том, что термином этим часто обозначают *целое*, складывающееся из определенного звучания и связанного с ним значения. В дальнейших своих рассуждениях я буду говорить о «слове» исключительно в данном смысле.

³ Множественность разнородных компонентов литературного произведения (в частности, трагедии) первым отметил Аристотель в своей «Поэтике». Но уже и по тем компонентам, которые он перечисляет, можно видеть, что Аристотель еще не постиг структурной основы произведения, а лишь эмпирически уловил некоторые его особенности, обратившие на себя внимание философа. Интересно, однако, что в числе компонентов произведения Аристотель называет и компоненты строго языкового характера, и такие, которые (например, характер, способ мышления, фабула [μνθος] и т. д.) сами по себе лежат вне языка, но все-таки входят в произведение. Несмотря на многовековое влияние «Поэтики» Аристотеля, никто, к сожалению, не развил этих его наблюдений и не создал теории, которая могла бы быть подведена под эти конкретные суждения. Напротив, игнорировалось то существенное, чего Аристотелю удалось добиться, несмотря на упрощенность и примитивность своих рассуждений. «Поэтика» Аристотеля должна получать новое освещение на основе теории двух измерений в структуре литературного произведения.

нентов. Звучания слов, например, следуя друг за другом в каком-либо определенном порядке, нередко складываются в целое, которое мы называем «стихом». (В приведенном выше примере «Выходит на простор степного океана» или «Жду путеводных звезд, гляжу на небеса».) Последние в свою очередь зачастую соединяются в строфы, которые опять-таки складываются в целое еще более высшего ряда (в нашем примере это так называемая «форма» сонета). Стихи эти, как определенного рода *образования*, следует отличать от тех или иных *явлений*, им сопутствующих и также имеющих языково-звуковой характер. К последним относятся, например, ритм, рифмовка, мелодия стиха и т. д. При этом мы сразу осознаем, что по крайней мере некоторые из явлений этого рода присущи не всем литературным произведениям. Они не встречаются в произведениях, написанных прозой, хотя и проза имеет свои ритмические особенности, зачастую отличающие одно прозаическое произведение от другого. Во всяком случае, звучания слов и языково-звуковые явления образуют некое довольно спаянное целое именно вследствие своего принципиального родства и вследствие того, что явления эти обуславливаются особенностями словесных звучаний и их последовательностью. Целостность эта до такой степени крепка, что если мы не владем в совершенстве языком произведения, то, слушая его, лишь с большим трудом выделяем отдельные слова (точнее — звучания слов) из потока все новых и новых звучаний и явлений. Это существенно затрудняет понимание произведения, если не исключает его вообще. Если же мы вовсе не знаем языка, тогда вообще не различаем отдельных слов в общем потоке звучаний. Этот поток все новых языковых явлений именно благодаря своей слитности и своеобразию отчетливо выделяется на фоне всего произведения из совокупности его компонентов как некое целое, пронизывающее произведение в *продольном разрезе*. Поэтому я образно называю его слоем языковых звучаний произведения. Слой этот подвергается полной замене при переводе произведения на другой язык, а вместе с ним претерпевают изменения и некоторые зависимые от него факторы произведения.

Подобно звучанию слов, значения их также связываются друг с другом, образуя речевые обороты или

предложения (точнее — смысл предложений)¹. Например: «Воз тонет в зелени». Предложения же, в свою очередь, не изолированы друг от друга, а более или менее тесно между собой связаны, образуя целое высшего порядка (например, «рассказ», «речь» и т. д.). И в этом случае *образованиям* высшего порядка сопутствуют связанные с ними *явления*, например: «динамика мысли», «легкость» и «ясность» или, наоборот, «тяжесть» и «запутанность» отдельных фраз, их иерархическое подчинение друг другу и т. д. При всей относительной самостоятельности отдельных предложений их смысловые значения (поскольку, разумеется, они между собой связаны) образуют внутри произведения еще одно спаянное целое — его *смысловой слой*.

Точно так же обстоит дело с «представленными» в произведении «предметами». При всем их множестве и разнообразии они также связаны друг с другом и складываются в более или менее спаянное целое, безусловно, благодаря тому, что обозначаются связанными друг с другом предложениями. Целое это мы называем *предметным слоем*, или *изображенным* в произведении *миром*. Слова и предложения, встречающиеся в произведении, определяют не только отдельные предметы и лица, но и разного рода отношения и связи, возникающие между ними, процессы и, состояния, в которых они пребывают, и т. д. Все это не отделено одно от другого, а выступает в качестве составных частей *единого* целого.

Выходим на простор степного океана.
Воз тонет в зелени, как челн в равнине вод,
Меж заводей цветов в волнах травы плывет,
Минуя острова багряного бурьяна.

В строфе этой не только обозначаются «простор степного океана» (степь), воз, едущий по нему («как челн»), волны шумящих трав, цветы, острова бурьяна и т. д., но, кроме того, сообщается, что некто, сидящий на возу², едет по степи, а воз «тонет» в зелени, минует

¹ Я не предрешаю здесь вопроса о том, являются ли значения отдельных слов первичными компонентами, из которых «складывается» смысл предложения, или, напротив, первичный смысл предложения «распадается» при анализе на элементарные значения слов. Это не имеет в данном случае существенного значения, а потребовало бы подробного рассмотрения.

² Об этом, правда, не говорится *expressis verbis*, но об этом можно и должно догадываться на основании текста.

бурьяны среди волн травы и т. д. Все это, вместе взятое, образует единое целое, одну — как обычно и не вполне точно говорят — «картину». Здесь следует учитывать, что слово «картина» можно и должно понимать по-разному. Применительно к совокупности представленных в произведении предметов оно означает, что предметы эти так между собой связаны, так расположены один около другого, что их можно, так сказать, охватить одним взглядом.

То целое, которое обозначено в первой строфе, не исчерпывает, однако, всего, о чем говорится в произведении. В движении фаз произведения оно либо изменяется, наполняясь новыми деталями, либо разворачивается как бы в другую часть *той же самой* изображаемой действительности. В детальном изображении («темнеет», степь покрыта волнами травы, и нигде не видать «ни шляха, ни кургана») появляются (благодаря подразумеваемому наблюдению говорящего лица) *новые* предметы: небо над степью, луна, которая как раз восходит, блещущий Днестр и т. д. «Пейзаж» первой строфы переходит в несколько иной пейзаж второй строфы и создает фон для того, о чем пойдет речь в следующей части произведения, — фон, из которого выделяются, правда, еще и новые детали (тишина, тянущиеся журавли), но который вместе с тем все более становится только фоном; на первый же план выдвигается живущий в этом мире человек. И внезапно, как бы взрываясь, отзывается переполняющее человека чувство, хотя чувство это никак не названо, а только *выражено* в приводимых, а значит составляющих компонент *изображаемого мира* словах: «Jedzmy, nikt nie woła!» («Но в путь! Никто не позовет».) Так, среди происходящих в изображаемом мире событий выступает событие существенное, финал и ось всего, но не исчезает вместе с тем и все окружающее, являясь подоплекой данного события, его гармоническим дополнением.

Но мир, изображенный в разбираемом нами произведении, не только *существует*, но и *зримо предстает* перед читателем в навязываемых ему до определенной степени текстом *видах* людей и вещей. Это другое значение слова «картина», которое часто употребляют при литературном анализе, не отличая его, впрочем, от охарактеризованного выше значения и не осознавая

с достаточной отчетливостью, о чем в данном случае идет речь.

«Вид» какой-либо вещи (например, здания, горы, человека и т. д.) составляет в первоначальном, *более узком* значении конкретное зрительное явление, которое мы *переживаем*¹, *наблюдая* данную вещь, и в котором проявляются она сама и ее качества. *Видя*, например, издали паровоз, мы *воспринимаем* его вид, представляющий собой трудно различимое темное цветное пятно в поле нашего зрения. Когда паровоз *приближается* к нам, пятно это все более *растет* и, передвигаясь в поле зрения, все яснее выделяется из него, а вместе с тем все более дифференцируется в своих очертаниях. Благодаря этому мы начинаем все яснее, как обычно говорится, различать отдельные части паровоза, его колеса, котел, поршень и т. д. Паровоз, оставаясь по-прежнему *той же самой* величины и не изменяя в общем своей структуры и своих качеств, лишь *приближается* к нам. Зато его вид *растет*, *качественно* изменяется, становится более отчетливым и т. д. Когда, глядя на паровоз, мы сосредоточиваемся на нем самом и на его чертах, мы *не осознаем ясно* его вида, а вернее *целой серии видов* и их содержания, только благодаря тому, что мы их переживаем, наблюдая то, что в них проявляется. «Виды» являются поэтому не *объектами* наших наблюдений, а их конкретным, зримым *содержанием*. Оно, это содержание, обуславливается и определяется как особенностями наблюдаемого предмета, так и обстоятельствами, при которых имеет место наблюдение, и, наконец, психо-физическими особенностями наблюдающего субъекта.

«Виды» бывают не только зрительными, но и слуховыми, осязательными и т. д. Кроме видов, связанных с наблюдением *sensu stricto*, надо принимать во внимание также и виды, связанные с *воображением*, виды, которые мы переживаем, представляя себе те или иные

¹ Такое переживание является особой разновидностью сознания, при которой то, что мы переживаем, предметно нам не дано, но, несмотря на это, как бы попутно предстает перед нами, если одновременно в центре нашего сознания стоит какая-либо предметно данная нам вещь. Переживание зрительных видов — обязательное условие того, чтобы нам был дан в зрительном наблюдении, совершающемся на основе переживания видов, предмет с соответственно подобранными особенностями.

предметы. В этих-то двух направлениях и следует расширить первоначальное узкое понимание вида. Текст литературного произведения обозначает лишь схемы связанных с наблюдением видов тех предметов, о которых говорится в произведении¹.

В отличие от охарактеризованных выше слоев литературного произведения виды, как правило, не сочетаются в *непрерывное* целое, заполняющее без пробелов все фазы произведения от начала до конца. Они возникают скорее временами, как бы сверкают в течение одного мгновения и гаснут, когда читатель переходит к следующей фазе произведения. Они актуализируются читателем в процессе чтения. В самом же произведении они пребывают как бы «наготове», в некоем потенциальном состоянии. Они могут быть связаны с различными органами чувств и даже быть внечувственными, хоть и не в меньшей степени наглядными, «явлениями» того, что относится к психике.

При чтении приведенного выше стихотворения Мицкевича возникает прежде всего зрительная картина (вид) бескрайней, как океан, степи, покрытой волнами трав, с выступающими затем на фоне ее более светлыми пятнами рассеянных повсюду цветов и более крупными красными пятнами, которые проходят на периферии всей картины в целом². Зрительной является и выступающая позже картина (вид) темнеющего в сумерках неба, бледных, едва мерцающих звезд, отблеска восходящей луны и, наконец, далеких волн Днестра³. Во второй части сонета место зрительных видов занимает *слуховое* впечатление («вид», явление), проникновенной и пронизывающей тишины, созданное и внушенное читателю посредством передачи чуть слышных шорохов

¹ Все эти замечания вводного характера рассчитаны на читателя, не знакомого с современными эпистемологическими исследованиями. Более подробные соображения на эту тему высказаны в моей книге «Das literarische Kunstwerk» (§ 40 и след.).

Впрочем, при чтении литературного произведения мы в состоянии получить лишь дающиеся воображением реконструкции обозначаемых в произведении видов наблюдения. Но об этом будет сказано ниже.

² Проходят, ибо во всей строфе подчеркивается совершающееся движение: «wpluąątem», «nurza się», «brodzi», «omijam» («выходим», «тонет», «плывет», «миную»).

³ Виды, с которыми мы имеем дело в «Аккерманских степях», особенно сложны, об этом будет сказано ниже.

журавлиного полета, порхания бабочки и т. д. Этот переход от зрительных видов к слуховым имеет предметное обоснование (сгущающаяся тьма). В художественном же отношении он является подготовкой, а затем обоснованием внезапно вспыхивающего чувства. Именно потому, что это чувство выражено лишь словами говорящего лица, оно *наглядно* дается читателю в специфическом облике охватывающего его волнения. Постигаемые чувствами виды переходят во внечувственный, но не менее конкретный «вид» живой эмоции.

Все только что охарактеризованные компоненты произведения в целом не только сосуществуют, но и тесно между собой переплетаются: с одной стороны, в двойной слой языка произведения, а с другой — в двойной слой наглядно выступающего перед нами изображаемого мира. В этом переплетении они *постепенно развертываются* перед «глазами» читателя, минуют и оставляют -свой отзвук — вплоть до кульминационной фразы сонета: «Jedzmy, nikt nie woła!» («Но в путь! Никто не позовет»). Специфика выраженного данной фразой чувства пронизывает все то, что перед этим было представлено в обоих двойных слоях. Она накладывает на него отпечаток цельности, в свете которого все это целое — после того как произведение прочитано — медленно отодвигается в прошлое, в тишину не нарушаемого никаким новым фактором созерцания.

Таким образом (как мы видели на данном примере), многослойность произведения и последовательная очередность отдельных его фаз тесно друг с другом связаны и по природе своей неразрывны. В другом произведении, как в отдельных его фазах, так и да. отдельных слоях, мы встретим, разумеется, другие компоненты, которые по-другому будут между собой связаны. Роль отдельных элементов, слоев или фаз в произведении этом, взятом как целое, будет совершенно иной. Но с каким бы литературным произведением мы ни сталкивались, везде будут налицо многослойность и последовательность фаз (или иначе — «многофазовость») произведения. Это неотъемлемо от его сущности¹, но вмес-

¹ Это можно подробно обосновать посредством анализа природы отдельных слоев произведения и составляющих их компонентов. Не имея возможности заняться этим здесь, я остановлюсь на

те с тем и не исчерпывает ее. Поэтому наряду с общей структурой произведения необходимо показать и прочие его характерные черты. Я займусь этим в дальнейшем. Сейчас же необходимо развеять некоторые сомнения, которые могут возникнуть у читателя в связи с безусловной всеобщностью тезиса о многослойности литературного произведения (многофазовость его, конечно, не подлежит сомнению).

Кое-кто вполне может спросить: каждое ли литературное произведение содержит в себе именно четыре слоя? Не случается ли так, что их бывает меньше или больше? А как насчет так называемой «идейной лирики», или «лирики мысли»? Неужели и здесь мы имеем дело с изображаемыми предметами?

Возьмем в качестве примера стихотворение под названием «Последний фрагмент» («Schlusstück») из «Книги картин» («Buch der Bilder») Р. М. Рильке:

Der Tod ist gross,
wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen,
mitten in uns.

Или стихотворение «Initiate» («Инициалы») из этой же книги:

Gib deine Schönheit immer hin
ohne rechnen und reden.
Du schweigst. Sie sagt für dich: Ich bin.
Und kommt in tausendfachem Sinn,
Kommt endlich über jeben.

Оба эти стихотворения не совсем самостоятельны;

данном вопросе в другом месте. Дальнейший анализ доставит нам много конкретного материала, характеризующего общую структуру литературного произведения.

¹ Построчный перевод:

Смерть велика,
мы все принадлежим ей
с улыбкой на устах.
И когда мы мним себя среди жизни,
она может вдруг зарыдать
внутри нас.
Прим. перев.

они являются элементами некоторых лирических циклов. Вследствие этого их содержание в известной степени трансцендирует, *implicite* соотносясь (благодаря размещению их рядом с другими произведениями данного цикла) также с некоторыми фактами, представленными в других стихотворениях.

Таким образом, представленное в *них самих* не исчерпывает всего, к чему относится смысл предложений, содержащихся в данном стихотворении. Вероятно, это же обуславливает, что трудной задачей становится отыскивание предметов мира, изображенного в приведенных стихотворениях. Но, несмотря на это, истиной является то, что, когда каждое из них будем рассматривать как замкнутое в себе целое, представленные в них предметы можно будет найти. Однако, чтобы достигнуть этого, необходимо иметь в виду следующее: 1) под выражением «представленный предмет» не следует понимать только чувственно воспринимаемые вещи, а также обязательно что-либо индивидуальное. *Все, о чем* идет речь в произведении, или все, что в нем было *выражено* языковыми средствами, подводится под наше определение; 2) данные стихотворения *лирические*, причем *специфические* по типу, поэтому прежде всего следует понять структуру таких произведений.

Я не имею здесь возможности остановиться на этом подробно¹. Для нас пока достаточно, может быть, заметить, что, например, в стихотворении «Schlusstück» выражено *in concrete*, хотя и не названо, некое, весьма определенное *психическое состояние лирического субъекта*, а именно: *глубокая грусть, порожденная осознанием трагической доли человека и исполненная внутренней уравновешенности и спокойствия*². Эмоцио-

¹ Отчасти я затронул этот вопрос в статье «О так называемой «истине» в литературе» (R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, t. I, Łódź, 1947, str. 117 — 175).

² Я далек от мысли, что это чисто понятийное определение исчерпывает то эмоциональное содержание, которое заключено в этом стихотворении, или хотя бы в достаточной степени к нему приближается. Именно потому, что данное эмоциональное состояние *выражено*, а не вызвано, его конкретное качественное содержание непосредственно дается читателю и выходит за рамки всего того, что можно определить чисто понятийным *наименованием*. Поэтому воспроизведение здесь самого стихотворения является существенным *дополнением* к теоретическим выводам, но требует вместе с тем от читателя полного эстетического восприятия произведения.

нальное состояние лирического субъекта, а также то, что является объектом переживаемого им осознания, и составляет вместе с тем субстрат данного состояния, — это и есть «изображаемый предмет» в разбираемом здесь произведении. Субстратом этим является — если давать краткое определение — неразрывная связь жизни и смерти. Связь эта не является чем-то индивидуальным и тем более единичным случаем. Это нечто *всеобщее*, повсеместно проявляющееся в бесчисленных индивидуальных случаях. Но именно потому, что зародыш смерти неизбежно коренится во всех, даже самых высших проявлениях жизни, возникает не только данная специфическая грусть лирического субъекта, но и закономерное трансцендирование этой грусти за пределы случайности всякого индивидуального факта. Произведение приобретает *общее значение* и начинает волновать каждого, кто может как-то поставить себя на место лирического субъекта.

Так же обстоит дело и со вторым приведенным здесь произведением, в котором еще труднее на первый взгляд обнаружить «изображаемый предмет», ибо стихотворение это написано в форме обращенного к кому-то *призыва*. Но у этого призыва есть свой объект, это призыв к чему-то («Gib deine Schönheit immer hin»), и, кроме того, он имеет свое обоснование, пусть не сформулированное *expressis verbis*, а подразумеваемое и в качестве такового не отделимое от «содержания» произведения. В стихотворении говорится о силе красоты, отдаваемой бескорыстно и без самовосхваления. Тут снова налицо некое всеобщее свойство или, лучше сказать, некая всеобщая связь (между бескорыстно отдаваемой красотой и воздействием ее на всех людей). За этой связью кроется бесчисленное множество индивидуальных случаев, в которых она проявляется. Призыв, о котором идет речь, является вместе с тем и неким индивидуальным действием, поступком лирического субъекта, вырастающим из определенного психического состояния, которое выражается происходящим действием. Данное состояние — это исполненная простоты доверчивость, доверие к жизни, к добру и красоте, в ней воплощенным. Все это, вместе взятое, и составляет слой изображаемого в анализируемом произведении.

Как видим, слой этот имеется даже в таких произведе-

дениях, которые основаны, так сказать, на высказывании неких весьма общих «мыслей», хотя, разумеется, предметы сильно отличаются в этом случае от тех, которые встречаются в произведениях, повествующих об индивидуальных вещах или людях. Подробный анализ этого отличия составляет одну из задач теории литературных жанров, но основой для различий являются общая многослойная структура произведения и допускаемая ею изменчивость имеющихся в нем языковых образований и их функций. Вместе с тем в силу общей природы языкового образования с ним всегда связан какой-либо подразумеваемый предмет, который определяется его значением или же — как это бывает в лирических произведениях — фактом и характером высказывания некоего субъекта.

Возможно, некоторые читатели, согласившись с тем, что изображаемые предметы действительно существуют в произведениях так называемой «лирики рефлексии», усомнятся, однако, есть ли в них какие-либо виды, и усомнятся при этом как раз по причине «мыслительного» характера этих произведений и общего характера связей, выступающих в их предметных слоях. Это важный вопрос, ибо некоторые именно в наглядности изображаемого мира видят тот момент, который отличает произведения художественной литературы от всяких других литературных произведений (например, от научных трудов); другие же, напротив, отрицают какое бы то ни было значение наглядности для художественности поэтических произведений и ищут их специфику в чем-то другом.

Безусловно, роль видов в цитированных нами стихотворениях значительно меньше, чем во многих других произведениях, а особенно в так называемой описательной поэзии. Если стихотворения Рильке сравнить, например, со следующим отрывком из поэмы Мицкевича «Пан Тадеуш», они покажутся нам (во всяком случае, на первый взгляд) как бы вовсе лишенными момента наглядности. Вот этот отрывок:

Приезжий у окна остался в ожиданье,
Вдруг девушку вдали увидел на ограде...
И солнца луч играл на утреннем наряде,

Что только стройный стан и грудь облек холстиной,
Не скрыв ни нежных плеч, ни шеи лебединой.
Литвинка по утрам бывает так одета,
Не видит глаз мужской такого туалета,
И хоть в саду никто не мог бы помешать ей,
Она закрыла грудь, придерживая платье,
И светлые пучки ее льняных коротких
Волос, накрученных на белых папильотках,
От солнечных лучей, на неба светлом фоне,
Светились вокруг чела, как венчик на иконе.
Лица не видел он: она вполоборота
Сидела на плетне, высматривая что-то.
Увидела — и вот захлопала в ладоши;
Как ласточка, с плетня на луг, травой поросший,
Вспорхнула и бежит по зелени газона
И по доске, концом к окошку прислоненной,
И, лишь вбежав в окно, перевела дыханье, 1
Тиха, светла, легка, как месяца сиянье;
Взяв платье, к зеркалу поспешно подлетела,
Но, гостя увидав, с испугу побледнела
И, платье выронив, на миг остолбенела...
Смутился юноша и стал еще румяней,
Так облако горит...¹

(А. Мицкевич, Пан Тадеуш, Гослитиздат, 1954, перевод М. Павловой,
стр. 12 — 13.)

1

Podróżny długo w oknie stał...
Przypadkiem oczy podniósł, i tuż na parkanie
Stała młoda dziewczyna. Białe jej ubranie
Wysmukła postać tylko aż do piersi kryje,
Odsłaniając ramiona i łącoździa szyje.
W takim Litwinka tylko chodząc zwykła z rana,
W takim nigdy nie bywa od mężczyzn widziana;
Więc choć świadka nie miała założyła ręce
Na piersiach, przydawając zasłony sukienoe.
Włos w pukle nierozwirty, lecz w węzełki małe
Pokręcony, schowany w drobne strączki białe,
Dziwnie ozdabiał głowę, bo od słońca blasku
Świecił się, jak korona na świętych obrazku.
Twarzy nie było widać. Zwrócona na pole
Szukała kogoś okiem, daleko, na dole;
Ujrzała, zaśmiała się i klasnęła w dłonie,
Jak biały ptak zleciała z parkanu na błonie,
I wionęła ogrodem przez płotki, przez kwiaty,
I po desce, opartej o ścianę komnaty,

В цитированном здесь отрывке из «Пана Тадеуша» представлена сцена, свидетелем которой является Тадеуш («приезжий»). Поэтому кажется естественным (хотя это только одно из проявлений пластического мастерства Мицкевича в изображении поэтической действительности), что сцена эта позволяет нам совершенно отчетливо *видеть* в своем «воображении», как Зося сидит «на ограде», а затем смотрит в поле, хлопает в ладоши, соскакивает с ограды и, перебежав через сад, вбегает по доске в открытое окно комнаты, как померк падавший на нее свет, как в ином, комнатном, освещении она «к зеркалу поспешно подлетела» и как внезапно «с испугу побледнела и, платье выронив, на миг остолбенела...» Все это фаза за фазой запечатлевается в зрительных видах¹: в цвете, освещении, движении. Вдобавок (что, вообще-то говоря, редко бывает в поэзии) отдельные «картины» непрерывно переходят одна в другую, так что читатель, должным образом воспринимающий данный отрывок, получает «иллюзию» непосредственного контакта не только с лицами и вещами, но и с событием *во всей его протяженности*².

В стихотворении Рильке «Последний фрагмент» все это представлено не в такой степени, как в приведенном отрывке. Более того, в нем вообще трудно обнаружить *этого рода* виды. И все-таки нельзя отрицать, что данное стихотворение обладает определенной наглядностью. Только наглядностью является прежде всего определенная *специфика душевного состояния*, воспро-

Nim spostrzegł się, wleciała przez okno, świecąca,
Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca.
Nużąc chwyciła suknię, biegła do zwierciadła;
Wtam ujrzała młodzieńca, i z rąk jej wypadła
Suknia, a twarz od sitrachu i dziwu pobladła.
Twarz podróznego barwą splonęła rumiana,
iak obłok...

¹ Читателю здесь преподносятся, впрочем, и некоторые *слуховые* явления, тесно связанные со зрительными (например, при словах «и вот захлопала в ладоши»).

² Впрочем, у каждого читателя это происходит по-своему. Виды, актуализирующиеся в процессе чтения, обуславливаются (как \ будет показано ниже) не только самим произведением, но и читателем, а также обстоятельствами, при которых происходит актуализация. Произведение же, как я уже говорил, намечает (и в ряде случаев довольно детально) те или иные видовые *схемы*, заполняемые читателем в процессе чтения конкретными данными.

изведенного в стихотворении. Специфика эта непосредственно передается читателю, *ощущающему* ее, *взволнованному* ею. Зато «видит» читатель (в смысле чувственных, прежде всего зрительных, представлений) относительно мало. Может быть, перед нами промелькнет на мгновение улыбка чьих-то уст, переходящая в гримасу плача, и это все. Не может быть и речи о какой-либо полной «картине», в которой были бы *видимы* отдельные предметы или люди, о каком-либо непрерывном переходе от одной «картины» к другой, о каком-либо непосредственном, чуть ли не зрительном общении с каким-то пластически воспринимаемым конкретным событием. Но отмеченные нами моменты наглядности, несомненно, имеют место. И нельзя считать случайностью ни то, что они вообще появляются, ни то, что они так мимолетны, слабы, мгновенны, неясны (подразумеваются виды, воспринимаемые чувствами и воображением), но зато специфика душевного состояния передается с большой силой и «проникновенностью» (она только взволновывает, а сама не является объектом наблюдения). Все это связано с самой сущностью поэзии такого рода и обусловлено рядом особенностей языка рассматриваемого произведения. Для нас же важно лишь само присутствие в данном стихотворении этих элементов, а в связи с этим и очевидное наличие в нем четырех слоев. Пока что мы говорим только об этом¹.

Наличие четырех слоев составляет, таким образом, своего рода минимум, которым должно обладать произведение, чтобы быть произведением художественной литературы. Бывает, однако, и так, что число слоев

¹ В качестве еще одного контрпримера можно вспомнить некоторые произведения «смежного характера», например так называемая «Слопewня» («Słopiewnia») Тувима или приведенные им в пример «мирохлады» («mirohłady»). Так называемые «мирохлады» — это произведения, в которых не фигурирует ни одно слово того или иного человеческого языка, а употреблены лишь языковые, артикуляционные образования, не обладающие каким-либо значением. Однако звучаниям этим придан общий характер словесных звучаний некоего определенного, в данном случае польского, языка, — звучаний, в какой-то степени имитирующих слова. В таких «произведениях» нельзя, разумеется, обнаружить наличия нескольких слоев. Но их нельзя и рассматривать как литературные произведения в точном смысле этого слова. См. мою статью «Graniczny wypadek dzieła literackiego» «R. Ingarden, Szkice z filozofii literatury, t. I, Łódź, 1947, str. 87 — 94).

в некоторых произведениях или в отдельных их частях увеличивается. Это происходит там, где в тексте произведения приводятся слова изображаемого в нем лица (то есть в романах, в пьесах, когда они читаются и т. д.)¹. Слова эти произносит кто-то выступающий в качестве одного из компонентов предметного слоя. Поэтому сами они входят в этот слой, являются элементом изображаемой действительности и, следовательно, одним из *предметов*. Однако о *них* не говорится при помощи *других* слов или фраз (что, кстати сказать, тоже возможно), но они сами *приведены*, как бы *показаны*. читателю. Функцию показывания слов выполняют так называемые «кавычки»², и, строго говоря, только кавычки входят в два языковых слоя произведения, а все заключенное в кавычки является показываемым объектом. Но раз уж слова эти приведены, они как бы вновь вовлекаются в языковые слои произведения, тем более что они тоже являются созданием автора, несущим на себе печать его языкового мастерства. Поэтому, как правило, остается незамеченной принадлежность их к элементам изображаемого в произведении мира. Но, с другой стороны, самим приводимым словам присуща характерная многослойность: они обладают звучанием и значением, обозначают объект, о котором идет в них речь, а в ряде случаев образуют и соответствующие виды. Вследствие этого соответствующая часть произведения из четырехслойной превращается в восьмислойную. Количество слоев может быть еще большим. Если, например, одно из изображаемых в произведении лиц рассказывает о каких-либо событиях и в определенный момент воспроизводит слова того или иного лица, участвующего в этих событиях, то мы имеем, по сути дела, две пары *кавычек* разных степеней (так называемый автор приводит слова рассказчика, рассказчик же — слова другого лица, принадлежащего к изображаемому миру). Число слоев в произведении увеличивается уже до двенадцати, хотя большинство из них весьма скудно представлено в данной фазе произведения. Мы имеем здесь дело с особым рода сложностями,

¹ Особенно сложным случаем является так называемая «косвенная речь» (*oratio obliqua*).

² Это одна из функций кавычек

со специфическими проявлениями писательского искусства, нуждающимися в специальном рассмотрении. Здесь они упомянуты лишь для того, чтобы не возникло ошибочного предположения, будто литературное произведение всегда должно насчитывать ровно четыре слоя. Наличие более четырех слоев не противоречит, разумеется, изложенной мною концепции многослойной структуры литературного произведения. Это лишь специфическая ее разновидность, лишь одна обуславливаемая ею возможность.

СХЕМАТИЧНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Мы остановимся здесь на одном свойстве структуры литературного произведения, свойстве весьма важном в художественном отношении, а именно на его *схематичности*. Поясню, что я под этим подразумеваю.

Свойство это проявляется во всех четырех слоях литературного произведения, но ярче всего оно выступает применительно к слою изображаемых предметов. Обратимся еще раз к уже использованному в качестве примера сонету Мицкевича «Аккерманские степи».

Здесь мы имеем дело, во-первых, с говорящим и испытывающим некие специфические эмоции лицом, а во-вторых, с его предметным окружением, с миром, в котором это лицо живет. Я уже отмечал, что и первое, и второе — и состояние взволнованности, и окружающий мир — находят свое наглядное проявление в «видах». Но не впал ли я при этом в заблуждение? Как же это, спросит кто-либо из читателей, может *наглядно* проявляться нечто, не являющееся полностью *конкретным*? Нельзя же утверждать, что изображенные предметы (если рассматривать их точно такими, какими они нам даны) и в самом деле конкретны. Ведь предметы эти очерчены всего лишь *несколькими самыми необходимыми штрихами*. Об остальном же можно только догадываться, да и то не всегда — настолько это «остальное» лишено всякой определенности. Вот, например, упоминаемая в сонете «степь». Она именуется «Аккерманской степью». Как обладающая именем *собственным*,

она является (или должна быть) неким определенным *индивидуальным* предметом¹ (то есть не типом и не чем-то общим). Но тем очевиднее становится неполнота ее определенности. В тексте указаны только те черты степи, к которым могут быть отнесены такие выражения, как «Аккерманские степи», «простор сухого океана», «зелень», «волны шумящих трав», «меж заводей цветов», «острова багряного бурьяна», «вперед — ни шляха, ни кургана», «то Днестр блеснул». Перечисленные определения относятся непосредственно к «Аккер-манским степям», хотя в тексте они с ними не всегда грамматически связаны. О том, например, что упомянутыми выше «волнами шумящих трав» покрыты именно эти степи, должен догадаться сам читатель. Здесь, конечно, нет почвы для сомнений и догадка не представляет трудностей, но все-таки, если читатель захочет ясно представить себе, каковы эти степи, ему придется собрать приведенные выше определения (как это я и сделал, вырвав их из контекста) и так грамматически преобразовать их, чтобы они относились к степям². Иными словами, он должен завершить конструирование (построение) данного изображаемого предмета, то есть закончить то действие, которое я назвал в другой своей работе «объективизацией» изображаемого предмета³. Но этим читатель выходит в какой-то степени за пределы того, что дано в самом тексте произведения. Ибо в самом произведении «конструирование» в известной мере не доведено до конца. И это не просто какой-нибудь недостаток или упущение, а вызвано намеченной в произведении ситуацией. Степи — это только один из факторов всей обрисованной в сонете ситуации, принимаемый во внимание лишь постольку, поскольку он с этой ситуацией связан. Не являясь объектом специального наблюдения или определяющего их суждения, степи, как это видно из текста, рассматрива-

¹ Для подчеркивания индивидуальности степи, а также других компонентов изображаемого мира в рассматриваемом произведении употребляются и другие имена собственные: Днестр, Литва.

² Мы получили бы тогда примерно такое определение: Аккерманские степи, расположенные у Днестра, широки, словно простор сухого океана, покрыты зеленью волн шумящих трав, заводами цветов и островами багряного бурьяна; нет в них ни шляха, ни какого-либо следа человеческой деятельности, даже кургана.

³ См. «O poznawaniu dzieła literackiego», str. 21 и далее.

ются с самого начала как то, по чему кто-то «плывет», в чем воз «тонет, как челн». Изображены они так, как видит их едущий по степям человек. Отсюда и проистекает не только отмеченная выше *незавершенность* построения, но, кроме того, и *неполная* в ряде отношений *определенность* предмета. В тексте отсутствует, например, упоминание, о том, совершенно ли плоски эти степи или же они холмисты («волнисты»), хотя бы в малой степени (впрочем, слова «простор сухого океана» подсказывают скорее последнее). Не известно, о каком именно месте степей идет речь в произведении: оно расположено недалеко от Аккермана, где-то над Днестром (ибо с этого места можно видеть реку) и это все. Какими травами покрыта степь, как размещены «острова багряного бурьяна», какие цветы на ней видны, какой окраски и как они выглядят — все это подробности, в тексте совершенно необозначенные и настолько игнорируемые, что при- обычном чтении даже не возникает мысли о том, что такого рода детали могут приниматься в расчет.

Так же обстоит дело с небом, простирающимся над степью. Можно предполагать, что небо более или менее ясно, раз в нем можно искать звезды, что какая-то часть неба в определенный момент светлеет, в результате чего возникает мысль о скользящем по небу облаке, а потом становится видно, как восходит луна. Но каков цвет неба и прочие подробности — все это не определено. Полет журавлей, тянувшихся «далеко в стороне» и, по-видимому, высоко, но не настолько, чтобы нельзя было их слышать, лишь слегка обозначен. Не известно, сколько было журавлей, в какой части неба они показались, как они выглядели и т. д.

Наконец, некто говорящий, едущий по степи и «минуящий бурьяны» (в одиночестве или нет? По-видимому, второе, иначе зачем употребление множественного числа: «постоим», «едем»¹) — он также почти не получает точной характеристики. По некоторым данным (например, род употребляющихся грамматических форм) мы можем думать, что это мужчина, более того — уроженец Литвы, по которой он тоскует, — и это все. Но кто

¹ Никакой более подробной информации на этот счет в тексте не содержится.

он такой, какого он возраста, каково его прошлое, каковы черты его характера, как он выглядит — все это попросту игнорируется.

То, что происходит в душе путника, тоже лишь слегка обозначено. Внезапно отозвавшееся чувство не назвало ни единым словом, хотя вспышка его настолько сильна, что оно непосредственно нам передается, пронизывая своей спецификой все содержащееся в данном стихотворении. Это чувство только выглядит определенным, а на деле *лишь специфическое его качество предстает* перед нами и, так сказать, заражает нас соответствующим волнением. Но так как и это качество не названо, *говорить о нем мы можем лишь опосредованно*, уже освободившись от очарования сонета и настроения, содержащегося в нем, и приступив к сознательному анализу произведения. Но тут нас в какой-то степени подстерегает опасность ввести в произведение нечто в нем отсутствующее и не проявляющее себя в том своеобразном облике, который дается нам в простом, первоначальном восприятии. Даже если мы ограничимся тем, что *назовем* данное чувство, его качество, следует помнить, что в самом-то произведении оно не названо и что именно как неназванное (как лишь разыгрывающееся, *проявляющееся*, но не становящееся *объектом* специального осознания) оно выступает в качестве *действующего* фактора всего произведения. Оно хотя и не названо, но существует, обладает специфической прелестью того, что действует иррационально, происходит, но не охватывается мыслью и поэтому избегает, по крайней мере в известной степени скованности и заурядности. Но, с другой стороны, тот факт, что чувство остается неназванным, имеет своим последствием некоторую его *неуточненность, недостаточную, неполную определенность* (хотя, конечно, и название его не исключало бы определенной дозы изменчивости, как бы «неустойчивости» его специфики). В этой неустойчивости, в отсутствии окончательной завершенности и неподвижности коренится один из источников активности качеств охватывающего нас при чтении чувства, заключается известная доля его «очарования». *Неполная определенность специфики чувства* не только наличествует в произведении, но и играет важную роль в его художественной динамичности.

Могут заметить, что о говорящем в произведении лице (об «авторе», какого обычно называют) мы в состоянии сообщить на основании текста гораздо больше, чем это мною было сделано, что неполнота его определенности значительно меньше, чем это следует из моего изложения. Могут сказать, например, что это лицо обладает тонким художественным чутьем, умеет воспринимать действительность в ее главных, выделяющихся чертах и передавать ее, пользуясь простыми, но точными сравнениями; что это человек, музыкально одаренный как по своему восприятию мира, так и по реакции на некоторые его детали (тишина) и т. д. В литературоведческих анализах часто встречаются подобные замечания по поводу так называемых «авторов» лирических произведений. Однако подобный подход неправилен.

В высказываниях такого рода *лирический субъект*, проявляющийся в самом произведении и принадлежащий к его предметному слою, *смешивается с «автором» как создателем произведения, который трансцендентен* по отношению к нему, но вместе с тем о нем можно *иметь суждение* на основании различных особенностей произведения. Замечания, сделанные мною выше по поводу «Аккерманских степей», относились исключительно к лирическому субъекту произведения, в то время как соображения, о которых только что шла речь, могут быть отнесены скорее к «автору» как к создателю произведения. Если же строго ограничиваться лирическим субъектом, мы обязаны в этом случае следить за тем, чтобы не выйти за рамки произведения. Все то, что может быть сказано о лирическом субъекте какого-либо произведения на основе *его тщательного рассудочного анализа*, но вместе с тем *само не бросается в глаза* при внимательном, правильном и чутком к эстетической стороне дела прочтении, *не входит в число активно действующих факторов произведения* и, строго говоря, не относится к нему. Это в лучшем случае вносимое *читателем* и не противоречащее произведению *дополнение* к нему. Бывает и так, что оно сплошь и рядом делается читателем, но тем не менее находится уже за пределами произведения (относясь к его «конкретизации», о чем см. в другой моей работе)¹.

¹ См. стр. 72 настоящего издания. — *Прим. ред.*

Самому же произведению свойственна как раз известная *неполнота* лирического субъекта, не только характерная для его *структуры*, но и имеющая в произведении существенное *художественное* значение. Тот факт, что на фоне бегло и вместе с тем впечатляюще изображенного «пейзажа» на первый план выступает внезапно вспыхнувшее чувство — чувство, которое выражено, но не описано, а лирический субъект почти совсем не определяется, обуславливает *специфическое соотношение действующих в произведении сил*. Соотношение это было бы основательно *нарушено*, а может быть, и вовсе *уничтожено*, если бы дополнение лирического субъекта *сместило центр тяжести произведения, поколебало равновесие* гармонирующих друг с другом качественных факторов¹. Факторы эти в том виде, в каком они выступают в произведении, служат в «Аккерманских степях» формированию цельного образного качества, скрепляющего все факторы произведения в единое и слитное целое. Нарушение существующего равновесия могло бы привести к распадению произведения на разрозненные или, что еще хуже, дисгармонирующие друг с другом частички, которые рассеивают читательскую способность восприятия, не позволяют сосредоточиться на охвате целого и углубиться в постигаемую созерцанием прелесть того, что не может быть названо, но воспринимается как неповторимое своеобразие произведения, составляющее его художественную и эстетическую ценность.

Могут возразить, что отмеченная мною *неполнота во многих отношениях определенности изображаемых*

¹ Справедливость этого утверждения можно проверить как бы экспериментальным путем, если одновременно с любовной лирикой Мицкевича прочесть все сопровождающие текст комментарии (издание лирики Мицкевича в серии «Библиотека народов» или другие издания). Если, включая данный комментарий, издатель полагал, что углубит и дополнит восприятие соответствующих произведений, то это свидетельствует лишь о полном непонимании им структуры лирического стихотворения. Фактор сравнительно второстепенный, относящийся лишь к *фону* целого, хотя композиционно и необходимый, — лирический субъект — выдвигается вследствие этого *на первый план* и переплетается с автором как *создателем* произведения. В результате превращается в нечто второстепенное то, что на самом деле важнее всего, — специфика выражаемого в произведении состояния и гармоническое сочетание всех качеств в высшее единство самого произведения.

предметов хоть и часто встречается в произведениях, но не составляет общего явления, а характерна лишь для определенного *рода* литературных произведений, а именно для небольших *лирических* произведений. Если же, мол, предметом рассмотрения взять какое-нибудь крупное эпическое произведение, а особенно такое, как, скажем, натуралистический роман, может быть, выяснится, что неполная определенность применительно к главным персонажам, важнейшим событиям или ситуациям вообще не имеет места, что она выступает применительно лишь к второстепенным деталям, характеризующим более бледные, не столь важные, составляющие фон персонажи, и т. д.

В ответ я замечу, что количество и расположение мест неполной определенности при изображении действительности бывают различны. Вопрос этот немаловажен в связи с жанром данного произведения, в связи с его стилем и, наконец, в связи с его индивидуальным художественным своеобразием. При анализе отдельных литературных произведений следует поэтому внимательно изучать места неполной определенности. Но нетрудно было бы показать посредством простой статистики, что даже в крупнейших по объему эпических произведениях (причем в таких, художественная природа которых предусматривает нагромождение возможно большего количества деталей) чрезвычайно много мест неполной определенности и что это касается не только второстепенных, но и наиболее важных персонажей. Труд этот, однако, был бы не только утомителен и скучен, но и вовсе бесполезен для нашей задачи. Схематичность *каждого* произведения художественной литературы (и литературы вообще) можно обосновать соображениями общего характера. Она проистекает, во-первых, из *существенной диспропорции между языковыми средствами изображения и тем, что должно быть изображено в произведении*, а во-вторых, из *условий эстетического восприятия произведения* художественной литературы, которые также имеют существенное значение. Остановимся на этом подробнее.

Предметы, изображаемые в произведениях художественной литературы, — это в общей своей сущности те или иные *индивидуальные* предметы. Так обстоит дело даже тогда, когда, согласно замыслу произведения, они

должны являться воплощением в первую очередь общих типов («характеров»). Не общая идея человека, а отдельные люди находят свое изображение в произведениях художественной литературы. В «Пане Тадеуше», например, это Тадеуш, Зося, Яцек Соплица, граф и др. Точно так же замок Горешко — это определенный, данный в своей индивидуальности единичный предмет, подобно тому, впрочем, как и тот «шляхетский дом», деревянный, но на каменном фундаменте, в котором происходит значительная часть действия «Пана Тадеуша» и который, безусловно неслучайно, обрисован только в деталях, характерных для обычного шляхетского дома в тогдашней Польше. И Скупой Мольера, хотя он, несомненно, должен¹ быть, как говорится, «образным воплощением» определенного *типа*, должен «представлять» его, является, однако, *определенным индивидуумом*, таким-то и таким-то человеком, общающимся с другими индивидуумами, живущим в таком-то индивидуальном доме и т. д. Когда в произведении время и место существования изображаемого предмета определяются — это один из способов обозначения того, что данный предмет есть или должен быть индивидуальным предметом. Другой способ — это пользование именами собственными. А в тех случаях, когда некоторые вещи снабжены лишь общими определениями, контакт их с предметами, об индивидуальном характере которых мы уже знаем, приводит к тому, что соответствующие общие наименования преобразуются в единичные. Происходит это по-разному: иногда посредством обогащения содержания, иногда путем актуализации показателя, обозначающего направление названия², и отнесения его к данной вещи, а зачастую посредством увязывания данного названия с определенным глаголом, характеризующим единовременное действие, совершающееся или уже совершившееся. Это можно ясно видеть на примере.

В четвертой книге «Пана Тадеуша» после рассказа о том, как был убит медведь во время охоты, следует

¹ «Должен» не в соответствии с той или иной теорией или нормами поэтики, а в соответствии со *смыслом*, присущим самому *тексту* названного произведения.

² См. «Das literarische Kunstwerk», § 15, стр. 62 и далее.

известное описание того, как Войский трубит в рог. Начинается оно так:

И Войский поднял рог крученный, буйволиный,
Висевший на тесьме, как длинный хвост змеиный,
Прижал его к губам, надулся, сдвинул брови,
Полузакрыв белки, багровые от крови,
Вобрал в себя живот, надул, как тыквы, щеки,
Напрягся что есть сил и сделал вдох глубокий:
Он заиграл. И рог, как вихрь, в стволах ревуший,
Нес музыку в леса и отзывался в пуще...

Суммируя все связанные с «рогом» определения (но отвлекаясь пока что от относящихся к нему глаголов), встречающиеся в процитированном отрывке и во всем описании того, как трубит Войский, мы получим выражение, которое своим *содержанием* создает лишь некое *общее* понятие. А именно: рог этот был «буйволиный», «длинный», «закрученный» «змеиный», причем сначала говорится, что он был «висевший на тесьме», а затем — что болтался «на ремне». (Или мы сталкиваемся здесь с известной несогласованностью в описании, вносящей соответствующую дисгармонию в изображаемую действительность, или рог был закреплен на ленте, привязанной, в свою очередь, к ремню. Невероятно, чтобы во время игры меняли способ крепления рога.) Целое множество рогов может обладать перечисленными здесь чертами, в том числе и такими, которые устанавливаются на основании текста, если использовать ряд сказуемых, передающих особенности игры Войского. Речь идет о чертах, связанных с теми разновидностями звуков, которые мог издавать рог (сначала «звонкий клич», затем «за стоном стон», время от времени «резкий тон» и т. д.); искусен был трубач, но и рог его достоин. Тем не менее все собранные здесь определения дают нам не более как некое сложное *общее* наименование. Если же при чтении этого отрывка поэмы нам все-таки ни на миг не приходит в голову ни общая идея рога, ни определенный тип его и рог этот с самого начала кажется чем-то столь же индивидуальным, как сам пан Войский Гречеха, то это только потому, что мы узнаем, как Войский «поднял рог буйволиный», «прижал его к губам» и трубил в него на разные лады, что ярко описывается в отрывке. Войский мог «поднять» только некий

определенный единичный предмет, а ни в коем случае не что-то общее. Точно так же только индивидуально определенный рог мог издавать звуки на разные лады.

...И рог его казался
То меньше, то длинней, то рос, то утолщался,
Как волчья шея, все резче и все гуще,
То, как медведь, ревел откуда-то из пущи,
То, словно зубр, мычал, и звуки, нарастая,
Летели, тишину и ветер разрывая.

Единственное число выступающих здесь глаголов вместе с формой *однократного* действия является причиной того, что субъект (*resp.* объект) этих действий может пониматься как некий определенный индивидуум и по корреляции связанные с ним наименования общего характера превращаются *вследствие употребления* в единичные.

Признав индивидуальный характер пусть не всех, но все же многих¹ предметов, изображаемых в произведении художественной литературы, мы должны согласиться с тем, что в качестве индивидуальных предметы эти обладают, определенными *структуральными* («формальными») свойствами. В числе этих свойств — способность обладать *бесчисленным* множеством черт. Известно, что каждый индивидуальный предмет как-то характеризуется в бесчисленном множестве отношений. Вместе с тем *каждое* из его определений — *установившееся*, оно бывает тем или иным, но никогда не бывает неопределенным. Иначе говоря, каждый (автономно существующий) индивидуальный предмет подходит под принцип исключенного третьего².

¹ Не все, о чем говорится в литературном произведении, должно являться индивидуальным предметом. Это могут быть также те или иные общие связи, идеи и т. д. С примером такого рода мы встречались уже в стихотворении Рильке «Schlusstück».

² Уже в древнейших формально-онтологических исследованиях Аристотеля принято всестороннее однозначное определение индивидуальных предметов. Но до последнего времени полностью не осознавалось, что это распространяется только на *автономно существующие* индивидуальные предметы, хотя весьма вероятно, что в этих утверждениях подразумеваются именно только предметы. На необходимость ограничения таким образом указанную тезиса я уже обращал внимание в своих философских работах. Для точности я должен был здесь привести взятые в скобки слова, но вопрос этот слишком специален и сложен, чтобы разбирать его в данной работе подробно.

Какими средствами изображения индивидуальных предметов располагает литературное произведение? Если не принимать в расчет «видов», лишь *добавляющих*, причем довольно редко, какие-то определения изображаемых предметов, то следует сказать, что этой цели служат разного рода *языковые образования*. Они выполняют эту функцию как *благодаря* содержащимся в них *значениям*, так и *благодаря* осуществляемой ими в большей или меньшей степени *функции выражения*. В плане значения здесь играют роль, с одной стороны, некоторые компоненты предложения, и прежде всего наименования (имена собственные и нарицательные), то есть существительные и прилагательные, а затем определительные глаголы, наречия и некоторые служебные слова¹, а с другой — целые предложения, которые либо что-нибудь сообщают о данном предмете, либо обозначают те или иные состояния вещей, к которым он имеет какое-либо отношение. В отдельно взятом литературном произведении можно употребить лишь *ограниченное* конечное количество слов и предложений. Если бы каждое из них определяло только одну и каждый раз новую черту данного изображаемого предмета, то и тогда он не был бы эффективно, всесторонне и исчерпывающе определен, хотя, так сказать *de jure*, в связи с присвоением ему имени собственного или индивидуализирующего названия такое всестороннее исчерпывающее и однозначное определение должно было бы ему сопутствовать. Чтобы действительно получить такое определение, надо было бы в подобном случае располагать *неисчерпаемым* запасом слов или предложений, то есть располагать произведением, которого нельзя ни дописать, ни дочитать до конца. А это невозможно. Из этого следует, что каждый изображенный в литературном произведении предмет, хотя и индивидуален, но, значит, обладает *de jure* бесконечным множеством черт, *de facto* имеет только *ограниченное*, обычно весьма незначительное число *эффективно определяемых* черт; относительно же остальных черт он, строго говоря, *никакое*, ибо последние неизвестны.

Вместе с тем неверно, будто бы каждое слово, обозначающее тот или иной предмет, определяло только

¹ См. А. Pfänder, Logik, а также R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk.

одну его черту. Если, например, я говорю о Зосе из поэмы Мицкевича, что она была «молодой девушкой», я приписываю ей не одну лишь черту «младодевичества», а сочетание черт, которые это «младодевичество» составляют, обуславливают его или из него проистекают¹. Приведенное выше выражение говорит о Зосе, что она женского пола, еще молода и переживает, таким образом, самые ранние годы своего девичества. Как девушка она обладает, разумеется, сочетанием черт, присущих человеку *вообще*, то есть принадлежит к позвоночным, является психофизическим существом и т. д. Кроме того, она обладает и производными чертами: отличается, например, некоторой долей наивности, не является «степенной», а напротив, в какой-то мере ветрена и т. д.²

Только что отмеченный факт ни в чем не колеблет моей позиции в вопросе о неполной определенности изображаемых предметов. Напротив, общие названия, обозначающие своим вещественным содержанием целые комплексы черт определяемых ими предметов, обуславливают, в свою очередь, то явление, которое я назвал здесь «схематичностью» или «неполной определенностью» изображаемых в литературном произведении предметов. Даже не касаясь трудного для решения вопроса о том, являются ли эти комплексы черт во всех случаях неисчерпаемыми или они ограничены (а только существование общих названий, обозначающих *бесконечный* комплекс черт определяемых ими предметов, могло бы, по-видимому, явиться определенной угрозой для моего тезиса), следует прежде всего спросить: *каким образом* общие названия обозначают отдельные черты характеризуемых ими предметов? И еще: можно ли считать обозначение содержания названия пусть очень многих (даже бесконечно многих) так называе-

¹ То же самое можно, по-видимому, сказать обо всех простых или сложных общих наименованиях-существительных, являющихся названиями каких-либо предметов. Это не относится, однако, к наименованиям-прилагательным. Название «красный» обозначает *explicite* одну лишь черту того объекта, который оно именуется. Не относятся сюда и наименования самих качеств, например «краснота».

² Но было бы ошибочным предполагать, что все *эти* черты *эффективно* присущи соответствующему предмету, изображаемому в произведении. Они *принадлежат* этому предмету не более чем в известной степени *потенциально*.

мых общих (родовых) признаков того или иного предмета равнозначным тому, что *все* черты этого предмета исчерпывающе определены?

На первый из этих вопросов следует ответить, что, во-первых, обозначение признака является во многих случаях *приблизительным*. Оно не получает точного определения, и зачастую его вообще невозможно дать. Когда мы говорим, например, о Зосе, что это «молодая девушка», мы лишь *приблизительно* характеризуем ее возраст. И *невозможно точно* сказать, в какой, например, день начинается и в какой кончается эта «молодость». Соответственная неопределенность, или своеобразная изменчивость¹, проявляющаяся и в самом изображаемом предмете, обозначена подобным наименованием. Во-вторых, в содержание *каждого* общего наименования входят наряду с «постоянными» компонентами компоненты, означающие «переменные» моменты обозначаемого предмета. Чтобы пояснить это утверждение, возьмем в качестве примера один из математических терминов, ибо эти термины поддаются точному определению. «Квадрат», например, согласно определению, означает «равносторонний четырехугольный параллелограмм с *какой-то* абсолютной длиной сторон»². А «параллелограмм» — это «четырехугольник с двумя парами параллельных сторон, с *какой-то* относительной и абсолютной длиной сторон и с *какими-то* внутренними углами, подобранными, впрочем, всегда таким образом, что сумма их равна четырем прямым». Везде, где в *развернутой* части определения выступает коэффициент «какой-то», предшествуя выражающему содержание компоненту, проявляется то, что я называю «переменным» в обозначаемом предмете. Компоненты же, лишенные этого коэффициента, составляют «постоянное» содержание наименования. «Какая-то» безотно-

¹ Это чрезвычайно своеобразное явление, и ему трудно дать понятийное определение именно потому, что мы привыкли к однозначным определениям самобытно существующих предметов. Явление же «изменчивости» имеет место лишь в сфере гетерономически существующих предметов, предметов лишь мысленно предполагаемых, на своеобразные особенности которых до последнего времени не обращалось внимания.

² Последнее добавление обычно отсутствует в математических определениях и отсутствует именно потому, что задача математического определения состоит как раз в том, чтобы назвать лишь *постоянные* моменты определяемого предмета.

сительная величина — это значит, что величина эта не определена. Она может быть той или иной, и, если не делается никаких оговорок (например, с абсолютной длиной сторон квадрата), это значит, что она может быть совершенно произвольной (заметим, что «длина» здесь всегда понимается как величина, большая нуля). В определениях, как я уже говорил, обычно не дается переменного содержания обозначаемого наименования. Вследствие этого и могло возникнуть ошибочное представление, что содержание наименования составляют одни лишь постоянные компоненты. И это понятно: *отдельные* параллелограммы, подпадающие в качестве *самостоятельных* предметов под наименование «параллелограмм», всегда, разумеется, *исчерпывающе* определяются в *каждом* отношении, то есть и с точки зрения длины сторон, и с точки зрения величины углов. Если же абстрагироваться от самобытно существующих параллелограммов и иметь в виду *предположительный эквивалент* общему наименованию «параллелограмм», тогда каждому переменному моменту в его содержании будет соответствовать «место неполной определенности» в объекте наименования. Чем более общий характер носит наименование, тем больше переменных в его содержании. Чем оно детальнее, тем меньше этих мест¹. Самая крайняя возможность — это наименования *строго единичные*², когда всякие переменные исчезают³. Казалось бы, что всякие предположительные эквиваленты *строго единичных* наименований определены всесторонне и исчерпывающе, иначе говоря, не имеют в себе мест неполной определенности. Но исчезновение «переменных» из содержания наименования еще не равнозначно *полноте* определения объекта названия через содержание последнего. Дело в том, что и строго единичное

¹ Это «больше» и «меньше» следует брать *cum grano salis*. Было бы как раз так, если бы число «переменных» являлось конечным, ограниченным. Но это дискуссионный вопрос, которым мы здесь не имеем возможности заняться.

² То есть такие, которые единичны благодаря своему вещественному *содержанию*, а не одному лишь их *применению* или вследствие употребления в определенном контексте. См. в связи с этим R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, § 15 a.

³ Здесь открываются интересные перспективы в связи с различиями между наименованиями чисто эмпирического содержания и наименованиями априорного содержания. Но этот вопрос выходит уже за рамки данных рассуждений.

наименование эффективно обозначает всегда только *некоторые* черты определяемого предмета, содержание его всегда *конечно*, число же черт (автономно существующего) предмета, как я уже говорил, бесконечно.

При этом следует обратить внимание еще на одну важную особенность в значении названия. В его содержании выступают, с одной стороны, *актуальные*, эффективно задуманные компоненты (реализованные в содержании фразы или контекста, куда входит данное название) и *потенциальные* компоненты¹. Эти последние лишь, так сказать, *de jure* входят в содержание наименования. Но если наименования изолированы, как, например, в словаре, если они не разъяснены, они могут быть все же актуализированы при помощи соответствующего контекста. Таким образом, в зависимости от контекста актуальное содержание одного и того же наименования становится беднее или богаче, причем часть его повторяется в различных контекстах, а часть изменяется в зависимости от условий². Практически содержание наименования почти никогда полностью не актуализируется, почти всегда определенная доля его содержания остается потенциальной. *В противоположность самобытно существующим*, а в особенности реальным, *предметам предмет, представленный в литературном произведении и являющийся его компонентом, точно такой же по своей емкости, каким обозначает его значение наименования* или соответствующего сложного выражения. Постоянные и актуальные компоненты содержания данного выражения обозначают его однозначные и эффективно определенные черты, в то время как переменным и потенциальным компонентам содержания в нем соответствуют места неполной определенности; в этих местах предмет лишь *какой-то* или *его совсем нет*. Огромное большинство наименований (простых или сложных), выступающих в литературных произведениях, — это наименования более или менее общего характера, которые лишь *отнесены* к индивидуальным предметам. Соответствующие же им предположительные предметы определены, таким образом, всегда более

¹ См. R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, § 16.

² Этот случай следует отличать от названий с несколькими значениями: например, droga в значении сага (дорога) и droga в значении iter (путь).

или менее неполно. А так как даже строго единичные наименования не исчерпывают всех черт соответствующих им предметов, то в литературном произведении вообще нет и быть не может таких изображаемых предметов, которые имели бы всесторонние и исчерпывающие определения. И это не особый случай и не особое свойство отдельных произведений, это нечто, составляющее сущность литературного произведения.

Если бы даже существовали наименования, эффективно определяющие *бесконечное* число черт соответствующих предметов, то и это не исключало бы того, что предметы эти не приобретают полной определенности. Как известно из математики, извлечение из бесконечного множества входящего в него бесконечного множества не влечет за собой с неизбежностью исчерпывания данного множества. Наоборот, в нем может еще оставаться как конечное, так и бесконечное число компонентов. С этой точки зрения может существовать такой представленный в литературном произведении предмет, который, несмотря на бесконечное число черт, получивших определение посредством соответствующих семантических образований (если бы это было возможно), обладал бы все-таки ограниченным и даже неограниченным числом мест неполной определенности.

Некоторые выступающие в произведениях литературы¹ языковые образования выполняют в них функцию выражения² таким образом, что полнее характеризуют говорящих и вместе с тем относящиеся к представленному в произведении миру лица. Этот факт ни в чем не колеблет, однако, моего тезиса о неполной определенности изображаемых предметов. Дело в том, что выражение может лишь в определенном отношении *дополнить* структуру, изображаемого предмета (данного говорящего лица), обогатить его, допустим, чрезвычайно сложным и понятийно трудно определяемым психическим состоянием, но оно не в силах устранить ту

¹ Например, в лирике, драме и даже в некоторых эпических произведениях.

² Как известно, следует различать четыре функции языковых образований: 1) функцию *значения*, благодаря которой в литературных произведениях осуществляется изображение предметов, 2) функцию *уведомления*, обращенную к слушателю, 3) функцию *выражения состояния и переживаний говорящего*, 4) функцию *эмоциональную*, функцию воздействия на слушателя.

диспропорцию, которая возникает между, так сказать, притязаниями изображаемого индивидуального предмета на *всестороннее* однозначашее определение и принципиальной неспособностью языковых образований дать имеющимся в виду предметам такие эффективные определения. Напротив, именно вследствие того, что функция выражения наделяет говорящего тем или иным *конкретным* психическим состоянием¹, а состояние это по самой своей природе может допытываться лишь определенным решительно индивидуальным предметом (человеческой личностью), диспропорция между индивидуальностью, а значит всесторонней определенностью, и эффективностью определения посредством языковых образований обозначается еще более ощутимо.

Мое утверждение насчет «схематичности» представленных в литературном произведении предметов могут истолковать таким образом, что предметы эти обладают всегда лишь *ограниченным* количеством черт, но что, несмотря на это" *они всесторонне определены* применительно ко *всем* тем отношениям, в которых определяются. Другие же отношения, применительно к которым они неопределены, были бы тогда вовсе не существующими. Изображаемые предметы обладали бы, правда, гораздо меньшим количеством черт, чем самобытно существующие, в особенности реальные предметы, но по формальной своей структуре не имели бы от них существенных отличий. И они подходили бы, таким образом, под принцип исключенного среднего применительно к присущим им чертам, то есть не имели бы никаких «мест неполной определенности», никаких, если можно так выразиться, пробелов в своем оснащении.

Это, однако, ошибочная точка зрения. Она не учитывает, что в значении наименований и других языковых образований имеются переменные компоненты, потенциальное содержание и приблизительность выражения, не говоря уже о таких скорее исключительных явлениях, как многозначность выражений, тоже вносящая своего рода неопределенность в структуру изображаемых предметов. Только приняв во внимание все эти специ-

¹ Функция выражения в той мере, в какой сама она конкретизирована, тем и отличается от функции *семантического* изображения, что она в состоянии передать слушателю то или иное *конкретное* состояние психики. Но не всегда в литературном произведении удается конкретизировать эту функцию.

фические явления, мы до конца уясним себе подлинную сущность представленных в литературном произведении предметов со всей неполнотой их определенности, с их изменчивостью, «переливчатостью» их содержимого и т. д. Только тогда мы поймем существование и природу весьма важных художественных явлений, выступающих в произведениях литературы и тесно связанных с названными выше особенностями изображаемых предметов¹.

Если бы даже было каким-то образом получено полное исчерпывающее определение предметов, представленных в литературном произведении², это ни к чему бы не привело. Получилось бы нечто *выходящее за пределы возможностей эстетического восприятия произведений искусства*, а в некоторых случаях (например, лирика) даже *препятствующее достижению специфического художественного результата*. Дело в том, что эстетическое восприятие произведений искусства вообще, а произведений художественной литературы в некоторых их аспектах может быть в еще большей степени *ограничено* по своей природе и вследствие этого всегда в какой-то мере *односторонне*. Даже если читатель сознательно стремится охватить как можно шире произведение искусства в целом, восприятие его никогда не будет исчерпывающим. Восприятие произведения искусства как эстетического предмета в своем полностью завершённом облике побуждающего читателя к эмоциональной реакции на содержание произведения, а иногда и к его оценке³ имеет своей основой довольно незначительное число черт и сторон произведения искусства. Всякая перегрузка произведения различного рода деталями (например, чересчур подробная характеристика действующих лиц, нагромождение фактов и т. д.) не только затрудняет восприятие и оказывается утомитель-

¹ Ряд стилевых различий между произведениями художественной литературы основывается, между прочим, на разнообразии в подборе и распределении мест неполной определенности в изображаемых предметах (например, различие между натурализмом и экспрессионизмом в литературе).

² Я говорю здесь, разумеется, о литературном произведении в *чистом* его виде, а не о драматическом произведении, например, поставленном на сцене. Когда мы сталкиваемся с «театральным зрелищем», дело обстоит несколько иначе.

³ См. «O poznamaniu dzieła literackiego», § 24.

ной, но зачастую даже приводит к результатам, совершенно противоположным тем, на которые делался расчет. Обилие одновременно выступающих или сменяющих друг друга деталей или мотивов очень часто приводит к их взаимной нейтрализации, к необходимости приглушать или игнорировать некоторые из них, чтобы иметь возможность охватить все произведение в целом. Многофазовость литературного произведения, а следовательно, и многофазовость ознакомления с ним особенно затрудняет охват *всего* произведения как бы *одним* взглядом и также приводит к тому, что приглушение или игнорирование выступающих в произведении деталей не только сплошь и рядом случается во время чтения, но, более того, зачастую обуславливает успешность эстетического восприятия. Поэтому не только принципиальная невозможность заключить в рамки *конечного* произведения бесконечное множество черт ими деталей, но и (а с художественной точки зрения прежде всего) необходимость того, чтобы эстетическое восприятие открыло *существенные* для данного произведения качества и качественные сочетания, важные в эстетическом отношении, *требует* в ряде случаев затушевывания или игнорирования при восприятии различных сторон или черт изображаемых предметов, то есть неполной их определенности. Способ, посредством которого поэт достигает этой неполноты определенности, во многих случаях определяет стиль произведения, способ же частичного ее устранения или перемещения читателем имеет существенное значение для правильного понимания произведения и влияет на формирование ансамбля его эстетически действенных качеств, а в особенности на становление окончательного, пронизывающего все произведение образного качества, если таковое вообще появляется.

Схематичность бывает характерна не только для пласта изображаемых предметов, но также (причем, может быть, даже в большей степени) и для слоя «*видов*».

Слой этот, как я уже отмечал выше, не создает непрерывных видовых потоков, с которыми мы сталкиваемся, например, при чувственном восприятии меняющихся предметов: в нем явственно обнаруживаются разрывы. Правда, исследуя отдельное произведение, не-

легко установить, где и какие пробелы присущи данному слою и какие виды в нем имеются определенно. Слой этот обладает относительно наибольшей чувствительностью к способу чтения и актуализации произведения. Зачастую трудно объяснить, почему в данном месте произведения не возник тот или иной «вид»: то ли потому, что он не обозначен, не «держится наготове» в самом произведении, то ли потому, что мы не сумели его актуализировать. И наоборот: если вид возник, то действительно ли он налицо в произведении или это мы без нужды актуализировали его при чтении. Чтобы устранить в какой-то степени такого рода сомнения, надо не только читать, но и подвергать анализу данное произведение, рассматривая те его факторы, которые обуславливают возникающие виды. Но и тут нас ждут значительные трудности, ибо до конца пока не выяснено, какие факторы произведения следует принимать при этом в расчет¹. На основе имеющихся исследований можно, однако, с уверенностью сказать, что эти факторы произведения существуют во *множестве разновидностей*. Кроме того, нужно учитывать еще и факторы, от которых зависит *актуализация* «видов» читателем. Разнородность всех этих факторов, а также то обстоятельство, что не все они и не всегда одновременно выступают в каждом произведении или в отдельных его частях, что они появляются в самых различных сочетаниях, внутри которых отдельные факторы нередко противодействуют друг другу, — все это причина того, что, пытаясь сориентироваться, обозначены ли в произведении виды и какие именно, мы не можем получить действительно надежных результатов. И тем не менее, если не подлежит сомнению наличие видового слоя в произведении литературы, то бесспорно также и существование в нем пробелов, иногда очень значительных. Нормальным явлением следует считать скорее возникновение «видов» *intermittendo*. Этим при чтении вызывается особое явление рассеивания и уга-

¹ Вопрос этот (хотя и без должного понимания того, о каких, собственно говоря, элементах литературного произведения идет речь) впервые, пожалуй, был поставлен Лессингом в «Лаокооне», когда он спрашивал, от чего зависят, употребляя его термин, «poetische Gemälde» («поэтические картины»). Решение, предложенное Лессингом, по меньшей мере односторонне и не является исчерпывающим.

сания видов, связанных с данными эстетическими эффектами. В самом произведении схематичность (неполная определенность) появляется также применительно к *отдельным* видам, хотя обнаружить ее при чтении гораздо труднее, чем констатировать наличие разрывов в «видовом слое». То, что *при чтении* произведения выступает как своеобразный наглядный фактор, — это уже не схемы видов, а конкретные виды. При этом если они действительно выступают в своей специфической функции проявления соответствующих предметов, то мы не обращаем на них особого внимания, а попросту их «узнаем»¹. Вследствие этого мы даже не отдаем себе отчета в том, что они в себе заключают, а сосредоточиваем внимание на том, что посредством их проявляется. Только сопоставление множества различных обликов, которые приобретает одно и то же произведение при *многократном* его чтении тем же самым читателем, а особенно обнаружение того факта, что разные люди разных эпох, и даже одной эпохи, по-разному формируют видовой слой одного и того же произведения, приводит нас к мысли, что причина этого кроется не только в разнообразии способностей и вкусов читателей и условий, при каких совершается чтение, но, кроме того, и в определенной специфике *самого произведения* художественной литературы. Не подлежит сомнению, что наряду с упомянутыми мною моментами специфику эту составляет неполнота определенности самих «видов». В отдельных «видах», актуализируемых во время чтения произведения, обозначены лишь *некоторые* из содержащихся в них элементов, а прочие отданы на волю читателя. Только этим и можно объяснить тот факт, что даже при внимательном чтении у разных читателей возникают «виды», во многих отношениях друг от друга отличающиеся. К убеждению, что в содержимом отдельных «видов» существуют пробелы, мы приходим и тогда, когда на примерах анализируем то, что в видовом слое обозначается другими компонентами самого произведения.

Обратимся снова к сонету «Аккерманские степи» (в переводе Бунина):

¹ «Узнавание» — это особая разновидность *пассивного* сознания в отличие от активного осознания чего-либо в актах наблюдения или мышления.

Выходим на простор степного океана.
Воз тонет в зелени, как челн в равнине вод,
Меж заводей цветов в волнах травы плывет,
Минуя острова багряного бурьяна.

Как я уже отмечал, при чтении этих строк перед нами возникает зримая картина бескрайней степи, покрытой волнами зелени и пестрящей пятнами цветов. Очевидно, что в *конкретно* воспринимаемом «виде», с которым мы столкнулись бы, находясь вместе с так называемым «автором» на упомянутом «возу»¹, *были бы* совершенно *исчерпывающе* определены и *оттенок* зелени², и *форма, величина, расположение* светлых пятен ярких цветов, и *качество* их окраски. Это была бы некая относительно недолго развертывающаяся видовая последовательность однозначно изменяющихся фаз. Определена была бы также *степень живости* передвижения пятен в поле зрения, а также тип и степень восприятия их познающим субъектом. В *самом же* произведении все эти детали либо вовсе не определены, либо не имеют по крайней мере окончательной определенности. На фоне *какой-то* бескрайней зелени рассеяны *каким-то* образом небольшие пятна светлых цветов, точно не определяемой, а потому стирающейся в возникающей картине формы. Все, что определено содержанием самого произведения в характеризуемой здесь картине,

¹ Слово «воз» появилось здесь, безусловно, прежде всего по соображениям ритма. Читая стихотворение, мы невольно настраиваемся скорее на «коляску» или «бричку». Достаточно впечатлительный читатель при словах «тонет» и «челн» может представить себе *пространственно-мускульные* «виды» испытываемого движения повозки, колыхания на рессорах и т. д., а также слуховой «вид» приглушенного топота конских копыт и т. д. При этом оба этих видовых элемента, если они вообще появляются, сопутствуют зрительному «виду» степи. Нельзя, однако, сказать, чтобы эти пространственно-мускульные и слуховые элементы были и вправду строго обозначены самим текстом произведения. Появление их тем не менее возможно как нечто естественно сопутствующее ситуации. Однако источник его коренится скорее во впечатлительности читателя, во всестороннем восприятии им произведения.

² В конкретном восприятии эта зелень, несомненно, контрастирует с каким-то фоном неба, простирающегося над степью, хотя о небе в сонете говорится гораздо позже. Но практически трудно представить себе степь с высоты «воза», не представляя себе одновременно хотя бы мимоходом неба. Здесь мы опять-таки имеем дело с элементом, который в самом произведении пока что не обозначен, но на деле потенциально к нему принадлежит.

которую мы получаем или можем получить во время чтения, — это не более как схема, которую мы дополняем и в какой-то мере обязаны дополнить, если стремимся непосредственно *пережить* данный вид, а не только мыслить о нем посредством понятий. В непосредственном переживании (через наблюдение или при помощи воображения) невозможно, например, иметь дело с *какой-то*, а не с той или иной *определенной* зеленью. Так же обстоит дело и с другими полностью определяемыми элементами, содержащимися в «виде». Этот факт наряду с другими требует, чтобы мы провели различие между литературным произведением, взятым в его схематической структуре, и его *конкретизацией*, получаемой при чтении.

Следует обратить внимание еще на одну характерную особенность, которая, хотя и встречается лишь в отдельных произведениях, но вместе с тем свойственна литературным произведениям, и только им. Наличие ее позволяет нам полнее осознать одно общее свойство «видов», присущее только литературному произведению. Речь идет о своеобразной *двойственности*, или «*переливчатости*», которая не была бы возможна, если бы при чтении мы сталкивались *точно с таким же* видом, какой был бы перед нами, *наблюдай* мы в *действительности*, скажем, тот или иной кусок реальной, а не изображаемой степи. Двойственность эта сходна (впрочем, лишь в *известной степени*) с той двойственностью, которая появляется на дважды отснятой киноленте. Вся ситуация первой строфы «Аккерманских степей» изложена при помощи ряда слов, употребленных явно в переносном смысле. При этом как раз то, *что* должно быть при помощи данного слова обозначено (например, «степь», «воз»), и то, что обозначает оно в буквальном своем смысле («океан», «челн»), как бы накрывают друг друга, и вместе с тем одно как бы просвечивает сквозь другое. В приводимых здесь случаях выступают *оба* слова: слово в переносном значении и слово в своем первичном, подлинном смысле. Наряду с этим употреблены и некоторые иносказательные выражения — как, например, «мы выплыли», «тонет», «бредет» — без параллельного употребления соответствующих слов в прямом их значении. Несмотря на это, мы, заранее настроившись благодаря названным выше выражениям на высказывания в переносном

смысле, сразу же понимаем, что в действительности речь идет о поездке в повозке или коляске, а не о плавании на лодке, что поэт здесь лишь «образно выражается», как отмечают обычно в литературоведческих разборах. Эта «образная» манера выражаться является одним из факторов, способствующих актуализации видов при чтении, произведения. На факт этот, впрочем, уже давно обращали внимание и много раз им подробно занимались, но, как мне представляется, еще не проанализировали его в достаточной степени. Обычно думают, что слово, употребляемое в переносном значении, всегда более «образно» (точнее сказать, в большей степени внушает читателю соответствующий «вид»), чем слово в своем прямом значении, которое было бы употреблено, если бы автор не воспользовался метафорой. На самом же деле во многих случаях это действительно имеет место, но в большинстве случаев этого не происходит. Почему слово «челн» должно быть более «образно», чем «воз», а «океан» более «образно», чем «степь»? И тем и другим обозначается некий конкретный предмет: воз так же легко представить себе, как и челн. И все-таки не подлежит сомнению, что употребление выражения в переносном смысле само по себе более «образно», чем прямое выражение, лишь бы оно не означало предмета *менее* конкретного, чем тот, который должен быть, в конце концов, назван при его помощи. С одной стороны, при переносном словоупотреблении сразу видно, что речь идет о чем-то ином сравнительно с тем, что означает данное слово в своем точном, буквальном значении; из контекста же непосредственно выясняется, что, собственно говоря, имеется в виду. С другой стороны, видно, что не какая-нибудь ошибка или неумение автора владеть языком, а определенный *художественный замысел* служит поводом и целью переносного словоупотребления. Функция, выполняемая словом в переносном значении, — это двойная функция: по отношению к изображаемым предметам и по отношению к видам. В первом случае речь идет о наделении изображаемого предмета без употребления специального эпитета такой чертой, которой *всегда* обладает объект *переносного* словоупотребления («океан» — бескрайность) и *не всегда* обладает, но в *данном случае* должен обладать объект вы-

ражения, замененного словом в переносном смысле (в данном случае «степь»). В результате тот предмет, о котором в *конечном счете* идет речь, как бы облекается в данную черту предмета, используемого для опосредованного его определения. Один предмет как бы просвечивает сквозь другой и приобретает при этом его наиболее наглядно выступающую черту. Такое представление читателю одновременно двух различных, но как бы совпадающих друг с другом предметов (с тем, что в конечном счете важен лишь один из них, что лишь он возбуждает воображение читателя) как раз и содействует актуализации видов. И вместе с тем оно служит созданию «переливающегося вида». В нем с большей яркостью выступают те те компоненты «вида», которые относятся к объекту *прямого* значения- слова, употребленного в переносном смысле («океан»), то те, которые относятся к объекту *переносного* значения слова («степь»). Вид степи как бы пронизан видовыми элементами океана. Иначе говоря, степь выступает *Sub specie*, проявляется сквозь определенную картину океана, но лишь таким образом, что только *некоторые* элементы, содержащиеся в картине океана (те, например, которые соответствуют его безбрежности, цвету, плоской поверхности при некоторой подвижности ее), вплетаются в содержимое вида степи, обогащая его или подчеркивая в нем определенные компоненты, не выступившие бы без этого с такой живостью. Явление «переливчатости» или «двойственности» вида нелегко поддается описанию. И мое описание наверняка несовершенно. Но несомненно, что такое явление может иметь место лишь там, где вид не определяется исчерпывающе и полностью в результате взаимодействия определенной вещи с определенным субъектом (как это происходит при наблюдении), а обозначается тем или иным *языковым образованием*. Образование это именно потому, что оно наделено значением, может быть многозначным или употребленным в символическом и переносном смысле. Другое условие, при котором имеет место явление «переливчатости», или «двойственности», вида, состоит в том, что ни один из переплетающихся друг с другом видов не является конкретным, полностью определенным, а представляет собой неполностью определенное образование. Этим обусловлена возможность их допол-

нения и доопределения посредством разного рода компонентов или видовых моментов, в частности таких, которые относятся, строго говоря, к виду совершенно другого предмета, но вызываются переносным словоупотреблением. В конкретном виде, который актуализируется читателем в процессе чтения, мы получаем в результате этого «меняющее свои краски», «переливчатое», «двоящееся» содержимое. Это влечет за собой своеобразные художественные эффекты, и, возможно, только потому, что вид актуализируется в этом случае, будучи вызван посредством языкового образования, в материале, даваемом *воображением*, а не *впечатлением*, как это бывает при наблюдении. Но этот вопрос касается уже не столько литературного произведения, сколько его «конкретизации».

Нельзя вместе с тем думать, что неполная определенность или схематичность имеет место применительно лишь к слою изображаемых предметов и слою видов. Места неполной определенности в этих слоях попросту легче обнаружить, и в художественном отношении они здесь играют, может быть, более важную роль, чем в других слоях. Места неполной определенности *имеются*, как я уже отмечал, *во всех слоях литературного произведения*. В слое *языковых звучаний* это выступает особенно ясно в том случае, когда (в наше время это почти обязательно) литературное произведение графически запечатлено на письме или в печати. Тогда литературное произведение дает не сами словесные звучания, а лишь их графические эквиваленты. В рамках каждого живого языка подавляющее большинство слов имеет ряд фонетических отклонений от звучания, свойственного так называемому «хорошему произношению», причем таких отклонений, которые не выходят за пределы правильного произношения. Их ясно ощущает ухо человека, для которого данный язык — родной, но их нельзя верно передать при помощи графических знаков. Слой словесных звучаний оказывается поэтому обозначенным не исчерпывающе, а лишь приблизительно. Когда отклонения заходят слишком далеко (в том случае, например, когда автор хочет написать свое произведение на диалекте), подбирается обычно соответствующее написание. Тут и выясняется, как трудно, даже при фонетическом правописании, *верно* передать

звучания слов в данном диалекте. Это ясно ощущает тот читатель, который с этим диалектом пока не знаком, но пытается познакомиться с ним на основе определенного текста и лишь впоследствии изучает его, слушая непосредственно живую речь. Соответственно обстоит дело и тогда, когда мы читаем произведение на иностранном языке, не овладев полностью произношением. Тогда мы лишь приблизительно представляем себе звуковую сторону произведения. Звучание слова как некое типическое видовое качество, исчерпывающе определяется посредством написания лишь для читателей, владеющих данным языком, как родным. Но и в этом случае остается какая-то *сфера возможной изменчивости* в рамках допустимых отклонений¹. Однако в состав языково-звукового слоя литературного произведения входит не только само звучание слова, и — что еще важнее — не только одно оно выполняет в нем конструктивные и важные в художественном отношении функции. Наряду с производными явлениями, такими, например, как ритм, рифма, мелодия фраз и т. д., на которых я не буду здесь останавливаться, здесь надо принять во внимание прежде всего *тон*, которым *произносятся* слова и целые сочетания слов². Правда, не во всех литературных произведениях этот тон является интегральным компонентом звукового слоя, но он выступает везде, где слова выполняют функцию *выражения*, важную для формирования других слоев и произведения в целом. Это имеет место, во-первых, в лирических произведениях, а во-вторых, во всех тех произведениях, где имеются слова, произносимые изображен-

¹ В книге «Das literarische Kunstwerk» я пытался показать, что следует отличать звучание слова как типическое видовое качество от конкретного голосового материала, который при различных произношениях данного слова чрезвычайно разнороден, но вместе с тем такой, что допускает в каждом случае проявление *одного и того же* видового качества (см. § 9 указанной книги).

² Во избежание недоразумений необходимо заметить, что «тон» здесь следует понимать не в *музыкальном*, смысле, не как «тон» или «высота тона». Вместо «тон, которым произносится» здесь можно было бы выразиться более обще: «способ, которым произносится» и который основывается, между прочим, на тонах и высотах в музыкальном их значении, а также на использовании других средств. Обратим внимание на выражения вроде: «он обратился ко мне в резком тоне» или «тон ее речи был милым и ласковым» и т. д.

ными лицами, то есть прежде всего и драматических произведениях. Кроме восклицательного и вопросительного знаков, которые (по крайней мере в некоторой степени) используются для обозначения специфических разновидностей функции выражения, у нас нет, однако, никаких графических средств, передающих тот тон, которым произносятся слова. И это естественно: ведь если в тоне высказывания выражены психологическое состояние и функции говорящего, то существует настолько огромное разнообразие этих состояний и функций, что невозможно найти какую-либо завершённую систему знаков для обозначения хотя бы общего тона высказывания. В некоторых произведениях, например во вспомогательном тексте драмы (в ремарках) или в романе, мы время от времени встречаем замечания относительно тона, которым говорят изображаемые лица. Но замечания эти носят обычно весьма общий характер¹, а в других произведениях, как, например, в лирических стихотворениях, вообще отсутствуют. Таким образом, на первый взгляд кажется, что тон высказывания *вообще невозможно* более или менее верно «записать», а следовательно, и обозначить в литературном произведении, которое графически запечатлено в печати. Но это не вполне так, ибо тон этот (подобно тому как «мелодия фразы») *косвенно* обозначается в литературном произведении через *смысл* фразы или высказывания или через ситуацию, в которой высказывание имеет место. Правильно понимая данное литературное произведение, мы можем, как показывает опыт, соответствующим образом его прочесть (или «продекламировать»), то есть подобрать именно тот тон или, шире, способ произношения слов и целых фраз произведения, который, если можно так выразиться, «напрашивается» в данной ситуации. Причем, как опять-

¹ Это тоже вполне понятно. Всякое более подробное описание тоже живой речи должно было бы иметь весьма сложный характер, ибо в процессе речи (иногда в пределах одной фразы) тон этот сильно изменяется. Да и ввиду теоретической неразработанности вопроса о явлениях фонетической выразительности было бы трудно сделать такое описание. С другой стороны, описание это было бы довольно бессмысленным, если речь идет о выполнении «тоном» функции выражения. Тон стал бы в этом случае только предметом определенного описания и не мог бы выполнить данную функцию.

таким свидетельствует опыт, мы можем сделать это не только «плохо» (то есть вследствие ошибочного понимания текста или по другим причинам не попасть в соответствующий «тон»), но и «хорошо», причем множеством способов, пусть хоть немного отличающихся друг от друга. В каждом из этих «хороших» вариантов будет налицо несколько иной способ произнесения (иной «тон»), а значит, и несколько иное понимание текста, несколько отличное художественное целое. «Иной тон», которым мы говорим, не только ведет к выражению отличающихся друг от друга психических функций и состояний, но и вызывает, кроме того (способствуя этим несколько иному формированию предметного слоя), определенные сдвиги в оснащении отдельных слоев произведения, в их взаимной координации и взаимодействии и определяет, наконец, возникновение подчас совершенно других художественных эффектов. Об этом хорошо знают актеры. Но, как я уже отмечал, все эти отличающиеся друг от друга способы декламации, которые я имею в виду, вместе с тем таковы, что они, хотя и могут вести к лучшим или худшим, менее ценным реконструкциям данного произведения, являются, однако, «хорошими» (то есть ни одну из них нельзя назвать «дурной», ложной). Кроме них, существуют, разумеется, «дурные» реконструкции тона высказывания, но относительно них всегда можно отметить какое-нибудь *нарушение*, если можно так выразиться, указаний по реконструированию, доставляемых самим произведением. Все это говорит о том, что обозначение тона высказывания смыслом фразы является лишь приблизительным и оставляет открытым значительный диапазон допустимых способов произношения слов и речевых оборотов, данных в тексте произведения. Звуковой слой произведения имеет, таким образом, разнородные места неполной определенности. Вследствие этого появляются новые места неполной определенности внутри слоя представленных в произведении предметов.

Наконец, и сам *слой значений и смыслов* содержит ряд разного рода неполно определенных мест. Это связано не только с многозначностью многих слов (которую лишь до известной степени можно устранить), но, кроме того, и с тем, что я назвал выше «потенциальным содержанием» значения слов и особенно названий.

Изолированное, а вместе с тем многозначное слово (в том виде, в каком оно выступает, например, в словаре) не столько имеет, сколько *может* иметь то или иное значение. Это не столько слово, сколько определенное звучание, которое употребляется иногда в одном, а иногда в другом значении и лишь в этом употреблении становится словом в подлинном смысле данного термина. Многозначность его, по крайней мере в определенной степени, устраняется употреблением (впрочем, не всегда и не в одинаковой степени). Это зависит от той ситуации, в которой слово употреблено, или от контекста. Чем «определеннее» контекст, тем сильнее уменьшается многозначность данного слова и тем более определенный вид приобретает его значение. Но иногда самый определенный контекст не может устранить многозначности слова: оно многозначно *в любых* контекстах. Так же обстоит дело и с потенциальным содержанием. И в этом случае контекст в определенной степени содействует извлечению его из значения слова, но никогда полностью его не ликвидирует. Кроме того, не каждый текст служит этому в одинаковой степени и не для каждого текста устранение это является, если можно так выразиться, идеалом. Бывают произведения, существенная ценность которых, своеобразие их воздействия на читателя основаны именно на наличии слов, богатых потенциальным содержанием. Связанные с этим явления «переливчатости», недосказанности, таинственности и т. п. составляют их особую прелесть.

Особого рода явлением, характерным для слоя значений в литературном произведении (хоть и не в каждом из них выступающим), следует считать *пробелы между смысловыми единицами*. Чаще всего эти пробелы выступают, так сказать, *между предложениями*, а иногда даже и *в пределах отдельно взятого предложения*. В этом последнем случае пробел такого рода является или явной *порчей* текста, или определенным *недостатком* его построения. Зато, выступая между фразами, он может проистекать из невозможности исчерпать посредством смысловых образований тот или иной *непрерывный* ход мысли и может в этом случае считаться скорее нормальным (хотя и не для каждого произведения обязательным) явлением. Вместе с тем он

может быть также явлением, *намеренно* вводимым в текст и предназначенным для выполнения в нем особой функции. В этом случае он выступает как *недоговоренность*, недосказывание определенной мысли до конца или как намеренный *пропуск* той или иной смысловой единицы по тем или иным причинам. Недоговоренность или, вернее, то, что осталось недоговоренным или было обойдено молчанием, может при этом в какой-то степени *домысливаться*, так что под влиянием текста читатель *заполняет* пробелы теми или иными, в большей или меньшей степени определенными, смысловыми образованиями. Тем не менее образования эти уже не относятся, строго говоря, к самому тексту произведения, не входят в его состав. Оставленные в некоем потенциальном состоянии, они в лучшем случае *приданы* ему. Безотносительно к тому, насколько *красноречивыми* и более сильными в своей экспрессии, чем сказанное *expressis verbis* подчас могут быть такого рода недомолвки, — то, что устраняет саму недоговоренность, сам пробел и что ставится на их место, как раз эффективно не произносится. А значит то, о чем можно догадываться, должно только словесно воплощаться в те или иные слова или обороты, отсутствующие в тексте. Переход от потенциального, «энтимематически» выступающего мыслительного содержания к содержанию разъясненному, актуализированному в определенном смысловом образовании, может происходить, как правило, множеством различных способов, более или менее гармонирующих со стилем (языка и способ а мышления) произведения. Каждый из этих способов является, однако, определенным *добавлением*, обогащением смыслового целого новым элементом, а вместе с тем и *обеднением* произведения посредством исключения всяких других возможностей, приданных в потенциальном состоянии произведению таким же образом, как и разъясненное содержание. Поэтому *верный* произведению способ его прочтения, направленный на сохранение всех его художественных эффектов (в том числе и тесно связанных с недомолвками), предусматривает *сохранение* выступающих в произведении смысловых пробелов и *удержание* напрашивающихся сущностей *в состоянии загнанной «внутрь»*, как бы *«свернутой»*, *рождающейся мысли*, а не грубое их разъяснение. Наличие

«пробелов» в смысловом слое произведения тесно связано, разумеется, с обусловленной ими *неполной определенностью* представленных в произведении предметов и вызывает как нередкие искажения изображаемой действительности, отрицательно влияющие на эстетическое восприятие, так и намеренно создаваемые деформации, играющие положительную с точки зрения художественности роль. То же самое можно сказать относительно неполной определенности и пробелов внутри «видового» слоя. И они тесно связаны как с явлением «пробелов» и недомолвок, так и с другими охарактеризованными выше структурными особенностями смыслового слоя литературного произведения. Можно сказать, что соотношения и связи между местами неполной определенности внутри слоя изображаемых предметов, а также видового¹ слоя и между схематичностью смыслового слоя наглядно демонстрируют *органическую слитность* всех слоев произведения в единое целое, причем делают это не менее выразительно, чем связи между, так сказать, *позитивными*, «полными» компонентами и явлениями этих слоев.

Изложенные здесь соображения убедили, может быть, читателя, что литературное произведение, в том числе и произведение художественной литературы, — создание во многих отношениях схематическое. Схематичность эта является важной чертой его структуры. Она имеет большое значение для различных художественных функций произведения. Установив ее наличие, мы должны сделать вывод, что следует различать *само произведение* художественной литературы как художественный объект и его эстетическую *конкретизацию* как объект эстетический. К этому вопросу я и обращаюсь в следующей статье.

¹ Схематичность произведения, согласно Ингардену, тесно связана с тем, что в произведении воспроизводится главным образом не предмет, а «вид» предмета. Виды, получаемые от одного и того же предмета, релятивны: они зависят как от положения, состояния предмета и его окружения, так и от психо-физических качеств и состояния воспринимающего субъекта. Релятивность видов Ингарден объясняет не так, как в материалистической эстетике — *степенью раскрытия* свойств предмета, — а характером *взаимодействия* предмета и наблюдающего субъекта. — *Прим. ред.*

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЕГО КОНКРЕТИЗАЦИЯ

Чтобы объяснить указанное в заглавии разграничение, я вновь обращаюсь к тому возражению, на котором останавливался в начале предыдущей статьи. Тогда я поставил вопрос: не будет ли заблуждением утверждать, что мир, представленный в произведении художественной литературы, дается читательскому восприятию в *наглядных* видах? Как может представляться наглядным нечто, не являющееся полностью конкретным? Затем я попытался показать, что представленные в произведении предметы и в самом деле неконкретны, что они лишь схематические образования и что такого же рода образованием является и все вообще литературное произведение. Но стоит ли нам в таком случае отказываться от утверждения, что произведение, а в особенности содержимое его предметного слоя, может наглядно восприниматься читателем? Нет, не стоит. Сказанное в данном утверждении не подлежит, на наш взгляд, никакому сомнению и характеризует один из факторов, отличающих произведения *художественной* литературы от других литературных произведений.

Какой отсюда следует вывод? Вывод, по-видимому, таков, что произведение художественной литературы не является, строго говоря, *конкретным* (или почти конкретным) *объектом* эстетического восприятия. Оно, взятое само по себе, представляет собой лишь как бы *костяк*, который в ряде отношений *дополняется* или *восполняется* читателем, а в некоторых случаях подвергается также *изменениям* или *искажениям*. И толь-

ко в этом новом, более полном и более конкретном (хотя и теперь не вполне конкретном) облике произведение *вместе с внесенными в него дополнениями* становится непосредственным объектом эстетического восприятия и наслаждения. Но и костяк, о котором идет речь, *наглядно* выступает во время чтения только в тех своих качествах, которые вообще доступны зрительному восприятию. От как бы просвечивает сквозь «тело», в которое облекает его читатель, соединяется с этим «телом» в единое целое, вырастающее перед читателем как результат его воспринимающей и конструирующей деятельности. Это то целое, в котором произведение выступает как уже дополненное и измененное читателем в процессе чтения, я называю *конкретизацией* литературного произведения. В ряде своих деталей конкретизация выходит за пределы того, что содержится в самом произведении и что составляет ее ось, или *костяк*. В силу этого конкретизация может обогатить читателя такими данными, вызвать такое волнение и другие психические реакции, каких не могло бы дать ему то же самое произведение, если бы оно воспринималось как нагой скелет. Конкретизация литературного произведения, и особенно произведения художественной литературы, является *результатом взаимодействия двух различных факторов*: самого произведения и читателя, в особенности творческой, воссоздающей деятельности последнего, которая проявляется в процессе чтения. Деятельность эта, обусловленная сложностью структуры литературного произведения, весьма разнородна и происходит по-разному, в зависимости от самого произведения и его особенностей, от психики читателя, его вкусов, умения читать и т. д., наконец, от субъективных и объективных условий, при которых чтение совершается. А так как ход самого чтения и различных реакций, вызываемых произведением в читателе, отражается на структуре и на всех особенностях конкретизации, то (даже при самых больших усилиях читателя как можно вернее отразить читаемое произведение в создаваемой им конкретизации) *отдельные конкретизации* в значительной степени *отличаются друг от друга* и более или менее *от самого произведения*. Прежде всего конкретизации одного и того же произведения *многочисленны*, ибо каждая из них соответствует *одно-*

му прочтению произведения¹. Если мы повторно читаем какое-нибудь произведение (что, вообще говоря, случается не так уж часто), то наши предшествующие конкретизации влияют (по крайней мере, в определенной степени) на особенности новой конкретизации. Но конкретизация эта является не простой «переработкой» прежних конкретизации, а чем-то *совершенно новым, иным*. Сколько читателей и сколько новых прочтений одного и того же произведения — столько и новых образований, называемых нами конкретизациями произведений. Общее же для них то, что в каждом из них (если конкретизация более или менее не выходит за рамки «верности») *реализуется одно и то же произведение*, достоинства которого увеличиваются или уменьшаются в результате-дополнении и трансформаций, имеющих своим источником *исключительно* воспринимательно-конструктивную деятельность читателя.

Теперь посмотрим, чем отличается конкретизация произведения художественной литературы от самого конкретизируемого произведения. Здесь нам придется ограничиться лишь теми конкретизациями, которые «верны» по крайней мере в известных границах (приблизительно)². Если бы мы попытались учесть все конкретизации, которые могут возникнуть на основе одного и того же произведения, перед нами встала бы неразрешимая задача, ибо в этом случае стираются всякие границы возможного расхождения между произведением и конкретизацией. Крайним может оказаться такой, например, случай, что мы встретим конкретизации, по которым никак нельзя определить, конкретизируют ли они данное произведение, и лишь посторонняя информация насчет того, что они *должны были* явиться его конкретизацией, вынуждает нас причислить

¹ Чтение любого произведения большого объема происходит с многократными перерывами, что, несомненно, отражается, и нередко отрицательно, на конкретизации произведения. Однако избежать этого, как правило, трудно.

² Нетрудно, конечно, ввести понятие «верная» конкретизация, но гораздо труднее определить критерии, по которым безошибочно можно было бы отличить «верные» конкретизации от «неверных». Я пришел к этому в результате соображений, изложенных мной в книге «О познании литературного произведения». Данный вопрос тесно связан с проблемой критериев объективности познания литературного произведения.

их к конкретизациям этого произведения. «Конкретизация» такого типа отличается от произведения во всех отношениях, и наша проблема теряет в таком случае всякую определенность.

Ограничиваясь только *некоторыми избранными* конкретизациями произведения художественной литературы¹, мы можем следующим образом охарактеризовать *типические* различия между ними и произведением.

1. Весьма важное различие можно установить применительно к *звуковому слою* литературного произведения. Если творческий акт автора или подобранная им система знаков в произведении обозначают все языково-звуковые образования и явления потенциально лишь как мыслимые, то в конкретизации эти образования приобретают совершенно конкретный облик, выявляясь при прочтении (декламации) произведения вслух в *реальном конкретном голосовом материале*. И звучания слов, типичные звуковые сочетания, и явления производного характера, например мелодия, ритм, рифма и т. д., как бы насыщаются конкретными качествами, надстраивающимися на том конкретном голосовом материале, который мы создаем при «декламации» произведения. Этот конкретный голосовой материал основывается в конечном счете на *данных слухового восприятия*. Вследствие этого и все языково-звуковые качества, выступающие в прочитанном произведении, приобретают *определенность, живость и материальность*, которыми они никогда не могут обладать в самом произведении. Разумеется, это характерно не для всех верных конкретизации произведения, а лишь для тех из них, которые реализуются *при чтении* произведения вслух (прочие конкретизации, создаваемые при чтении «про себя», лишены этой особенности). Только те отдельные конкретизации, которые создаются при чтении вслух, являются «подлинными *реализациями*» произведения, осуществлением того идеала, который творческая воля автора может лишь предположительно обозначить, но не воплотить, предоставляя воплощение читателю. (Нечто подобное происходит с музыкальным произведением, которое «исполняется» не самим

¹ То есть теми конкретизациями, которые опираются на «верную реконструкцию» произведения (если говорить языком книги «О познании литературного произведения»).

автором, с кем-то другим. Зато в скульптуре, живописи, архитектуре художник сам «облекает в плоть» свое творение; поэтому здесь нельзя точно в *таком же* смысле говорить о конкретизации произведения, как применительно к произведениям художественной литературы или музыки.)

Облечение языкового слоя произведения в языково-звуковые качества, исчерпывающе определенные и обладающие живостью и непосредственностью в восприятии, имеет для него огромное, хотя и не одинаковое по отношению ко всем произведениям, значение. Существуют произведения, для которых этот вопрос имеет значение относительно второстепенное, например романы Золя (если не принимать во внимание приводимых в тексте разговоров между изображаемыми лицами). Другое дело там, где звуковой слой произведения художественной литературы имеет в числе своих свойств определенное сочетание эстетически действенных качеств, играющих в гармоническом качественном ансамбле основополагающую роль в формировании завершающего и ценного качества, пронизывающего произведение в целом, или там, где звуковой слой выполняет важные конструктивные функции в формировании остальных слоев произведения (например, функцию выражения психического состояния говорящего лица). В этих случаях реализация звукового слоя в конкретном материале не только и не просто является осуществлением идеала для одного из элементов произведения, но и делает вместе с тем возможным такое живое и конкретное становление остальных компонентов произведения, структурно зависимых от звукового слоя, которое невозможно ни при каких конкретизациях, совершающихся в чтении «про себя». Так, например, если звуковой слой выполняет функцию выражения психического состояния лирического субъекта, состояния, в котором непосредственно проявляется некое метафизическое качество, тогда конкретизация, достигнутая (адекватным) при чтении произведения *вслух*, приводит к столь пластичному и конкретному раскрытию этого метафизического качества, которое невозможно ни в каких других конкретизациях. Но нельзя упускать из виду, что вследствие «реализации» языково-звукового слоя (пусть даже соответствующей

идеалу, выдвинутому в самом произведении) центр тяжести всего (конкретизированного) произведения перемещается в сторону языково-звукового слоя, так как лишь этот слой воплощается в *определенных и данных* читателю (или слушателю) в *непосредственном восприятии* качествах. Прочие же слои, или элементы и явления, в них выступающие, остаются чисто мыслительными образованиями, и в конкретизации, взятой как целое, *языково-звуковой слой выдвигается на первый план*, обладая особой активностью в воздействии на слушателя. Это приводит к известным перемещениям в полифонии качественных ценностей всего произведения, к чересчур сильному акцентированию языково-звукового фактора и связанных с ним эффектов, что оказывает особо отрицательное воздействие на конкретизацию в целом тогда, когда данный фактор призван играть в композиции произведений роль только *средства* или *аккомпанемента*. Существуют поэтому произведения, *ценность которых снижается* вследствие чрезмерной яркости языково-звукового слоя, реализованного в конкретизации, — яркости, которая не устраняется в такой конкретизации. Некоторые произведения требуют «декламации» по возможности более «деликатной»; чтобы не получилось преувеличения *подчиненного* фактора, который составляют образования и явления языково-звукового слоя, и не возникло препятствий для выдвижения на первый план в общем ансамбле эстетически действенных качеств других факторов произведения, например настроения, переживаемого изображенными лицами, и т. д.

2. Другим важным моментом различия между произведением художественной литературы и его конкретизациями является происходящая при конкретизации *актуализация*, по крайней мере некоторых из тех компонентов произведения, которые в нем самом пребывают лишь в *потенциальном состоянии*. В произведении художественной литературы много таких разного рода потенциальных компонентов, и притом компонентов, выполняющих важные художественные функции. К ним относятся прежде всего *виды* изображаемых предметов, лишь *схематически обозначенные* разными способами в самом произведении и как бы поддерживаемые им «наготове». Уже сам читатель «актуализирует» их под

влиянием видотворящих факторов произведения, иначе сказать — эффективно их переживает, *представляя* себе предметы в таких ситуациях и аспектах, которые обозначены в произведении. Вместе с тем это не вполне конкретные *зримые* виды, а всего лишь меняющиеся и непрочные в своей наглядности затухающие и вспыхивающие на мгновение *воображаемые виды*, (конкретизированные в наглядном материале воображения). Правда, читатель все время как бы игнорирует «воображаемость» этих видов и пытается представить себе соответствующие предметы как бы «действительно видимыми», такими, какими они представлялись бы ему при наблюдении. Но при обычном чтении произведения художественной литературы он не в состоянии этого добиться. Особый случай — это драматические произведения, когда они «поставлены» на сцене и действительно разыгрываются; когда находящиеся на сцене актеры и вещи, играя свою роль, одновременно доставляют зрителю совершенно конкретные виды самих себя и целых предметных ситуаций, в которых они участвуют. Тогда с видовым слоем происходит то же самое, что и со слоем языково-звуковых образований: он облекается в *непосредственно присутствующие*, данные в актуальном наблюдении и *самобытные* качества. В результате этого мы получаем «впечатление» *непосредственного*, словно в реальной жизни, *общения* с предметами, а особенно с лицами, представленными в произведении (а не с актерами). Но в таком случае мы фактически имеем дело не с чисто литературным произведением, а с «театральным зрелищем», которое составляет смежную разновидность произведения художественной литературы. Поэтому и конкретизации театрального зрелища отличаются в ряде отношений от конкретизации *чисто литературных произведений*. Возвращаясь же к этим последним, следует отметить, что мы никогда не имеем в них дела с иной актуализацией видов, кроме даваемой воображением. Однако и эта актуализация в соотношении с чисто потенциальным пребыванием видов «наготове» в самом произведении чрезвычайно важна для восприятия произведения. Читатель обязан ей тем, что он чуть ли не общается с представленными в произведении предметами, гораздо теснее с ними сживается и вживается в отношения

между людьми, упоминаемыми и произведении, с гораздо большим успехом, чем если бы все это происходило, так сказать, вслепую. Благодаря актуализации видов эти предметы начинают (пусть только в воображении) становиться конкретными «явлениями», в то время как в самом произведении они пребывали лишь в потенциальности «бытия, выставленного на обозрение».

Еще один фактор, актуализируемый в конкретизации литературного произведения, составляют *потенциальные элементы, значения* (потенциальное содержание), и прежде всего значения содержащихся в тексте наименований. Не все, но по крайней мере некоторые из них читатель актуализирует, эффективно их осмысливает, реализует соответствующие акты значения наравне с актуальными его компонентами, разъясненными в тексте. В результате этого эффективное содержание произведения существенным образом обогащается, дополняется, зачастую дифференцируется, иногда приобретает однозначность, а иногда, наоборот, начинает многозначно изменяться и переливаться различными компонентами содержания, не проявляющимися достаточно эффективно в самом произведении. Как и благодаря чему это происходит в тех или иных конкретизациях — вопрос довольно сложный, который я не могу здесь рассматривать подробно, ибо для этого требуются более глубокое знакомство с конструкцией слоя значений в литературном произведении, чем то, которое могут дать эти очерки, а также определенное представление о процессе и разновидностях познания литературного произведения¹. Для нас здесь важно лишь то, что в конкретизациях эффективно осмысливаются различные компоненты чисто потенциального содержания значений, выступающих в самом произведении, и что в этом одно из отличий конкретизации от произведения. Актуализация эта имеет важное значение для другой, еще не рассмотренной нами черты конкретизации, а именно для содержащихся в них *дополнений*.

Прежде чем перейти к этому вопросу, я должен указать еще на одну разновидность элементов произведения, которые актуализируются при его конкретизации. Роль этих моментов чрезвычайно важна, особен-

¹ См. «O poznawaniu dzieła literackiego», «Das literarische Kunstwerk».

но и произведениях художественной литературы. В каждом слое литературного произведения, и как следствие этого во всем ансамбле слоев, проявляются различные *эстетически активные качества*, причем такие качества, от которых зависит воплощение *эстетических ценностей*, появляющихся в конкретизации произведения. Качества эти бывают разного рода. Они выступают среди первичных, воспринимаемых чувствами качеств (как, например, некоторые качества звучаний слов или некоторые качества красок, имеющихся в видах или в изображаемых предметах). Они появляются также среди качеств формально композиционных, то есть качеств, которые выступают как отдельные черты формальных структур, присущих различным слоям литературного произведения. Довольно часто это бывают гармонические качества, являющиеся надстройкой над другими совместно присутствующими качествами. Они выступают в литературном произведении прежде всего в полифоническом ансамбле качественных элементов различных слоев. Наконец, большую роль среди эстетически активных качеств играют метафизические качества, появляющиеся в кульминационных фазах литературного произведения, в его предметном слое и зачастую охватывающие собой как бы последним, окончательным обручем произведение в целом или по меньшей мере придающие ему своеобразную окраску, как бы набрасывающие на него тень своего присутствия. Дело в том, что все эти качества хотя и имеются в произведении, однако выражены в нем лишь предварительно, посредством факторов, составляющих основу их бытия, но таких, которые сами по себе не способны «облечь» их в плоть имманентно выступающих в произведении качеств. Многие из них могут быть эффективно реализованы лишь в сфере действительного мира. Это относится в том числе и прежде всего к метафизическим качествам. Однако читатель, воспринимая или живо представляя себе основы их бытия, вживаясь при чтении произведения в изображенные там ситуации, может актуализировать эти качества во всяком случае в *воображаемо* очевидном материале, а тем самым по крайней мере этим путем как бы вводить их в само произведение, связывая эти качества с их фундаментом и друг с другом в единое орга-

ническое целое качественного ансамбля произведения. Связав их таким образом и имея их по крайней мере в материале воображения, читатель может отдаться их эстетическому восприятию, черпая как из источника то, что составляет ценность произведения, раскрытую и воплощенную в его конкретизации. Таким образом, в конкретизации эффективно создается эстетическая ценность, которая в самом произведении лишь обозначена его компонентами¹, и притом всегда в какой-то степени приблизительно, резервируя какую-то сферу допустимых изменений. Разумеется, становление эстетической ценности вообще, а тем более в том вполне определенном облике, в каком появляется она в данной конкретизации произведения, зависит не только от самого произведения, но и от способа конкретизации его читателем. Вследствие этого возможны не только довольно серьезные отклонения от выражаемого произведением идеала, но и множество различных конкретизации, которые, правда, различаются между собой (в том числе и с точки зрения проявляющихся в них ценностей), но, несмотря на это, в *равной* степени допускаются произведением. Эта возможность существования *многих в равной* степени допускаемых произведением конкретизации обусловлена не чем иным, как тем фактом, что само произведение художественной литературы является образованием схематическим и содержащим различные потенциальные элементы².

Актуализация в конкретизации произведения его качественных компонентов и базирующейся на них многоголосой качественной гармонии возможна лишь при одновременном наличии всех других изменений, помогающих нам перейти от самого произведения к его конкретизации, в особенности же при *дополнении* произведения компонентами, в нем отсутствующими, но обозначенными как возможное заполнение существующих

¹ Заметим, что компоненты, предварительно обозначающие в самом произведении эту облекающуюся в качества эстетическую ценность, составляют и его *художественную* ценность или, если угодно, определяют эту ценность.

² Насколько многочисленны эти в равной степени допустимые и возможные конкретизации, зависит от самого произведения, как от его жанровых и стилевых особенностей, так и от его чисто индивидуальной специфики.

в произведении мест неполной определенности. На этом вопросе я и остановлюсь ниже.

3. Перед этим я подробно говорил о разного рода пробелах и местах неполной определенности, выступающих в отдельных слоях литературного произведения. В принципе не исключена возможность такого прочтения литературного произведения, при котором в нем (точнее, в создаваемой при этом конкретизации) сохраняются места неполной определенности, имеющиеся в произведении. Лишь благодаря этой возможности мы можем констатировать наличие в произведении мест неполной определенности. Но обычно мы не читаем произведения таким образом и даже не должны его так читать, если нам необходимо получить конкретизацию, «соответствующую замыслу» произведения и эстетически полноценную. Благодаря охарактеризованным выше изменениям, отличающим конкретизацию от самого произведения применительно к слоям звучаний, значений и видов, *достигается устранение многих мест неполной определенности* (прежде всего) *внутри слоя изображаемых предметов*. Мы устраняем их, дополняя отдельные предметы или целые предметные ситуации теми компонентами или моментами, которые мы как бы вставляем в эти места. Попросту говоря, мы невольно и, как правило, под влиянием произведения мыслим или представляем себе предметы изображенными так, словно бы у них не было подобных мест, словно бы они обладали исчерпывающей определенностью. Не зная, например (поскольку это не обозначено в тексте), какого цвета глаза у Баськи из «Пана Володыевского»¹, мы представляем ее себе, допустим, голубоглазой. Подобным же образом мы дополняем и другие, не определенные в тексте, особенности черт ее лица, так что представляем ее себе в том или ином конкретном облике, хотя в произведении этот облик дан не с исчерпывающей определенностью. Этим мы, несомненно, выходим *за пределы* самого произведения, но делаем это, однако, в соответствии с его замыслом, так как в произведении и не предусматривается, чтобы у Баськи в ее лице чего-то не хватало. Наоборот, «дело» как раз

¹ «Пан Володыевский» — исторический роман Генрика Сенкевича. — Прим. перев.

в том, чтобы все было на месте, только ликвидировать все эти «пробелы» посредством чисто литературного определения, просто говоря, невозможно. Частично их устраняет уже читатель, хотя он и не всегда делает это в соответствии с текстом, нередко приписывая изображенным предметам такие черты, которые противоречат другим, эффективно данным чертам этого персонажа, или, во всяком случае, такие, которые не «предусматриваются» в качестве возможного частного случая данным местом недосказанности. Если, например, кто-нибудь, читая «Пана Володыевского», представит себе Басю конкретно, с окрашенными в пурпур волосами (так, как когда-то красили в пурпурный цвет конские гривы), это будет конкретизация облика Баси, противоречащая тем местам романа, где говорится о ее светло-льняных волосах, зачастую в беспорядке падающих на лоб. Если же кто-нибудь предположит, что, сопровождая мужа в его степных приключениях, Бася надевала черную английскую амазонку модного английского фасона конца викторианской эпохи (допустим, что Сенкевич вообще не указал, как была Бася одета), то он заполнит одно из определяемых мест произведения без прямого противоречия с выступающими в тексте позитивными определениями и в общем даже соответственно данному месту (ведь упомянутая амазонка — один из женских нарядов для верховой езды!), но тем не менее *выйдет* при этом из границ, *допустимых* при дополнениях данного произведения. Такое дополнение не будет соответствовать *стилю* данной исторической эпохи (все равно что играть на сцене «Гамлета» в костюмах салонов XX века!).

Однако если мы вообразим, что Бася надевала кожаные штаны из лосины или же наряжалась в штаны особого покроя, с буфами, толстого сукна синего цвета, то и первый и второй варианты (поскольку они более или менее уместятся в границы тогдашнего женского охотничьего костюма) в равной степени могут явиться дополнением произведения. От фантазии и вкуса читателя полностью зависит, какое внести дополнение — первое или второе, или, наконец, вовсе не заполнять данного места недосказанности, пройти мимо него, не отдавая себе отчета в том, что здесь чего-то недостает, что о Басе в данной сюжетной ситуации мы чего-то не знаем. В последнем случае читатель будет убеж-

ден (не обращая на это особого внимания), что имеет дело, если можно так выразиться, с «полной действительностью», тогда как на самом деле он имеет перед собой лишь некую не заполненную в ряде отношений схему. Подобный «просмотр» полностью выраженных мест, приписывание предмету наличия полной исчерпывающей определенности там, где таковая вообще отсутствует, — это тоже один из способов устранения при конкретизации мест неполной определенности, способ весьма странный, но, как показывает опыт, не так уж едко встречающийся.

При разных конкретизациях места неполной определенности устраняются по-разному, даже в одном и том же произведении. У отдельных читателей вырабатываются типичные для них способы дополнения произведений при конкретизации. Дело в том, что эти способы зависят от некоторых постоянных факторов, как, например, от воссоздающей фантазии читателя, от разнообразия его опыта, от его вкуса, от тонкости эстетического чутья и т. д. Способ, которым осуществляется это дополнение, имеет решающее значение как для *степени верности реконструкции* произведения, так и для *эстетической ценности*, нашедшей воплощение в данной конкретизации. А так как читатель вырабатывает свое суждение о произведении (в особенности суждение оценочное), как правило, без критического обоснования, на основе той конкретизации, которую ему удалось создать и которая носит случайный характер, то это его суждение зачастую бывает не только односторонним (не учитывается возможность других конкретизации, которые обладали бы своими ценностями), но чаще всего и несправедливым. Произведению приписываются те недостатки и достоинства, которыми бы оно обладало только в случае эффективного наличия в нем всех дополнений, фактически являющихся достаточно случайными добавлениями со стороны читателя. Несправедливость эта не уменьшается и в том случае, когда читатель — одаренный живой поэтической фантазией и тонким художественным чутьем — наделяет созданную им конкретизацию такими дополнениями, которые, хотя и допускаются произведением, чрезмерно его обогащают, внося тоны и краски, ему не свойственные. Произведение, если судить о нем на такой основе,

будет в этом случае значительно переоценено. Зачастую это происходит тогда, когда читатель «вычитывает» в тексте сходство с близкими или дорогими ему лицами и рассматривает все представленное в произведении с точки зрения личных переживаний и симпатий, восторгаясь «правдивостью» и «живостью» произведения и вовсе не осознавая того, что им добавлены в произведение отсутствующие в нем разного рода подробности, которые вовсе не мыслились «автором» в качестве дополнений. Дополнения при конкретизациях, так же как и актуализация качественных моментов, могут придать посредственному произведению аспект произведения выделяющегося, но могут и лишить великое произведение всей его прелести или, наконец, существенным образом изменить его облик, превратить в другое произведение, другого стиля и характера, хотя иногда не менее интересное и ценное.

Литературное произведение может конкретизироваться с различных принципиальных позиций, например с наивной позиции простого потребителя литературы, со специфически эстетической позиции, с позиции человека, имеющего определенные политические или, скажем, религиозные интересы и ищущего в художественной литературе пропагандистских средств, наконец, с чисто исследовательской позиции, которой придерживается (по крайней мере, на определенном этапе своей работы) литературовед. В каждом из этих случаев налицо иные способы дополнения мест неполной определенности, иные способы актуализации качественных моментов и видов и, наконец, иные способы реализации явлений и образований языково-звукового пласта. Поэтому и соответствующие конкретизации значительно друг от друга отличаются. *Только один их тип мы обретем, придерживаясь эстетической позиции*, и только этот тип соответствует назначению произведения *художественной* литературы. Поэтому только эти конкретизации следует принимать в расчет, когда речь идет об установлении *эстетической* и *художественной* ценности какого-либо произведения искусства. Все другие конкретизации являются большим или меньшим *отклонением* от имманентного произведению искусства идеала, примером того, как произведение используется для чуждых ему по духу целей, что, впрочем, не исключает

извлечения из него посредством таких, конкретизации ценностей другого рода. Можно даже сказать, что произведение более богато, если, читаемое с различных принципиальных позиций, оно ведет к конкретизациям, заключающим в себе *разнородные* ценности. Однако вопрос этот требует особого рассмотрения.

4. Не следует упускать из виду еще одну черту, отличающую каждую из конкретизации от самого произведения, хотя черта эта может иметь разные видоизменения. Само произведение является, как уже говорилось, многофазовым образованием с точно установленной последовательностью его частей — фаз. Эта «последовательность», существенный смысл которой я подробнее анализировал в другом месте¹, не является сама по себе чем-то преходящим, уподобляясь, например, «последовательности» отдельных членов математического ряда.

Но, когда мы приступаем к чтению произведения и создаем в этом чтении его конкретизацию, отдельные ее *части эффективно развертываются в конкретном времени переживаний читателя* (имеется в виду данное прочтение) и приобретают различный временной характер, которым не обладают в самом произведении. Речь идет в данном случае не о времени, *представленном* в произведении (о времени тех *событий, о которых* в произведении говорится), а о временной структуре *отдельных, частей (фаз) произведения в его четырехпластовом построении*. То, что при прочтении в первую очередь развертывается во времени, — это каждая выступающая в тексте *фраза*. Фразосоздающая (*воссоздающая*) операция совершается во времени, дольше или быстрее — в зависимости от обстоятельств; во времени конституируется и сама фраза, в которую выливается эта операция. Иногда предложение настолько «длинно», состоит из стольких членов, что время, в котором оно развертывается и которое мы должны охватить *единым* пониманием, превосходит возможности нашего восприятия и запоминания. Вследствие этого мы перестаем понимать данную фразу, повторяем ее или разбиваем на члены, чтобы охватить каждый из них в отдельности. Все это

¹ См. «Das literarische Kunstwerk», § 54 — 55.

такие явления, которые отражаются на конкретном облике конкретизации и которые уже в пределах фразы вводят временную многофазовость и связанные с ней разнородные временные перспективы. В еще большей степени это относится к совокупности множества фраз, составляющей произведение. Фазы, заполняемые отдельными предложениями, составляют как бы отдельные временные единицы, сочетающиеся друг с другом в целое высшего порядка — периоды (куда вмещаются и где развертываются целые циклы фраз), так называемые «фрагменты», «главы» (в драмах — сцены, акты) и т. д. Из них создается все в целом временное пространство, занимаемое данной конкретизацией. Конкретизация эта соответствующим образом *расчленена* в зависимости от того, на какие целостные смысловые единицы распадается само произведение. Этому заявлению сопутствует некая особая *ритмизация периода конкретизации*, а также самой конкретизации. Если последовательность частей произведения сохраняет при чтении свою структуру, тогда ритмические особенности произведения и конкретизации соответствуют друг другу: последние являются как бы воплощением первых и передают *in concrete* своеобразие произведения в этом отношении. Но обычно при конкретизации возникают с этой точки зрения серьезные отклонения. Литературные произведения, как правило, слишком длинны, чтобы читать их «единым духом», с одинаковым напряжением, вниманием и остротой. Обычно мы читаем литературное произведение с перерывами. Прочитав несколько страниц или несколько десятков страниц, мы откладываем книгу из-за недостатка времени или потому, что чтение нам наскучило, что мы перестаем хорошо понимать прочитанное, что при чтении мысленно возвращаемся к более ранним фазам произведения, стремясь крепче связать их с актуальной фазой и лучше понять дальнейшие перспективы изображаемых событий или по какому-либо другому поводу. Во всяком случае временная структура конкретизации отходит вследствие этого от структуры, которую имеет последовательность частей самого произведения, а изменения эти влекут за собой существенные изменения эстетически действенных моментов произведения. Чем менее цельна временная структура конкретизации, тем большую роль начинает

играть влияние временной перспективы¹ в формировании конкретизации как целого, затушевывая или, наоборот, вызывая соответствующие эстетически действенные эффекты. Это последовательное развертывание фаз произведения в его конкретизации «перед глазами читателя» затрагивает не только сами фазы, но и слой изображаемых предметов, а также видовой слой. Их компоненты конкретизируются тоже *один за другим, поочередно* обретая актуальность настоящего и постепенно отходя в прошлое, *поочередно* выступая в различных аспектах временной перспективы. В первую очередь это относится к *состояниям вещей*, обозначаемым отдельными фразами. В конкретизации они выступают *последовательно друг за другом* и, лишь выступая в этом ряду, складываются как бы вторично, по предметной зависимости или родству, например, по расположению их в виде отдельных изображаемых предметов и предметных ситуаций, событий и процессов или по хронологическому порядку *времени, представленного* в произведении, — по порядку, зачастую прямо противоположному тому порядку, в котором следуют друг за другом обозначаемые фразами состояния вещей во время конкретизации. Со всем этим связан новый ряд эстетических эффектов, выступающих лишь в конкретизации и, следовательно, отсутствующих в самом произведении, которое, впрочем, может быть «рассчитано» на появление этих эффектов (то есть преднамеренно построено определенным образом, чтобы таковые в конкретизации появились). Точно так же присущие изображаемым предметам виды появляются в конкретизации последовательно и обладают большей или меньшей продолжительностью. Это зависит прежде всего от *особенностей самого произведения*. Оно в состоянии внушить на какое-то время читателю определенную, как обычно говорят, «картину», на фоне которой разыгрываются отдельные изображаемые в произведении события. Но это зависит также и от *воссоздающей фантазии* читателя, от степени ее активности, благодаря которой тот или иной вид подчас сохраняется в актуальности дольше, чем требует этого само произведение,

¹ Более подробно я говорил об этом в книге «О познании литературного произведения» (глава вторая).

а подчас, наоборот, не может в этой актуальности сохраниться и преждевременно стирается, вытесняясь другими или уступая место своего рода видовой пустоте. Все эти разнообразные случаи составляют *новую серию возможных отклонений конкретизации от самого произведения* и являются причиной искажения его облика при конкретизации, затушевывания в ряде случаев его специфических особенностей или обнаружения таких сторон и эффектов, которые ему чужды. Если при этом учесть еще и то, как *связаны в единое целое разнородные явления последовательности друг за другом во времени* в отдельных слоях, создавая тот или иной *общий ритм развертывания во времени всей конкретизации* (как многослойного образования), и как разнообразны в связи с этим возможности взаимодействия и возникновения производных явлений высшего, связанного с целым порядком, — тогда мы осознаем, насколько сложны и многообразны явления и эффекты, выступающие при конкретизации вследствие развития их во времени. Они представляют собой целую необыкновенно богатую область фактов, которые следовало бы тщательно исследовать, с тем чтобы получить представление о *художественной* цельности произведений художественной литературы и границах ее изменчивости. Я не могу сейчас этим заняться, но отмечу, что здесь открывается широкое поле для исследований, особенно если надо осветить различия между жанрами произведений художественной литературы и раскрыть их стилевые особенности.

5. Следует обратить внимание еще на одно особое явление. Речь идет об определенном *положении* или расположении конкретизации (resp. произведения и его конкретизации) относительно читателя. Если само по себе произведение не занимает *никакого положения относительно действительного мира или относительно читателя* (не стоит ни в какой системе соотношения)¹, то *конкретизация его всегда как бы обращается к читателю определенной своей стороной, другой стороной от него отворачиваясь*. Это происходит в зависимости от направления интересов и внимания читателя. Имен-

¹ Если абстрагироваться от помещения произведения в историческом времени, но это уже совершенно иной вопрос!

но читатель как бы *устанавливает перед собой, по-разному поворачивает к себе произведение*, чтобы лучше сосредоточиться на отдельных его особенностях и тем самым яснее и полнее их конкретизировать, оставляя другие особенности более затененными, в более туманном, неясном, потенциальном конкретизационном - состоянии. Главные интересы и внимание читателя направлены обычно на *предметный слой* произведения, причем более четкую актуализацию приобретает также, как правило, и видовой слой, хотя не на виды устремлено бывает внимание читателя и не они составляют объект его наблюдений. Зато звуковой слой и слой значений как бы отступают от читателя в глубь поля его наблюдений и принимаются при конкретизации во внимание лишь постольку, поскольку это действительно необходимо, чтобы через восприятие их элементов и выступающих в них явлений можно было перейти к тому, что в произведении изображено. Однако возможно и совершенно иное положение произведения в его конкретизации относительно читателя. Читатель может заинтересоваться именно его языково-звуковой стороной или благодаря особым качествам произведения, выдвигающим данный слой, как говорится, «во главу» произведения (конкретизированного) в целом, или потому, что читатель находит особое удовлетворение в восприятии явлений и эффектов именно этого слоя, наслаждаясь воплощенными в нем эстетическими ценностями. В этом случае произведение (в его конкретизации) как бы поворачивается вокруг своей (вертикальной) оси и открывает читателю эту свою сторону, в какой-то степени скрывая или во всяком случае оставляя в тени прочие стороны. Бывает, наконец, и так, что в ходе развертывания одной и той же конкретизации она постепенно изменяет свое положение относительно читателя, обращаясь к нему то одним, то другим слоем, или вследствие того, что происходит перемещение центра тяжести произведения с одного слоя на другой, вызывая больший интерес со стороны читателя, или потому, что у читателя во время чтения произведения бывает разное «настроение» и он интересуется в произведении то одним, то другим, обращая его к себе то одной, то другой стороной. Идеальным было бы, разумеется, такое чтение произведения, чтобы

при конкретизации к читателю были обращены те *слои, которые должны композиционно и художественно выделяться*, с тем чтобы произведение заиграло при конкретизации всеми выступающими в нем эстетическими достоинствами. Но никогда не будет иметь места *одновременное* обращение произведения *всеми своими сторонами* к зрителю, когда будет налицо некоторое сдвигание точки зрения, определенная *ориентация* произведения в его конкретизации относительно читателя, а следовательно, и проистекающие отсюда явления «сужения» перспективы при конкретизации. Они являются следствием, с одной стороны, многослойности и сложности литературного произведения, а с другой — того, что читатель должен выполнять *много* разного рода познавательных, воспроизводящих и творческих действий и не в состоянии выполнить все эти действия одновременно с равной долей внимания, активности и углубленного наслаждения эстетическими ценностями, выступающими в конкретизации в разных ее слоях и сторонах. Здесь также открывается широкое поле для исследований, которые надо провести, чтобы уяснить себе художественную цельность произведений литературы и неизбежные отклонения и искажения, которым подвергаются эти произведения в восприятии различных читателей.

Я кратко охарактеризовал в наиболее существенных моментах различия между литературным произведением и его конкретизациями. Осознание этого различия является необходимым условием того, чтобы мы умели отделить произведение художественной литературы с его *художественными* достоинствами от эстетических явлений, возникающих при чтении произведения с эстетической точки зрения и обладающих принципиально *иными достоинствами*. Тут пути исследования расходятся. Одни из путей ведут в поэтику или в науку о литературе, другие — в определенную область эстетики. Но обе эти линии исследований связаны между собой, ибо одна помогает пролить свет на другую. Это происходит, между прочим, и потому, что возникающие в определенных условиях литературно-эстетические явления составляют как раз то, в чем воплощается истинное «назначение» произведений художественной литературы.

О РАЗЛИЧНОМ ПОНИМАНИИ ПРАВДИВОСТИ («ИСТИННОСТИ») В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА

В историческом развитии теории искусства и эстетики, а также в отдельных критических работах много раз уделялось внимание вопросу о правдивости (истинности) произведений искусства или в произведениях искусства, причем она рассматривалась обычно как одна из ценностей, которые могут или даже должны быть в нем воплощены. Взгляд этот не стал, однако, всеобщим. Наоборот, он неоднократно становился предметом нападков: заявляли, что главное в произведениях искусства «вовсе не в правдивости» и что только в так называемом «натуралистическом» искусстве она играет свою роль, а это искусство составляет лишь одну, и при этом скорее худшую, разновидность искусства. При этом не было ясно, является ли правдивость сама по себе ценностью, лежащей за пределами художественности, лишь чем-то, что вносится в произведение искусства и повышает его общую ценность, или же она будет чем-то таким, что составляет *существенный* компонент художественной или эстетической ценности произведения, выступая как один из факторов *художественного* порядка, по крайней мере в рамках произведения искусства. Многочисленные, иногда страстные дискуссии вокруг этой проблемы не привели к выяснению вопроса. Так получилось, на мой взгляд, прежде всего потому, что в дискуссиях эти слова «правда» («истина») и «правдивость» («истинность») употреблялись в самом различном и неясном смысле. Нет, пожалуй, слов, которые так часто бы употреблялись и были в такой степени многозначны как в разговорной

речи, так и в научных дискуссиях, особенно по вопросам, связанным с искусством. Разнородность смыкающихся обычно друг с другом значений настолько велика, что, когда мы пытаемся провести различия между теми или иными пониманиями «правдивости» («истинности») или «правды» («истины») и дать им точные определения, начинает казаться прямо-таки невероятным, что столь разные значения между собою смыкаются. Тем не менее следует предпринять такую попытку, ибо, не располагая в данном вопросе точными понятиями, нельзя рассчитывать на прогресс в происходящих вокруг этой темы спорах.

Этой задаче и посвящена настоящая статья. Я должен при этом подчеркнуть, что потребуется слишком много места и времени, если цитировать здесь тексты из имеющихся работ и заниматься их интерпретацией, чтобы показать употребление слов «правдивость» («истинность») и «правда» («истина») в столь большом числе разных значений. Поэтому я воспользовался упрощенным методом и провел в рамках коллоквиума по эстетике (его участники — преимущественно лица с высшим образованием, в том числе занимающиеся научной работой в университете) дискуссию по поводу правдивости как ценностного фактора в художественном произведении. Те значения, которые я пытаюсь здесь уточнить, были в большинстве случаев зафиксированы во время спора. Мое участие сводится, собственно говоря, лишь к четкому разграничению и определению отдельных значений при помощи понятий, разработанных мною в области философской теории искусства, а также к систематизации разнородных понятий.

I. Логическая или, шире, познавательная истинность (правдивость)

Слова «истина» или «истинный» употребляются прежде всего в области логики или теории познания. Мы различаем истинные или ложные *суждения* (повествовательные предложения). Мы говорим, что суждение «истинно», если независимо от наличия суждения обозначаемое его содержанием положение вещей имеет место в той области бытия, к которой относит его данное суждение. Суждение ложно, если данное положе-

ние вещей в этой области отсутствует. В более широком, но всегда в познавательном значении говорят об истинности всякого результата познания, полученного в процессе какой-либо познавательной операции (например, в наблюдении чего-либо), если данный результат каким-либо образом констатирует существование или становление именно того и именно такого предмета, который действительно существует в данной сфере бытия независимо от результатов познания. Если, например, я вижу пишущую машинку, на которой пишу, в определенном сочетании ее особенностей и существующей в сфере действительного мира, данного мне в опыте, то наблюдение это «истинно» в данном более широком значении, если эта и такая машинка действительно в мире существует.

Таким образом, «истинность» является здесь определенным свойством суждения или, шире, результата познания, присущим ему вследствие возникновения определенного отношения между суждением (результатом познания) и определенной не зависящей от него «действительностью». В связи с этим «истиной» называют само суждение или же результат познания. В переносном, но столь же часто, еще со времен схоластики, употребляемом смысле «истиной» называют само положение вещей, обозначаемое этим истинным суждением и существующее независимо от него, или, шире, — определенное бытие, констатируемое определенным познанием. В этом последнем случае правильнее было бы, пожалуй, избегать употребления слова «истина».

Истинность (правдивость) в познавательном смысле может проявляться в произведении искусства лишь постольку, поскольку в его пределы включены суждения (в логическом значении) или другие результаты познания. Существует, следовательно, лишь один род искусства, в сфере которого могла бы проявляться «истинность» («правдивость») в данном значении слова: его составляют произведения художественной литературы. Действительно ли это имеет место — вопрос, который следует рассмотреть особо, учитывая при этом, что имеется какое-то существенное различие между произведениями *художественной* литературы и научными, политическими, может быть, религиозными сочинениями. Различие это не может, по-видимому, не отразить-

ся на характере фраз, составляющих данное сочинение. Что же касается других родов искусства (например, произведений живописи, архитектуры и т. д.), то они могли бы отличаться «правдивостью» («истинностью») в названном выше значении постольку, поскольку сами они могут рассматриваться как результаты познания. Это также вопрос, требующий особого рассмотрения.

II. «Правдивость» по отношению к предметам, изображенным в произведении искусства

Существует, однако, склонность к тому, чтобы говорить о «правдивости», проявляющейся в произведениях искусства, таким образом, что понятие это можно успешно применять ко всем «изображающим» искусствам, как к художественной литературе, так и к живописи, скульптуре, может быть, даже к некоторым музыкальным произведениям, не говоря уже о таких видах искусства, как театральное представление, пантомима, кинофильм и т. д. С музыкой, впрочем, возникают трудности особого рода.

Понятие правдивости, которое здесь берется в расчет, относится к представленным в произведении *предметам* и характеризует определенную черту, присущую им в определенных условиях. Черта эта может быть им свойственна в связи с определенным отношением между предметом, представленным в произведении, и внехудожественным предметом, относящимся к какой-то независимой от произведения искусства действительности. В зависимости от характера и понимания этой действительности могут возникать и разновидности, которые нуждаются в разграничении.

IIa «Правдивость» как «верность», с которой предмет, данный в произведении искусства, представляет предмет внехудожественного порядка

О том, что предмет, данный в произведении искусства, представляет какой-либо предмет внехудожественного порядка, трансцендентный по отношению к произведению, мы говорим тогда, когда первый из предметов благодаря некоторым своим особенностям «подражает» другому предмету, как бы выдает себя за нечто иное, чем он есть, и, если это ему удастся,

воспринимается, как тот, другой предмет. Обычно это имеет место благодаря меньшему или большему сходству между первым и вторым предметом, но самого по себе сходства еще недостаточно для того, чтобы один предмет «представлял» другой. Об этом свидетельствует, например, сходство, существующее между множеством сосен в одном и том же лесу, при котором ни одна сосна не представляет другой и мы (даже в том случае, если это сходство «поразительно») не склонны говорить, что одна сосна «правдива» относительно другой. Требуется еще определенная тенденция выдавать себя за другой, отсутствующий предмет; «заменять» его, так чтобы этот отсутствующий предмет казался нам наглядно присутствующим в предмете, который его представляет. Зато мы часто говорим о «правдивости» в тех случаях, когда *представление* имеет такую степень *верности*, что облик представляющего поразительно схож с обликом представляемого, и, воспринимая его, мы почти забываем, что он не то, за что себя выдает. На чем основано это поразительное сходство: на совпадении множества черт обоих предметов или лишь на тождестве черт, особо характерных, бросающихся в глаза при восприятии, на отображении существенных черт или, наконец, на чем-либо ином? Это самостоятельный вопрос, который здесь решен быть не может, но который играет важную роль в проблемах композиции произведения искусства, изображающего действительность, а особенно в проблеме так называемого «реализма» и различных его видоизменений.

Функция репрезентации, а в связи с этим и возможность проявления «правдивости» в названном выше значении возникает, например, во всех *исторических* произведениях художественной литературы. Например, Юлий Цезарь в «Клеопатре» Норвида¹ «представляет» реального Цезаря. Но зато, например, пан Заглоба в «Трилогии» Сенкевича² никакого определенного лица

¹ Циприан Камиль Норвид (1821 — 1883) — польский поэт, живописец, скульптор, теоретик искусства. Его историческая трагедия в трех актах «Клеопатра» была опубликована уже после смерти автора в 1904 году. — *Прим. перев.*

² В «Трилогию» Генрика Сенкевича (1846 — 1916) входят исторические романы «Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыевский», опубликованные в 1883 — 1888 годах. — *Прим. перев.*

но представляет, в лучшем случае он является «представителем», как мы часто говорим, определенного *типа* шляхтича XVII века, а в качестве такового и он, можно сказать, «передает» определенную внехудожественную действительность. Но в обоих этих случаях — на этом и основана художественная литература — внимание наше сосредоточивается на *самых* представленных нам предметах, выполняющих функцию репрезентации: они таковы, что благодаря особому рода иллюзии («притворству», как сказал бы Норвид) как бы «являются» теми, кого они представляют. То же самое имеет место в исторической и портретной живописи, а также в скульптуре.

Для того чтобы произведение обладало «правдивостью» в разбираемом нами значении, а особенно для того, чтобы она ему приписывалась, немаловажным является характер понимания той внехудожественной действительности, которая представлена (или, как настаивают некоторые, должна быть представлена) в произведении искусства посредством данного в нем предмета. Вследствие этого одна и та же вещь в одном случае может восприниматься как обладающая «правдивостью» в характеризуемом здесь значении, а в другом случае как ею не обладающая.

Дело в том, что данная внехудожественная «действительность», которую воспринимающий произведение знает обычно по опыту повседневной жизни еще до знакомства с произведением, понимается как 1) *абсолютизированная* действительность, то есть *та же самая и такая же самая* для всякого познающего субъекта и автономно для себя существующая, а в первую очередь существующая независимо от произведения искусства; как 2) действительность, взятая в некоем особенном объективном *аспекте*, причем одна и та же действительность может обладать множеством различных аспектов, обычно не выступающих совместно в одном познании¹, или 3) как *множество* возможных дей-

¹ Аспекты эти могут быть разнородными, в применении и к материальному миру, и к человеческому обществу, где, например, один и тот же человек иногда раскрывает свои качества в одном случае как член семьи, в другом — как ученый, в третьем — как политик, в четвертом — как пациент, в пятом — как, скажем, красивый мужчина и т. д.

ствительностей различного типа (каких — это зависит еще и от философского подхода¹), из которых в произведении искусства представлены в одном случае одна, а в другом — другая. По отношению к этой представленной действительности предмет, данный в произведении и выполняющий репрезентативную функцию, может быть «правдивым» или наоборот.

Как особый случай следует выделить такой, когда имеет место поразительное сходство данного в произведении предмета не с определенной «объективной» действительностью, а с *субъективной*, как обычно говорят, «картиной» действительности, которая имеется у нас на базе того, что мы определенным способом представляли себе эту действительность или понимаем ее только так или этак. Эта субъективная «картина действительности» может быть или строго *индивидуальной*, присущей только одному психическому субъекту (в первую очередь воспринимающему произведение или его создателю), или же как бы «общей», распространенной, то есть не только часто встречающейся в определенном обществе, но, более того, такой, которая, как говорится, установилась в этом обществе вследствие сходной реакции его членов на окружающую их действительность, вследствие сходства их вкусов и взаимного между собой общения. Так, например, можно говорить о картине «действительности», которая характерна для мелкобуржуазного мира и жизненного уклада конца XIX века, или о «картине» действительности, присущей романтическому образу жизни и восприятия мира, и т. д.

В связи с тем, что можно по-разному понимать представляемое произведение (или в котором должно быть представлено согласно его замыслу) посредством данных в нем предметов, также и сама «правдивость» в рассматриваемом здесь значении претерпевает изменения своего смысла. Поэтому в каждом случае, когда относительно того или иного определенного произведе-

¹ Л. Хвистэк, например, анализируя типы произведений искусства, сопоставлял их с разного рода различаемыми им «действительностям». См. «Wielość rzeczywistości» («Множество действительностей»). Возможна, разумеется, и совершенно иная концепция «множества действительностей», нежели та, которой придерживается Хвистэк.

ния говорится с точки зрения проявляющейся в нем «правдивости», надо точнее определить ее в плане охарактеризованных здесь различий. Это тем более важно, что «правдивость» в одном ее значении может являться ценным моментом в произведении, а в другом значении может таковым не являться, во всяком случае, может находиться в другом соотношении с эстетической ценностью произведения.

Иб. «Правдивость» как простое сходство предмета, изображенного в произведении искусства, с внехудожественной действительностью

Особой разновидностью, проявляющейся в произведении «правдивости», считают иногда простой факт сходства изображенного в произведении искусства предмета с определенным предметом внехудожественного порядка безотносительно к тому, имеет ли при этом место репрезентации второго предмета первым или же не имеет. Особенно часто это наблюдается, например, в произведениях художественной литературы, которые ни в какой степени не являются историческими, а тем не менее воспринимаются как «правдивые» в том случае, если то, что составляет их предметный слой, схоже с известной нам в том или ином отношении внехудожественной действительностью. Так же обстоит дело в живописи и скульптуре.

Ив. «Правдивость» как последовательность в характере предмета

С определенным свойством представленных в произведении искусства предметов связано также еще одно понимание «правдивости». Это, однако, такое свойство, которое не имеет непосредственной связи с функцией репрезентации данным предметом чего-то находящегося вне произведения. Речь идет о свойстве, проистекающем из тех отношений, которые возникают между чертами *самого* представленного в произведении предмета. Дело в том, что черты его смогут соответствовать друг другу или же не соответствовать

и даже противоречить. В первом случае мы говорим обычно о «внутренней правдивости» произведения, а это не что иное, как названная мною в другом месте «последовательность в характере предмета» — тот факт, что данному предмету присущи исключительно те черты, которые *соответствуют* его природе, пронизывающей его как целое, определяющей его качественно. Если такое «внутреннее единство» имеет место, то это вовсе еще не значит, что представленные в произведении предметы сходны или должны быть сходны с вещами, выступающими во внехудожественной природе, что искусство, которому присуща эта «внутренняя правдивость», обязательно должно быть «натуралистичным». Сочетания тех особенностей, которые проявляются в реальных предметах, в природе или в мире человеческих переживаний и психологических комплексов, являются лишь некоторыми из возможных сочетаний друг с другом качественных элементов. Об этом говорит хотя бы факт существования огромных различий в мире органических существ применительно к разным геологическим эпохам. Поэтому разнородность качественных сочетаний, проявляющаяся среди предметов, представленных в произведениях искусства и сохраняющих внутреннее единство (последовательность в характере предмета), выходит далеко за рамки, ограничивающие собою все то, чему учит нас повседневный опыт реальной жизни. Представленные в произведениях искусства предметы могут, таким образом, отличаться существенными «деформациями» в сравнении с предметами, выступающими в реальном мире, и, несмотря на это, сохранять последовательность в характере предмета и в этом смысле быть «правдивыми».

Иногда это внутреннее единство берется в аспекте именно тех комплексов особенностей, которые проявляются в повседневном опыте предметов реального мира. Тогда разбираемое здесь понимание «правдивости», проявляющейся в произведениях искусства, родственно с пониманием «правдивости», охарактеризованным уже под рубрикой На. Тем не менее здесь подчеркивается прежде всего внутреннее единство, а не то или иное отношение представленных в произведении предметов к реальным предметам.

Пг. «Правдивость» («истинность») как автономия бытия

Совершенно иным случаем в рассматриваемой здесь группе пониманий правдивости произведений искусства является такая «правдивость», которая связана с тем, что представленный предмет (либо в результате соответствующей композиции, либо благодаря способу, которым он дан в произведении и представлен воспринимающему) приобретает свойство *автономии* своего *бытия*. Создается впечатление, что он существует так, как существуют реальные предметы, хотя он только лишь представлен в произведении и как таковой является мыслимым предметом, обладает гетерономическим (несамостоятельным), а не действительным существованием. Это свойство автономии, самобытности, существования бывает подчас настолько отчетливым и сильным, в такой степени внушается нам, что под его влиянием мы почти забываем о том, что фактически имеем дело с предметами, лишь представленными нам, фиктивными. «Бытием» — «истиной» в одном из разобранных перед этим познавательных значений «истины» — нам кажется то, что дано в произведении. Свойство это, однако, вовсе не обязательно должно выступать там или только там, где имеет место большое сходство представленных предметов с внехудожественной действительностью, или там, где функция «репрезентации» действительно «верна» по отношению к свойствам представленных предметов. Наоборот, оно может выступать там, где эта функция вовсе отсутствует и где налицо вместе с тем сильные деформации представленных в произведении предметов по отношению к эмпирически данным нам предметам реального мира. Правдивость такого рода может проявляться в искусстве вовсе не натуралистическом, а между тем его придется отнести к «реалистическому» (и при этом довольно совершенному!) искусству. Такое понимание правдивости настолько связано с охарактеризованными под рубрикой На положениями, что, если предметы, представленные в произведении и обладающие приданным им свойством автономии бытия, сравнивать с реальными предметами, между ними обнаружилось бы существенное сходство, но не с точки зрения арсе-

нала их качества, а лишь с точки зрения характера их существования, эффективного у реальных предметов, а у представленных предметов — мнимого, лишь видимого, но так внушаемого воспринимающему, что он ощущает его как эффективный. Признание «правдивости» («истинности») в рассматриваемом здесь смысле совершается, однако, не в результате сравнения с внехудожественной действительностью, но в результате того, что воспринимающий находится под впечатлением видимости автономии бытия представленных в произведении предметов и склонен называть «истиной» само в себе существующее.

Ид. «Правдивость» как совершенство воплощения

Существуют, однако, такие произведения искусства (а в особенности произведения художественной литературы) в которых даны предметы, не обладающие свойством автономии бытия. Но произведения эти не становятся еще из-за этого «мертвыми», «искусственными», ибо место данного свойства занимает в них другое свойство бытия. Усвоив это, мы сразу же замечаем, что возникает еще одно, иное понимание «правдивости», которое необходимо выделить и точно определить. Это совершенно иное свойство бытия является свойством определенной «нереальности», причем не в смысле простого отрицания, отсутствия реальности, а в смысле некоего *положительного* явления. Речь идет не только о разновидностях особой поэтической фантастики, но о целой области искусства, в которой представленный мир имеет «сказочный» характер, свою специфическую «выдуманность», — об искусстве, которое вовсе не стремится к созданию видимости действительности, но к видимости, своеобразному отпечатку нереальности, мира иллюзии, мечты, как бы грезы, перенесенной в явь. Представив себе это, мы осознаем, что как там, где все дело в наделении представленных предметов свойством автономии бытия (реальности), так и в этом случае может удасться и не удасться наделение представленных предметов нереальным, «сказочным» характером. И тогда в обоих случаях, если имеет место удача, некоторые из нас склонны, может быть, гово-

речь о «правдивости» произведения или в произведении искусства. Но в этом случае о «правдивости» говорится в новом, ином, а может быть, просто в более общем значении, чем выше (см. Пг), в том смысле, что предмет «правдиво» представлен в искусстве, если (благодаря соответствующему способу передачи, а именно благодаря «искусству») он получает в нем *совершенное воплощение*, определенный бытийный характер, а тем самым арсенал присущих данному бытию качеств. В этом совершенстве воплощения вырисовывается определенная независимость данного в произведении предмета от воспринимающего, которая склоняет воспринимающего к признанию произведения «правдивым».

III. «Правдивость» как соответствие средств изображения изображаемому предмету

В новом (и вместе с тем немного родственном только что разобранным) значении мы встречаемся с правдивостью в области «изображающего» искусства, если при восприятии представленного в произведении предмета принимаем во внимание *способ, которым он представлен*. Находясь под впечатлением достигнутой при этом «правдивости» предмета в каком-либо из охарактеризованных под рубрикой Пб значений, мы можем прийти к выводу, что он «изображен» весьма «правдиво», что средства изображения (свойственные данному роду искусства), которые применены в произведении, не только гармонируют с изображаемым предметом, но, сверх того, настолько точны и хорошо употреблены, что все произведение становится не только «правдивым» в одном из разобранных под рубрикой Пб значений, но, более того, «убедительным». Здесь имеется в виду особая точность средств и способов изображения и их особое отношение к предметам, представляемым при их помощи. Каковы эти средства, каковы различия между ними применительно к каждому виду искусства, к тому или иному стилю и, наконец, к отдельным произведениям, какими они должны быть по отношению к какому-либо определенному предмету,

«имеющему быть» в произведении, так чтобы он получился «правдивым», и какие средства для этого не годятся — все это уже новые проблемы. Мы только тогда уясним себе и точнее определим их смысл, когда до конца будет усвоен смысл того нового понимания «правдивости» произведения, которое мною здесь охарактеризовано.

IV. «Правдивость» как единство ансамбля качественных моментов в произведении искусства

Уже в III разделе мы обратились к такому пониманию «правдивости», которое охватывает не один, а несколько слоев произведения искусства. В том понимании, которое я хочу сейчас охарактеризовать, «правдивость» распространяется на все произведение. Мы часто пользуемся применительно к произведению искусства термином «правдивый», когда имеем дело с таким произведением, в котором достигнуто исключительное *единство ансамбля качественных моментов*, в нем выступающих. В этом случае, как мы часто говорим, в произведении ничего нельзя изменить, нельзя ничего прибавить или убавить, если мы не хотим разрушить ту особенную цельность, внутреннюю гармонию, которые явственно выступают в произведении. Произведение приобретает в этом случае единый характер, единый качественный колорит, в основе которого лежит вместе с тем целое богатство связанных друг с другом качественных моментов. Некоторые склонны в этом случае говорить об «органичном» построении произведения (трудно сказать, насколько это правильно). Те же, кто говорит в этом случае о «правдивости» произведения (или в произведении), делает это, как правило, с неясным ощущением того, что выступающим в произведении качественным ансамблям свойственны своеобразные идеальные качества, существующие независимо от реального мира и от степени их фактического воплощения в нем. (Это и есть наглядно «просвечивающая» в произведении идея, о которой говорит Гегель как о красоте!) Они склонны вместе с тем понимать творческую деятельность художни-

ка как деятельность, заключающуюся в открытии этих особых качеств и закономерных связей между ними, как деятельность творческую лишь постольку, поскольку в произведении ею создаются конкретные условия для их раскрытия и воплощения. Принимаемые при этом в расчет качества и ансамбли качеств являются, как правило, качествами эстетически действенными и активными по отношению к зрителю, то есть возбуждающими в нем эстетическое переживание и заставляющими испытывать то чувство очарования, с которым он воспринимает произведение¹. Вследствие этого «правдивость» произведения в рассматриваемом здесь значении оказывается связанной еще и с другого рода «правдивостью», о которой я буду говорить в разделе VII.

Качественные ансамбли, о которых здесь идет речь, могут выступать как в «изображающих» видах искусства, так и в «неизображающих» (например, в абсолютной музыке или в архитектуре) и распространяются обычно на *все* произведение, а не только на отдельные его слои. Разбираемое здесь понимание «правдивости» употребляется, таким образом, в более широком смысле, чем все выше охарактеризованные.

IV. «Правдивость» как, единство ансамбля особенно важных качеств. Степень «правдивости»

Некую особую разновидность «правдивости» в только что разобранным значении составляют те случаи, когда единство ансамбля качеств складывается из качеств, особенно важных или ценных в сфере какой-либо действительности, например качеств, выступающих как явления какой-нибудь великой трагедии или какого-нибудь глубокого переживания (раскрытого, скажем, в произведении чистой лирики). Чем значительнее сочетание качеств, тем «правдивее» выглядит в наших глазах данное произведение. В этом случае можно говорить о «степени» правдивости, что при других значениях этого слова вовсе не имело бы смысла.

¹ Об эстетически действенных качествах см. мою работу «О структуре картины» (стр. 274 настоящего издания. — *Ред.*).

V. «Правдивость», присущая произведению в связи с его отношением к автору
Va. «Правдивость» как искренность и прямота, с которой автор высказывается в своем произведении

Совершенно иной характер имеет понимание «правдивости» произведения искусства (а не «правдивости» в произведении искусства!), когда мы рассматриваем произведение не само по себе, а в отношении к его автору, берем его уже как «психологический документ», как своеобразное признание поэта (или автора вообще), как результат его деятельности, являющийся реализацией определенных художественных замыслов.

В первом случае говорится о «правдивости» произведения искусства, если произведение это (особенно литературное произведение) или является искренним, или верно описывает совершившиеся при участии автора события и испытанные им переживания. Такое рассмотрение литературного произведения оправдано в том случае, если мы имеем дело, например, с дневником или с каким-либо видом письма. Но оно применимо и к другим видам произведений литературы (например, к лирике размышления или к любовной лирике, а также к повествованию или к драме). В этом случае лишь опосредованно, путем специальной интерпретации произведения можно осветить его таким образом, чтобы вопрос об искренности, или «правдивости», произведения приобрел характер более или менее обоснованной проблемы. Тогда произведение обычно сопоставляют со сведениями об авторе, полученными другим путем (например, в результате исторических изысканий, рассказов его знакомых и т. д.). И в зависимости от того, соответствуют ли эти сведения данным, полученным в результате интерпретации самого произведения, произведение признается или не признается «правдивым».

Vб. «Правдивость» как «зрелость» произведения

В ином смысле говорят о «правдивости» произведения, когда сопоставляют действительный облик произведения с художественным замыслом его автора. Если

произведение является очевидным- и удачным воплощением этих замыслов, тогда его признают «правдивым», то есть верно их отражающим. Произведение такого рода, являющееся полной и верной реализацией художественных замыслов автора, следовало бы назвать скорее «зрелым». Кстати сказать, произведение, зрелое в этом смысле слова, может вместе с тем свидетельствовать о жизненной или художественной незрелости автора, иметь как произведение искусства разного рода недостатки с художественной точки зрения и в другом значении этого слова являться «незрелым». Но это уже другой вопрос.

При этом возможны два случая: или дело обстоит таким образом, что о замыслах автора мы узнаем из самого произведения, по его композиционным или структурным особенностям, или нам приходится пользоваться другими источниками (например, высказываниями самого автора, сообщениями его знакомых и т. д.). «Зрелость» как адекватная реализация замыслов автора особенно очевидна в том случае, когда по произведению можно судить об авторском замысле.

Уг. «Правдивость» как верность самовыражения автора в произведении

Из самого произведения можно в ряде случаев «вычитать», является ли произведение «искренним», правдиво ли оно информирует нас об авторе, о его душевном состоянии, о его личности или о человеческой личности вообще, если произведение это является «выражением» авторской психики, выполняет функцию *выражения*. Функцию эту произведение искусства выполняет в полном смысле этого слова лишь тогда, когда в пределах его с *очевидностью* проявляются некоторые особые психические *качества*, свойственные определенному психическому состоянию или личности автора вообще. Эта функция не имеет места тогда, когда на основании некоторых особенностей произведения мы чисто мыслительным путем *делаем вывод* насчет тех или иных психических особенностей автора. Только в том случае, если в произведении искусства имеет место качественно определенное *проявление* этих осо-

бенностей, наглядно предстающих перед нами в качестве свойств авторской души, при непосредственном нашем восприятии произведения, произведение выполняет эту функцию «выражения».

Не все произведения искусства и даже не все произведения художественной литературы выполняют эту функцию. Эта функция совершенно особая, к выполнению которой произведение должно быть соответствующим образом подготовлено или, иначе говоря, должно иметь для этого совершенно особые достоинства. (Особенно успешно выполняют, например, эту функцию хорошие лирические произведения.) Если же произведение такими достоинствами не обладает (а это зависит, между прочим, и от его типа), то оно или вовсе не несет этой функции, или плохо с нею справляется, то есть отражает состояние и свойства авторской психики неверно, неполно, с разного рода пробелами и искажениями.

Не от всякого произведения мы можем требовать выполнения этой функции, ибо, будучи особой функцией, она не может реализоваться всеми произведениями искусства. Совершенно иная ситуация возникает в тех случаях, когда, невзирая на то, способно ли по своей структуре произведение искусства «выражать» психологию автора, мы как бы насильно хотим навязать ему эту функцию и пытаемся без ее наличия (ибо в произведении ее нет) на основании присущих произведению некоторых объективных особенностей *делать выводы* относительно особенностей психики его автора. В этом случае не может быть и речи о той «правдивости», которая выступает там, где функция выражения осуществляется успешно и дает нам *наглядное представление* об особом состоянии или специфике психологии автора. О ней не может быть и речи, даже если мы можем сделать на основании произведения множество верных замечаний в адрес его автора.

При этом следует помнить, что слово «автор» в данном случае многозначно и употребляется в трех четко не различаемых значениях:

1. «Автор» как тот или иной реальный человек, трансцендентный относительно созданного им произведения и известный нам по *другим источникам* (из жизни, из информации других лиц и т. Д.); например,

Адам Мицкевич, Ярослав Ивашкевич, председатель Союза писателей, и др.

2. «Автор» как субъект, *представленный* в самом произведении (особенно в литературном), то есть как лицо, «само по себе» повествующее и переплетающее свою судьбу с судьбами лиц, принадлежащих к изображенному в произведении миру, или как, например, лирический субъект, присутствие которого в произведении (слой изображаемых предметов) обусловлено той функцией выражения, которую выполняют в некоторых произведениях художественной литературы составляющие произведения языковые образования. (Не все языковые образования делают это, и не от всех можно этого требовать!) «Автор» в этом значении слова является одним из *компонентов* произведения. Это произведение не обязательно должно быть лирическим. В равной степени оно может быть и произведением драматическим (если среди действующих лиц появляется «автор»), а в живописи, например, автопортретом. В последних двух случаях «автор» не является, однако, предметом, «выраженным» через некоторые элементы произведения; он «представлен» предметно при помощи изобразительных средств, свойственных данному жанру или разновидности искусства.

3. «Автор» как *присущий* данному произведению искусства, *создающий субъект*, который *обозначается* (как в своем существовании, так и в своих качествах, творческих возможностях, пристрастиях в отношении к миру и характере его восприятия и т. д.) *самим произведением*, так что из самого произведения, и *только* из произведения, мы о нем узнаем. Только относясь к произведению, он трансцендентен относительно его. Он потому и относится к произведению, что, во-первых, произведение искусства не является самобытным предметом, первичным в своем бытии, а производным по характеру своего бытия (будучи *чьим-то созданием*), несамобытным предметом, а во-вторых, потому, что произведение несет на себе отпечаток *деятельности* и *личности* своего создателя. Только надо уметь его обнаружить и не следует «автора» в этом смысле слова смешивать с определенным человеком, известным нам по другим источникам, и не стоит накапливать сведения о нем, нагромождая житейские сплетни о том лице,

которого мы знаем как «автора» произведения в первом названном здесь значении.

Каково же соотношение между «авторами» в этих трех различных значениях? Это уже новый вопрос, которого не следует предрешать заранее путем отождествления трех значений (напротив, во многих случаях такое отождествление ведет к очевидным искажениям). В связи с этим и вопрос о «правдивости» произведения в смысле его искренности и совершенства выполнения им функции выражения или, наконец, в смысле зрелости произведения находится в зависимости от того, какое значение «автора» мы имеем здесь в виду.

VI. «Правдивость» произведения как, степень (сила) его воздействия на воспринимающего

Существуют произведения искусства, способные оказывать сильное воздействие на зрителя или читателя, и произведения, которые гораздо «слабее» и даже совершенно «мертвы» с этой точки зрения. Имея это в виду, можно было бы вслед за Гердером или Зигмунтом Лемпицким вообще рассматривать произведение искусства как своего рода концентратор энергии, как источник своеобразной силы¹. При этом воздействие его может быть разнообразным. Оно может быть воздействием эстетическим, пропагандистским, убеждающим, нравственным или вредоносным и т. д. Только *один* из этих способов воздействия присущ ему как произведению искусства, все же остальные являются побочными, или производными. Во всяком случае, сталкиваясь с силой такого воздействия, не раз говорилось о «правдивости» произведения искусства. Вдобавок это делалось тремя различными способами (впрочем, без уточнения употребляемого при этом понятия). Иногда говорили, что произведение оказывает свое воздействие, *если* оно «правдиво» (при этом не очень ясно, в каком смысле), иногда наоборот: что если произведение обладает силой воздействия, *то* оно «правдиво» (опять-таки не известно, в каком смысле), и, наконец,

¹ Z. Lempicki, Moe i działanie, «Wiadomości Literackie», 1932, № 427.

что произведение «правдиво» именно *тем, что* оно заключает в себе эту особую силу воздействия. В связи с этим последним случаем следует сказать еще об одном часто встречающемся понимании «правдивости» произведения искусства.

VII. «Истинное» («правдивое») произведение искусства

В этом случае произведение искусства «правдиво» в том смысле слова, что является и «вправду» (ценным) произведением *искусства*. Правдивость понимается здесь в том смысле, в каком мы говорим, например, что какой-нибудь камень является «взаправдашним» бриллиантом, а не осколком, скажем, искусно отшлифованного стекла, хотя он, не будучи имитацией, подделкой под бриллиант, «взаправду» бриллиантом не является. Надо при этом оговориться, что когда идет речь о «правдивости» произведения искусства в этом смысле слова, то понятие произведения искусства сужается вместе с тем до такой степени, что имеется в виду лишь ценное произведение искусства и при этом ценное именно как произведение искусства, а не в силу каких-либо иных, второстепенных по отношению к нему или производных соображений.

VIII. «Истина» («правда») в произведении искусства как содержащаяся в нем идея

Еще в одном случае эту ценность произведения искусства соединяют с «правдивостью», связанной каким-то (не очень ясным) путем с различными, выше охарактеризованными «правдивостями» и одновременно тяготеющей к такому значению, в силу которого произведение содержит определенную «истину» («правду») и «истина» эта не что иное, как *идея* произведения. Но в связи с появлением понятия «идеи произведения искусства» возникают новые споры. За существование ее в произведении искусства выступают те критики или теоретики искусства, которые в произведении искусства стремятся обнаружить так называемую «идеологию» автора. Существование данного понятия отрицают,

напротив, так называемые формалисты, видящие в произведении искусства лишь так называемую «форму» (по-разному понимая ее). Введение понятия «идеи» произведения искусства усложняет в свою очередь всю сумму вопросов, связанных с его «правдивостью», ибо вокруг данного понятия нагромождено столько неуточненных понятий, теорий, противоречащих друг другу тенденций, иногда выходящих за пределы науки, что проблематика эта требует более подробного рассмотрения, с тем чтобы, разобравшись в понятиях, расчистить почву для дискуссии на данную тему¹

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

После охарактеризованного нами разграничения понятий более осязаемым и определенным покажется, может быть, затронутый вначале вопрос о том, должно ли произведение искусства, «правдивое» («истинное») в том смысле слова, что и «вправду» является ценным произведением *искусства*, быть вместе с тем «правдивым» («истинным») также и в *других* названных выше значениях, а если да, то в каких именно: во всех ли здесь перечисленных или же только в некоторых, а может быть, еще в каком-нибудь значении? И является ли эта «правдивость» («истинность») в различных ее значениях, если она действительно составляет *необходимое* условие «взаправдашней» ценности (художественной или иной) произведения искусства, одновременно и *достаточным* ее условием, или же она вовсе для этого недостаточна и от произведения требуются еще какие-то другие качества, чтобы оно и «вправду»

¹ Быть может, я сумею когда-нибудь специально заняться этим вопросом. Здесь же, чтобы не навлечь на себя упрека в нежелании занять в этом вопросе четкую позицию, позволю себе сослаться на свою изданную 16 лет назад книгу о литературном произведении, где я попытался показать, в каких, на мой взгляд обоснованных, значениях произведение художественной литературы может иметь свою «идею». Я сделал это там довольно бегло, но, как мне кажется, с достаточной степенью ясности, чтобы меня приняли за «формалиста». Вместе с тем слово «формалист» так же многозначно, как и слово «форма». Только выяснение понятия «формы» произведения искусства позволило бы установить, в каком смысле слова «формалистами» являются выступающие у нас «формалисты». В некоторых отношениях я занимаю сходную с ними позицию; а в некоторых с ними расхожусь.

было произведением искусства? И наконец: являются ли все эти «правдивости» в различных значениях слова (как я отмечал в начале этих рассуждений) ценными сами по себе, и если да, то все ли они являются *художественными* (или же *эстетическими* ценностями), *повышают* ли они (даже если не являются ни необходимыми, ни достаточными для ценности произведения) в каждом случае, когда они в произведении налицо, ценность произведения искусства или же только обогащают его природу, играют свою роль в его общей ценности, но уже с совершенно иной, нехудожественной точки зрения?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо в каждом отдельном случае не только тщательно разобраться в том, о какого рода «правдивости» («истинности») идет речь, но и учитывать вдобавок, с какого рода произведением искусства мы имеем здесь дело и, наконец, какой характер имеет наше с ним общение. Таков ли характер этого общения, что произведение воспринимается нами *как произведение искусства* и может раскрыть нам всю свою красоту, а раскрыв, соответственным образом на нас воздействовать, или же дело обстоит так, что мы проходим мимо его красот, а употребляем его и злоупотребляем им в совершенно иных целях, может быть, даже весьма важных в житейском или каком-либо другом отношении, но тем не менее являющихся иными целями?

Рассмотрение всех этих вопросов выходит за рамки данного очерка, но сделанные здесь замечания представляются мне необходимыми, чтобы открыть дискуссию с какой-то надеждой на ее плодотворность, на успешное преодоление трудностей, встречающихся на каждом шагу в этой области.

В заключение я хотел бы внести одно предложение терминологического характера. Мне представляется, что было бы целесообразно пользоваться словами «истина» («правда») и «истинность» («правдивость») исключительно в логическом или познавательном значении, охарактеризованном под рубрикой I, во всех же остальных случаях или ввести предложенные мною здесь термины и определения, или найти соответствующие другие слова в одном определенном значении, связанные с теми, которые я попытался здесь охарактеризовать.

О РАЗЛИЧНОМ ПОЗНАВАНИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРЕДМЕТ

Принципиальная ошибка воззрений, охарактеризованных мною выше, заключается в положении, что то, что является элементом реального мира и объектом наших действий, является вместе с тем и объектом эстетического переживания. Существуют, однако, положения, создающие видимость правильности именно этой точки зрения. Разве не случается порой, что однажды весенним утром мы поднимаем оконную штору в своей комнате и нашему взору открывается сад, в котором за ночь расцвели деревья! И мы поражаемся и восхищаемся видом усыпанных цветами яблонь, выделяющихся на фоне ясной голубизны неба. Что же нам здесь нравится? Разве не определенные реальные предметы, которые мы застаем в окружающем нас мире, разве не те же самые предметы, которые мы *видим*, прежде чем разыгралось в нас чувство восхищения, и которые продолжаем видеть, хотя волна чувства и удовольствия уже прошла? А разве не то же самое происходит, могут нас спросить, когда, например, мы входим в залы Лувра и вдруг перед нами открывается перспектива на ряд залов, а в глубине на темном фоне возвышается в своей необыкновенной стройности и очаровании белоснежная Венера Милосская? Не просто ли кусок камня, особым образом оформленный, это то, что нам нравится, к чему относится наше восхищение? То, что этот кусок камня есть «произведение» художника, ни в чем не изменяет, как нам представляется, факта его реальности и не исключает того, что то, что нам нравится, мы можем познавать с чисто исследовательскими целями, например для измерения отдельных пропорций

скульптуры, для установления состояния поверхности мрамора и т. п.

Приведенные факты действительно имеют место; и, несмотря на это, теория, которая принимается на их основе, представляется нам ошибочной. Фактом является именно то, что в случаях, приведенных выше, мы *начинаем* с наблюдения определенного реального предмета. Встает, однако, вопрос: если мы исходим из определенного предмета, то *остаемся ли* при нем и тогда, когда в нас совершается эстетическое восприятие, и является ли то обстоятельство, что мы исходим из реального предмета, в каждом случае необходимым для этого восприятия?

Тот факт, что предметами эстетического восприятия могут быть предметы полностью фиктивные, «выдуманые» и, следовательно, никогда не наблюдаемые, свидетельствует о том, что на второй из поставленных вопросов следует ответить отрицательно. Мы можем, например, придумать какую-либо весьма трагическую ситуацию, о которой заранее знаем, что она никогда не существовала, и которой мы, общаясь с другими людьми, никогда не наблюдали, и, несмотря на это, мы будем относиться к ней положительно или отрицательно с эстетической точки зрения.

Другим примером может служить любое литературное произведение. Ибо как среди физических, так и психических и, наконец, среди психофизических предметов нет литературных произведений. Среди физических предметов есть только так называемые книги, а следовательно, в современной их форме определенные сброшюрованные листы бумаги с теми или иными рисунками. Но книга — это еще не литературное произведение, а лишь средство его «закрепления», вернее, средство создания условий, делающих его доступным читателю. А к области переживаний относятся лишь описанные выше акты «чтения», которые также не являются литературным произведением. И, однако, отдельные литературные произведения могут быть объектами, на *фоне* которых происходит формирование эстетических предметов. В связи со вторым вопросом некоторые сомнения может породить тот факт, что при чтении или слушании читаемого вслух литературного произведения мы действительно имеем дело прежде

всего с определенным реальным предметом или реальным процессом (с буквами на бумаге, конкретным акустическим материалом). В том факте, что мы, познавая произведение, не остаемся при этих предметах, мы уже имели возможность удостовериться в I главе этой книги. Но мы не должны даже начинать чтение с наблюдения определенного реального предмета, ибо не исключено, что мы лишь представляем «буквы» или соответствующие звуки (когда, например, повторяем на память про себя какую-либо строку). Это представляло бы лишь техническую трудность, но не невозможность. Следовательно, мы имеем случай показать, что не в каждом акте эстетического восприятия следует с необходимостью в качестве исходного момента принимать некоторый реальный наблюдаемый предмет.

В связи с этим возникает предположение, что и там, где в *начале* процесса эстетического восприятия — например, во время чувственного наблюдения, — мы имеем дело с некоторым реальным предметом, *реальность* этого предмета не является необходимой для возникновения восприятия или общения с определенным эстетическим предметом. Когда мы, скажем, наблюдаем кусок мрамора, который называем «Венера Милосская», и восхищаемся своеобразным очарованием его форм, может случиться, что мы во время этого наблюдения поддаемся иллюзии, что в действительности в зале Лувра этого куска мрамора нет или что он стал совершенно иным, чем это казалось нам в процессе наблюдения. Все это не внесло бы никаких изменений ни в состояние нашего восхищения, ни также в то, что нам было *дано* как его объект. Реальность объекта не является поэтому необходимой для процесса эстетического переживания. И не она является причиной того, что в эстетическом переживании нам что-то нравится или не нравится. Ибо проявление реальности как отдельного момента наблюдаемого предмета ни в каком отношении не влияет на наше эстетическое восхищение или отвращение. В противном случае «прекрасными», «восхитительными», «красивыми» или «безобразными» должны были бы быть *все* предметы, которые мы наблюдаем как реальные, что не соответствует истине.

Этот факт, однако, недостаточен для установления того, что, воспринимая каждый раз эстетический пред-

мет, улавливая его красоту или уродство, мы *не остаемся* при определенном реальном предмете, с наблюдения которого началось эстетическое переживание. Ибо может случиться, что в действительности реальность наблюдаемого предмета сама по себе не является ни необходимой, ни влекущей за собой эстетических качеств предмета эстетического переживания, но зато какие-то другие качественные стороны этого реального предмета были бы как источником, так и объектом эстетического переживания. Так обычно аргументируют те, кто предметы эстетического чувствования рассматривает, просто говоря, в качестве некоторых конкретно определенных чувственно наблюдаемых реальных предметов.

Для того чтобы разрешить этот вопрос, поразмыслим над тем, что мы делаем, когда путем исследования намереваемся *познать* определенный *реальный* предмет с помощью чувственных наблюдений, и что мы делаем, когда в нас совершается процесс эстетического переживания, окончательно приводящего нас к определенному предмету, который при непосредственном чувствовании в том или ином отношении представляет для нас ценность. Однако нам не удастся этого объяснить, если мы будем придерживаться весьма распространенного предрассудка, будто оба здесь диаметрально противоположные действия являются некоторыми *«мимолетными»* переживаниями, отличающимися лишь тем, что во втором из них к мимолетному чувственному наблюдению «присоединяется» еще какое-то чувство, выражаемое словами «нравится» или «не нравится». Ибо познание определенного реального предмета в чувственном наблюдении (или с его помощью), как и так называемое эстетическое переживание, — это процессы, протяженные *во времени*, имеющие свои различные фазы¹ и часто состоящие из *многих отличающихся друг от друга сознательных актов*².

¹ Сомнения, которые в данный момент может порождать это положение по отношению к эстетическому переживанию, будут позднее устранены. См. стр. 119 и далее.

² На протяженность во времени и на многофазовость эстетического переживания внимание обращалось с различных сторон. Однако в дальнейших выводах я постараюсь обосновать нечто боль-

Познавать с исследовательской точки зрения кусок мрамора, называемый ныне «Венера Милосская», мы можем только путем совершения целой *серии* зрительных, осязательных или других наблюдений, не обязательно непрерывно следующих одно за другим. В каждом таком наблюдении мы должны не только ясно осознать, что нам в нем дано (какой предмет, каковы его свойства), но и, кроме того, дано ли оно нам *таким-то образом и в таких-то условиях*, что мы имеем право признать, что данное нам присуще определенному предмету как его имманентное свойство. Следовательно, здесь принимаются в расчет, кроме самого наблюдения, определенные *суждения*, позволяющие осознать его результаты, затем сравнение результатов отдельных наблюдений, их взаимосвязь и постоянный учет объективных и субъективных *условий*, при которых происходило определенное наблюдение (например, освещение внутренней части предмета, соседство других предметов в поле наблюдения и даже таких предметов, которые хотя и не входят в сферу наблюдения, однако приводят или к временному изменению самого предмета, или хотя бы к появлению в наблюдении некоторых его кажущихся черт; наше психическое состояние во время наблюдения — например, какие-то эмоциональные волнения, — состояние наших органов чувств и т. д.). Учет этих условий имеет своей целью исследовать их влияние на данные наших наблюдений. Руководящим же мотивом этих исследований, постоянно совершаемых естествоиспытателями во время наблюдений и научных экспериментов, является, с одной стороны, то, чтобы *отказать* познаваемому предмету в наличии у него всех этих свойств, которые хотя и даны в определенных условиях в наблюдении как свойства познаваемого предмета, однако ему не присущи, ибо их появление среди данных наблюдения было вызвано определенными косвенными условиями, а не самой природой исследуемого предмета. С другой же стороны, эти исследования имеют своей целью *приписать* некоторые черты предмету, познаваемому нами на основе наблюдения. При

шее, а именно что эстетическое переживание в своем типичном процессе имеет ряд органически связанных между собой и следующих друг за другом в определенном порядке фаз.

этом могут иметь место два случая: либо определенные качества *даны* в наблюдении как свойства предмета и следует приписать их этому предмету, но только тогда, если они даны не в результате каких-то косвенных, то есть лежащих *вне* познаваемого предмета обстоятельств наблюдения, соответственно познания, если они проявляются во всем познавательном процессе как *независимые* от них; либо также они вообще не даны ни в одном из наблюдений познаваемого предмета. Однако на основании некоторого множества проверенных наблюдений мы можем сделать относительно них *вывод*, что при возникающих косвенных обстоятельствах наблюдения они представляют собой фактор, независимый от этих обстоятельств, *необходимое условие*, дополняющее *проявление* среди данных наблюдения познаваемого предмета некоторого определенного качества как (видимого) свойства этого предмета¹. И в этом случае его следует приписать предмету как собственное свойство предмета. Поэтому весь процесс познания, состоящий из многих различных познавательных актов, направляется, поскольку он протекает закономерно, идеей точного *приспособления* результатов познания к предмету, который мы должны познать, и исключения из них всех элементов, которые порождают хотя бы только подозрение, что они вызываются *чуждыми* познаваемому предмету факторами.

Иначе, как сейчас будет показано, обстоит дело при достаточно сложном процессе, который для краткости я буду здесь называть «эстетическим переживанием». Кто из нас бывал в Париже и вблизи осматривал кусок мрамора, называемый «Венера Милосская», тот знает, что он имеет различные свойства, которые не только не принимаются в расчет во время эстетического переживания, но, кроме того, явно служат при этом помехой, вследствие чего мы склонны *не замечать* их: например, какое-то темное пятно на носу у Венеры, которое мешает эстетически воспринять его форму, или также различные неровности, углубления на груди и т. д. В эстетическом переживании мы не замечаем этих деталей на камне, ведем себя так, как будто не видим их,

¹ Например, свойство предмета отражать одни лучи и поглощать другие.

более того, мы поступаем таким образом, словно видим форму носа в однородном цвете, словно поверхность груди была гладкой, с *заполненными* углублениями, что грудь хорошо сложена (без повреждения, которое фактически имеется на камне) и т. д. «В мысли» или даже в конкретном представлении, вызванном наблюдением, мы *досоздаем* такие подробности предмета, которые играют позитивную роль при достижении optimum возможного в данном случае эстетического «впечатления», — точнее, подробности, дающие такой образ предмета, являющегося объектом нашего эстетического чувствования, который наиболее полно выражают эстетические ценности, какие в данных условиях могут проявиться in concrete¹. При познании путем исследования свойств определенного реального камня такое «досоздание» было бы совершенно неуместным. Здесь при эстетическом восприятии оно «на месте». И это не потому, что все подробности, которых мы «не замечаем», лишь «позднейшие повреждения», которые не следует принимать в расчет, ибо первоначально, когда скульптура вышла из-под резца художника, их не было. Такая постановка вопроса была бы уместной лишь в том случае, если бы мы, как *историки искусства*, с точки зрения *исследования* хотели бы на основе нынешнего состояния камня-скульптуры узнать, какой эта скульптура фактически *была* сделана ее творцом. Тогда мы должны были бы также «дополнять» отбитые руки и т. д. Причина упущения некоторых подробностей в эстетическом переживании заключается в другом: не замечаемые подробности «шокируют» нас; будучи замеченными, они ввели бы в сферу *данного* нам в этом восприятии *дисгармонирующий* фактор, внесли бы *расстройство* в целостность эстетического предмета. Более того, этот предмет — это ведь не то же самое, что и данный кусок мрамора. Точнее: он *дан* нам не как кусок мрамора, а как «Венера» и, следовательно, как определенный образ женщины. Поэтому мы имеем право гово-

¹ И. Фолькельт разбирает в своем произведении «Система эстетики» (изд. II, Берлин, 1927) вопрос о дополнении в эстетическом переживании, как он выражается, действительных впечатлений «воображаемыми впечатлениями». Он говорит при этом о «Einempfindung» и о «Mitschen», в известной мере связанных с фактами, которые я здесь разбираю (см. т. I, стр. 117 и далее).

речь о голове, груди и т. д. *Мы видим данное* женское тело. И не только само тело; мы видим в эстетическом восприятии *Венеру*, то есть определенную женщину в определенном положении и психическом состоянии, которое запечатлено в выражении лица, движении и т. п. Но вместе с тем для нас это не какое-то *реальное* женское тело, какая-то *реальная* женщина. Если бы мы встретили живую женщину, у которой вот так же отбиты руки (предположим, уже «залеченные»), то мы, возможно, испытали бы сильное отвращение, может быть, возникло бы чувство сострадания, сочувствия и т. п. Между тем в эстетическом восприятии «Венеры Милосской» нет и следа подобных переживаний. При этом нельзя сказать, чтобы мы вовсе не видели «культияпок», чтобы мы, отчетливо видя их, специально обращали на них внимание и как-то подчеркивали их существование или, наконец, чтобы «в мысли» или в воображении мы дополняли недостающие руки (хотя это возможно)¹. В данном случае мы не чувствуем какого-либо неудобства из-за того, что этих рук нет. Как известно, неоднократно высказывалось сомнение относительно того, «лучше ли» было бы, если бы эти руки не были отбиты, ведь «лучше» не для куска мрамора, не для какой-либо живой женщины, а для целостности определенного, *возникающего* в процессе эстетического переживания эстетически ценного предмета, — точнее «лучше» для эстетической *ценности* этого лишь формирующегося в переживании данного нам предмета и после того, как он сформировался. Если мы имеем эстетическую установку, мы вообще как-то забываем об отсутствии рук. По счастливому случаю «видимое» таким образом целое не проигрывает, а, скорее, даже выигрывает от того, что в поле зрения руки не появляются: благодаря этому проявляются определенные эстетические ценности (например, большая стройность фигуры, гармоничность груди и т. д.), которые в этом образе не обнаружались бы, если бы руки сохранились.

Во всяком случае, весь этот вопрос свидетельствует о том, что в данном случае не происходит ни простого чувственного наблюдения определенного камня или определенной реальной женщины, но что чувственное

¹ См. J. Volkelt, System der Aesthetik, I c., S. 121.

наблюдение составляет здесь *основу*¹ дальнейших надстроечных над ним конкретных психических актов, которые подводят нас к «Венере Милосской» как к объекту эстетического чувствования. А коррелятивно: предмет эстетического чувствования не *идентичен никакому реальному предмету*², и лишь некоторые, особым образом сформированные реальные предметы служат *б качестве исходного пункта* и в качестве основы построения определенных эстетических предметов при соответствующей направленности воспринимающего субъекта. При этом так называемое эстетическое переживание — это не *одно* сложное переживание, а некоторое определенное их множество. Для того чтобы воспринять в эстетическом чувствовании «Венеру Милосскую», недостаточно в течение мгновения «посмотреть» на нее только с одной точки зрения. Нужно ее «увидеть» с различных сторон, в различных перспективах, с меньшего или большего расстояния, уметь в каждой фазе переживания на основе чувственного наблюдения (*nota bene* модифицированного) ориентироваться на эти *видимые свойства* Венеры Милосской, которые открывают ее эстетические ценности в данной перспективе; следует далее уловить эти ценные в эстетическом отношении качества и синтезировать их, чтобы таким путем прийти к рассмотрению *целостности* ансамбля этих качеств, и, только тогда — в особом эмоциональном созерцании — *отдаться очарованию* красоты сформированного «эстетического предмета».

Весь этот сложный, продолжающийся в течение того или иного времени процесс может в отдельных случаях протекать различным образом. Здесь мы не можем вдаваться в подробности. Пока ясно только одно: нельзя этот процесс отождествлять с процессом чувственного наблюдения, которое происходит в направленности исследования. Только само его *начало* может быть чистым чувственным наблюдением имеющегося в данное

¹ Впрочем, сама эта основа подвергается в эстетическом переживании определенной существенной модификации. См. дальнейшие рассуждения, стр. 136 и далее.

² Воззрения, что эстетический предмет не является реальным предметом, видны, например, у Фолькельта в упомянутом здесь произведении. Подобная тенденция наблюдается у Р. Одебрехта в книге «Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie», Leipzig, 1927

время некоторого реального предмета, но вскоре мы переходим от него к чему-то другому, к тому, что в *процессе* эстетического переживания только *формируется* и на что мы так или иначе эмоционально реагируем только после того, как он сформировался.

После этих предварительных замечаний мы попытаемся теперь рассмотреть в общих чертах важнейшие особенности эстетического переживания.

1. Эстетическое переживание, как я уже показал, не является — вопреки тому, что мы часто слышим, — каким-то *мимолетным* переживанием, мимолетным ощущением приятного или неприятного, возникающим в ответ на определенные данные чувственного наблюдения, а есть *сложный процесс, который имеет различные фазы и протекает своеобразно*. Видимость, что дело обстоит так, как утверждает теория, против которой мы здесь выступаем, основана на том, что часто вследствие приводящих моментов не происходит полного развития всего процесса¹: он или прерывается прежде, чем происходит формирование эстетического предмета и достигается кульминационная точка в его чувствовании, или также вследствие искусной подготовки, определенных профессиональных привычек он начинается не с самого начала², а лишь с того момента, когда эстетический предмет уже сформировался (когда, например, мы смотрим на картину, которую уже видели много раз и научились ее видеть такой, как она некогда сформировалась для нас в качестве эстетического объекта, обладающего характерными свойствами). Длительность и сложность этого процесса зависит, впрочем, от того, имеем ли мы в данном случае дело с более сложным или с более простым эстетическим предметом. Часто таким объектом становится просто лишь само цветовое качество или звук голоса; тогда и процесс эстетического переживания является более «мимолетным», однако и в таком случае оно не будет моментальным «ощущением приятного» или «неприятного».

2. Если эстетический процесс начинается с опреде-

¹ Другой причиной, вследствие которой эстетическое переживание рассматривается ошибочно, является то обстоятельство, что принимается во внимание лишь конечная его фаза.

² На это мое внимание обратил Остап Ортвин

ленного чисто чувственного наблюдения (что происходит не всегда), то наиболее любопытным и вместе с тем весьма трудно уловимым моментом является *переход* от чувственного наблюдения определенного реального предмета к фазам эстетического переживания, мы будем иметь дело с *изменением* направленности; теперь уже от практической точки зрения повседневной жизни или научной точки зрения мы переходим к эстетической точке зрения. Что вызывает это изменение установки? Что происходит в том случае, когда, вместо того чтобы продолжать заниматься нашими повседневными, практическими или теоретическими занятиями, мы *прерываем* (и часто неожиданно) «нормальный» ход нашей жизни и начинаем заниматься чем-то таким, что как будто не имеет отношения к нашей жизни и вместе с тем обогащает ее и придает ей иной смысл?

Возможно, что у различных людей этот переход может происходить по-разному в зависимости от тех или иных обстоятельств. Однако мне кажется, что я не уйду далеко от истины, если укажу на следующие, как я думаю, существенные моменты: при наблюдении какого-либо реального предмета нас *поражает* одно своеобразное *качество*, или *множество качеств* (например, цвет или гармония красок, качество какой-то мелодии, ритм, форма и т. д.)¹, которое не только сосредоточивает потом на себе наше внимание, но, кроме того, является для нас *не безразличным*: оно вызывает у нас особую эмоцию, которую я буду называть *предварительной эмоцией*, ибо эта эмоция дает лишь начало соответствующему процессу эстетического переживания. Это качество, как я сказал, «поражает» нас, навязывается нам. Этим я хочу сказать, что восприятие его является *пассивным* и в этой фазе переживания *мимолетным*, и при-

¹ Каково данное качество, этого никогда нельзя заранее предвидеть, ибо это зависит не только от него самого, но и от предрасположения воспринимающего субъекта. На то, что это, как правило, образное качество и что оно может быть особого рода, обратила внимание д-р С. Луцевская-Рахманова в дискуссиях, происходивших в 1935/36 академическом году на моем семинаре, посвященном вопросу эстетического переживания. Там же я изложил высказанную здесь точку зрения относительно эстетического переживания. Я хочу здесь сердечно поблагодарить участников этого семинара за различные ценные критические замечания, которые помогли мне точнее изложить мои мысли.

том таким, что если бы весь процесс в этой фазе вдруг прекратился, то, вероятно, даже мы сами не смогли бы ответить на вопрос, *каково* это качество; мы скорее получаем *впечатление* от него, скорее чувствуем его, чем воспринимаем.

Предварительная эмоция, возникшая на этой основе, — это не то, что «нравится», о чем надоедливо говорится в различных эстетических исследованиях. Первоначально это состояние *возбуждения*, вызываемого *качеством*, которое нам навязывается в наблюдаемом предмете. В первый момент, не отдавая себе ясного отчета в том, *какое* это качество, мы лишь чувствуем, что оно *привлекало* нас к себе, *побуждало* обратиться к нему с целью *обладания* им в непосредственном контакте. В этом возбуждении обычно содержится также момент приятного (а может быть, и наоборот) *удивления* вследствие возникновения первичного возбуждающего качества и, скорее, удивления тем, что оно является «таковым», хотя у нас не было еще времени подвести к *отчетливому*, намеренному и сознательному пониманию этого качества, пока оно нас, если можно так выразиться в переносном смысле, скорее «касается», особым образом побуждает, возбуждает. Это возбуждение превращается в определенную форму *влюбленности* (эроса) и в навязываемое нам качество. В дальнейшей фазе предварительной эмоции это возбуждение переходит в сложное эмоциональное переживание, в котором можно различить следующие моменты: а) *эмоциональное* и пока все еще зачаточное непосредственное *знакомство* с исследуемым качеством, б) в некотором роде *жажда обладания* этим качеством и увеличения наслаждения, которое нам *сулит* наглядное обладание им, в) стремление к тому, чтобы *насытиться* качеством, к *упрочению* обладания им¹.

¹ Использование мною здесь в некотором роде переносных, так сказать, поэтических выражений не случайно и не может быть принято за проявление «ненаучности» этих выводов (как, вероятно, были бы склонны полагать те, научным идеалом которых является так называемая «точность», основанная у них на сообщении определенного количества ничего не говорящих формул в виде знаков, подобранных таким образом, чтобы людям, которые имеют весьма скудные знания о соответствующих предметах, казалось, что объемы используемых в этих формулах понятий соответствуют

Итак, несмотря на то что предварительная эмоция, несомненно, содержит в себе чувственный элемент, в ней отчетливо проявляются также моменты, имеющие скорее характер *страстного желания*, направленного на *качество*¹, данное нам пока на *фоне* чувственно наблюдаемого предмета. Разговор об «удовольствии» на этой фазе есть не только опoшление² проблемы, но, более то-

проведенным примитивным разграничениям между группами предметов). Вышеуказанные мои действия являются определенным сознательным методическим приемом, задача которого состоит прежде всего в том, чтобы облегчить читателям пробуждение в них интуиции, помогающей осознать эстетическое переживание, которое они имели в жизни неоднократно, но, поглощенные им, не имели ни времени, ни желания, чтобы ясно отдать себе в нем отчет. Для этой цели скорее пригодны слова «живого» языка, может быть не совсем «точные» (то есть не имеющие ясного и однозначного определения), но зато побуждающие к оживлению соответствующих воспоминаний читателя и к тому, чтобы путем размышления осознать то, что в них проявляется. Определенная многозначность используемых слов имеет даже то достоинство, что в ее пределах могут заключаться индивидуальные разновидности переживаний, о которых при этом идет речь. Может случиться, что когда-нибудь, когда удастся сделать шаг вперед в области анализа разбираемых нами переживаний, окажется необходимым и возможным заменить используемые здесь выражения другими, более «научными», но это можно будет сделать лишь после *перехода* через фазу оживления и уяснения интуиции, обычно приглушенных и мимолетных в их первоначальном состоянии.

¹ О страстном желании говорит и Вл. Витвицкий в своей «Психологии», когда он оспаривает положение о «бескорыстной склонности» (см. т. II, стр: 81 и далее). Однако у него речь идет о *том*, что предметы, которые нам «нравятся», могут быть *также* страстно желаемы нами в *сопутствующем* переживании. Опуская вопрос относительно того, действительно ли такая точка зрения показывает неправильность положения, против которого борется Витвицкий, следует отметить, что для меня здесь речь идет о чем-то таком, что содержится в *самом* эстетическом переживании, но не является каким-то *сопутствующим* явлением только эстетическому переживанию.

² Опoшление, ибо, во-первых, термин «удовольствие» является столь общим, что он, собственно говоря, ничего не разъясняет, во-вторых, почти в каждом переживании, даже имеющем чисто интеллектуальный характер, можно обнаружить какое-то «удовольствие»; следовательно, указание на то, что в эстетическом переживании проявляется какое-то удовольствие, не дает нам ничего ни существенного, ни характерного для этого переживания. Неоднократно опровергалось также и то, что якобы удовольствие являлось существенным моментом эстетического переживания. См., например, Мюллер-Фрейенфельс, Психология искусства.

«Однако я установил, что эти чувства радости лишь сопровож-

го, он настолько не соответствует истине, что даже там, где в предварительной эмоции проявляется какой-то момент удовольствия, не является для нее характерным и не исчерпывает этого переживания, тем более что в нем, наоборот, может проявляться и некоторая особенная «неприятность» (если уж мы по необходимости должны пользоваться такого рода общими фразами), ибо предварительная эстетическая эмоция полна *динамичности* — *неудовлетворенности*, которая проявляется там, и только там, где мы уже были побуждены, возбуждены каким-то качеством, но еще не сумели достигнуть такого непосредственного, наглядного общения с ним, чтобы быть в состоянии им «упиться». В этой неудовлетворенности («голоде») кое-кто может усмотреть момент «неприятности». Эта эмоция, однако, является *предварительной* эмоцией именно потому, что в содержащихся в ней моментах страстного желания возникает как продолжающийся процесс эстетического переживания, так и формирование его интенционального эквивалента — эстетического предмета¹.

3. Рассмотрим, однако, пока вопрос о том, каковы *непосредственные* следствия проявления предварительной эмоции. Они идут в различных направлениях.

дают сознание, а не являются сущностью эстетического переживания. Если бы речь шла только о радости, то такие токсические вещества, как опиум или окись азота, рассматривались бы как высшие эстетические ценности».

¹ Фолькельт пишет в «Системе эстетики» (I, стр. 89): «Особенно если видение и слышание явно не сопровождаются чувственными ощущениями, не исключена возможность, что эти процессы сочетаются с определенным стремлением к достижению этих переживаний, с известным подчинением им. Речь идет, следовательно, о направлении нашего стремления соответственно настроению. Мы чувствуем у себя склонность к наблюдению, мы чувствуем себя исполненными любви к наблюдению». У меня такое впечатление, что Фолькельт имеет здесь в виду не что иное, как то, что я называю «предварительной эмоцией». Однако Фолькельт не сумел подробнее проанализировать ее, он также совершенно не отдает себе отчета в ее важности для эстетического переживания. Я привожу здесь текст Фолькельта лишь с целью подкрепления суждений, описывающих предварительную эмоцию. Первым мыслителем, который обратил внимание на момент «влюбленности» и страстного желания в эстетическом переживании, был Платон; см. например, выводы по этому вопросу в «Федре». По моему мнению, этот момент проявляется прежде всего в предварительной эмоции.

а) Возникновение в чем-либо потоке переживаний предварительной эстетической эмоции обычно влечет за собой некоторое *торможение* предшествующего «нормального» процесса его переживаний и деятельности, направленной по отношению к предметам окружающего его реального мира. То, чем мы только что занимались, хотя, может быть, и было бы для нас весьма важным, вдруг утратило свое значение, стало неинтересным, безразличным. Поэтому мы не продолжаем — хотя бы «на минуту» — занятий, в процессе которых нам было навязано это качество (обычно предметное), вызывающее предварительную эмоцию. Например: как часто, идя горной тропой и обращая внимание на детали не всегда безопасного пути, мы, помимо своей воли, «поражаемся» так называемой красотой пейзажа. Мы тогда инстинктивно останавливаемся. Подробности изгибов тропы, по которой мы взбирались на вершину, становятся неинтересными, мы не имеем времени на их созерцание, нас теперь «привлекает» нечто другое. Точно так же и в разговоре о каких-то, может быть, важных жизненных или теоретических вопросах мы часто неожиданно прерываем его, ибо неожиданно нас поразило какое-то случайное качество, вызывающее предварительную эмоцию, например красота и особенное выражение лица человека, который именно возле нас перешел улицу.

Это «торможение» сопровождается некоторым *ослаблением* или даже полным *исчезновением* актуальных переживаний, касающихся предметов окружающего нас реального мира. Происходит явное *сужение* поля сознания по отношению к этому миру, и хотя мы не утрачиваем безотчетного ощущения наличия и существования его, хотя и чувствуем, что продолжаем находиться в мире, однако это убеждение в существовании реального мира, которое постоянно приукрашивает всякую нашу актуальность, как-то отодвигается на второй план, утрачивает значение и силу. В позднейших фазах интенсивного эстетического переживания может возникнуть особое и столь хорошо известное нам явление *quasi-забвения* реального мира. Это находится в непосредственной связи с изменением направленности, какое совершается в нас благодаря предварительной эстетической эмоции. К этому вопросу я вернусь ниже.

«Торможение», о котором здесь идет речь, может быть более сильным, более продолжительным или более слабым, мимолетным в зависимости от силы предварительной эмоции и от ее отношения к предшествующим интересам. Если эта сила невелика и вместе с тем вопросы повседневной жизни имеют достаточно серьезное значение, эстетическое переживание прерывается. После мимолетного торможения процесса повседневной жизни мы возвращаемся к нему, а проявляющаяся при этом в данный момент определенная дезориентация лучше всего свидетельствует о том, что дело дошло до такого торможения. Если же процесс эстетического переживания продолжает развиваться, тогда торможение является устойчивым и нужно, чтобы совершился весь эстетический процесс или возник какой-то новый, более сильный стимул «повседневной жизни», чтобы мы вернулись к потоку дел, прерванных предварительной эмоцией. *Явление «возвращения»* при этом весьма характерно. Оно требует не только повторного возобновления хода прерванных занятий и дел, повторной ориентации в минувшей ситуации и поисков ее «дальнейшего продолжения», но — что наиболее важно — в нем происходит повторное *изменение направленности* на то же самое, чем мы занимались *перед* тем, как начался эстетический процесс. Это свидетельствует, между прочим, о том, что в момент, когда мы были возбуждены качеством, для нас не безразличным, и пережили предварительную эмоцию, в нас происходит именно благодаря этой эмоции изменение психической установки. «Торможение» есть лишь внешнее выражение этого изменения.

б) Однако под влиянием предварительной эстетической эмоции в нас совершается не только само торможение дальнейшего процесса именно актуальных занятий повседневной жизни. Как я уже отметил в предшествующем изложении, фаза нашего актуального «теперь» нормально «окаймлена» некоторым *отзвуком* еще недавно минувших переживаний и как-то теснее или свободнее связанных с нашим «теперь», как и с определенной перспективой на наше «ближайшее» будущее (в чем, впрочем, мы обычно не отдаем себе ясного отчета). Таким образом, предварительная эмоция вызывает значительное *приглушение* отзвука переживаний, которые разыгрывались непосредственно

перед предварительной эмоцией, и одновременно приводит к ликвидации или приглушению этой перспективы на будущее, которое вырисовывается ранее возникающей эмоции¹. Наше новое «теперь» наполнено предварительной эмоцией и продолжающимся эстетическим переживанием и вследствие этого утрачивает всякую более отчетливую связь с нашим непосредственным прошлым и будущим в процессе «повседневной жизни». Оно составляет определенное *обособленное само по себе целое*, которое только *ex post*; когда эстетический процесс прекратится, мы включаемся в процесс нашей жизни. На этом обособлении эстетического переживания от процесса повседневной жизни и погружении в актуальное эстетическое переживание основано то, что Ст. Оссовский — насколько я его понимаю — называет «жить минутой» и что он считает в качестве главного характерного момента эстетического переживания². Это, как мы видим, есть произвольный момент, вытекающий из предварительной эмоции и тесно связанный с ее последствиями, о которых сейчас и будет идти речь. Одна-

¹ Разумеется, это происходит тогда, когда эстетический процесс начинается неожиданно, когда возникла некоторая *неожиданность*, внезапное ослепление. В условиях механизации современной жизни мы имеем, однако, предусмотренные «часы упражнений» даже в области эстетических переживаний: в определенное время мы ходим в театр, на концерты; мы уже заранее *подготовлены* к этому, ориентированы на то, что теперь будем иметь эстетические переживания. Поэтому уже, прежде чем мы начали что-то эстетически переживать (поскольку вообще дело дошло до этого), мы ожидаем этих переживаний. В таком случае эстетическое переживание скорее связано именно с данной фазой нашего будущего. Но из данного факта нельзя умозаключить об ошибочности наших выводов, ибо в указанных случаях мы искусственно и намеренно тормозим ход наших жизненных дел и приглушаем отзвуки более давнего прошлого, *чтобы* иметь возможность без помех отдаться эстетическому общению с произведением искусства. То, что сильная предварительная эмоция делает сама по себе, здесь вызвано искусственно. И, может быть, именно поэтому предварительная эмоция, к которой мы заранее готовимся, часто или вовсе не возникает или, возникнув, оказывается лишенной ее первоначальной силы и свежести, что характеризует ее в описанных нами *случаях*. Механизация жизни и здесь является *деморализующим фактором*.

² См. St. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Варшава, 1933, ч. IV, стр. 259 и далее. Впрочем, Оссовский говорит лишь о ликвидации установки на *будущее*, а не принимает во внимание отзвуки прошлого в современности.

ко это не является характерным для эстетического переживания¹ моментом, ибо такая изоляция, ограничение себя актуальным переживанием может быть вызвано также посредством других сильных переживаний, выводящих нас за пределы повседневных дел. Подобная изоляция современности образуется, например, в чисто теоретическом исследовании, требующем большой сосредоточенности, когда мы поглощены терзающей нас проблемой. Особенно отчетливо это проявляется там, где исследования касаются весьма абстрактных проблем, не имеющих связи с окружающим нас действительным миром явлений, например в определенных математических или философских исследованиях.

в) Предварительная эмоция (и это наиболее важная функция) вызывает в нас *изменение направленности* — переход от точки зрения естественной практической жизни² к специфически «эстетической» точке зрения. Эмоция, вызванная возбуждающим нас *качеством* или так называемым «образом»³ и содержащая в себе вместе с тем момент страстного желания, стремления чувственно-непосредственно насытиться данным качеством, приводит к тому, что из естественной направленности на некоторые существующие или могущие существовать *факты* в области реального мира мы переходим к направленности на *наглядно-данное общение с качественными образами*. Равно как при чувственном или внутреннем наблюдении, которое переплетается с нашими практическими действиями (разрешение вопросов повседневной жизни, реализация нового состояния вещей), так и в случае наблюдения, которое мы проводим с чисто исследовательскими целями, мы ориентируемся на то, что *есть*. Как в первом, так и во втором случае для нас речь идет о предметах и *действительных* фактах. Конечно, при этом не безразлично, *какой* характер имеет то, что мы наблюдаем — и именно на это направлены во многом наши усилия — но, в конце концов, для нас важно то, что что-то такое *есть* таким, каким оно есть. Таким образом, наши по-

¹ Это утверждает, впрочем, также и Оссовский.

² Мы придерживаемся этой точки зрения, совершая те или иные действия в сфере действительной жизни и даже проводя исследования в конкретных науках.

³ В значении, используемом так называемой психологией образа.

знавательные действия (чисто исследовательного характера, но предпринимаемые с практической целью) доминируют в *подтверждении существования* определенного факта или предмета в реальном либо идеальном мире. Все эти наши познавательные и практические действия нормально совершаются на фоне главного, постоянно поддерживаемого нами *убеждения о существовании* реального мира, в котором существуем также и мы¹. Таким образом, в тот момент, когда в нас совершается предварительная эстетическая эмоция, это убеждение, по правде говоря, не подрывается, не исключается из сферы нашего жизненного опыта, но, как я уже отметил, отодвигается как бы на периферию сознания и приглушается. Это сопровождается тем, что одновременно благодаря предварительной эмоции мы начинаем ориентироваться не на *факт* реального существования тех или иных качеств, а на *самые качества* (если можно так сказать — на «содержание» этих качеств). Фактическое их проявление в том или ином реальном предмете в качестве его свойств становится для нас совершенно безразличным. А следовательно, для нас, в частности, речь идет о том, *действительно ли* данная вещь такова, какой вначале (до предварительной эмоции) мы ее наблюдали, или она лишь «кажется» нам такой. Ведь нам могло бы лишь «казаться», и такое представление вполне достаточно для «видения», непосредственного понимания смысла самих качеств. Таким образом, под влиянием предварительной эмоции чувственное наблюдение, среди данных которого первоначально проявилось качество, вызывающее эту эмоцию, существенным образом видоизменяется: а) содержащееся нормально в его акте убеждение о существовании предмета (наблюдаемой вещи) лишается силы, говоря по-гуссерлиански, «нейтрализуется»²; б) качество, которое первоначально прояв-

¹ См. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* (§ 27 — 32), о так называемом естественном положении (*natürliche Einstellung*).

² Вот почему у Гуссерля проявляется тенденция понимать эстетическое переживание как «нейтрализованное» переживание. Однако это неправильно, на что я стремился обратить внимание уже в «*Das literarische Kunstwerk*». Я покажу в дальнейших выводах, что в конечной фазе эстетического переживания проявляется момент убеждения в «существовании» эстетического предмета, но

лялось как свойство, данное в этом наблюдении реальной вещи, как бы освобождается от этой формальной структуры и остается на какой-то момент чистым качеством, чтобы в дальнейших фазах процесса эстетического переживания стать *центром кристаллизации* нового предмета — эстетического предмета. Может быть, это наиболее радикальное изменение той точки зрения, которая может иметь место в нашей психической жизни. Следовательно, нет ничего удивительного в том, что эстетическое переживание так обособляется от процесса нашей повседневной жизни и вызывает «торможение» нашей повседневной деятельности, что возникает явление «забвения мира» и что необходимо либо исчерпание самого эстетического переживания, либо нужен также какой-то более сильный стимул «извне», то есть со стороны реального мира, чтобы могло происходить то «возвращение», о котором говорилось выше.

Не следует, однако, на этом основании предполагать, будто эстетическое переживание есть какое-то чисто пассивное, бездеятельное и нетворческое «созерцание» качеств (грубо говоря — глазеть на качество) в противоположность «активной» практической жизни¹. Наоборот, эта фаза весьма *активной*, интенсивной и творческой жизни личности; другое дело, что данные действия не вызывают никаких изменений в окружающем нас реальном мире и не «рассчитаны» на это. Кроме того, истина заключается, как я покажу это ниже, в том, что весь процесс эстетического переживания содержит в себе, с одной стороны, *активные фазы*, а с другой — мимолетные фазы *пассивного* чувствования, моменты «застывания» созерцания.

4. Предварительная эмоция содержит в себе, как я отмечал, стремление к тому, чтобы насытиться стимулирующим качеством и упрочить обладание им в наглядном общении. Таким образом, предварительная эмоция, сама полностью не угасая, а составляя как бы основу дальнейших фаз эстетического переживания, переходит в такую фазу этого переживания, в которой

в совершенно другом значении, чем в том случае, когда это относится к существованию вещей в сфере реального мира.

¹ Пассивность эстетического переживания проповедует, между прочим, Кюльпе. Противоположную позицию занимает Фолькельт.

преобладает *наглядное улавливание* (восприятие)¹ того же качества, которое вызвало эмоцию. После фазы эмоции, поглощающей нас на какой-то момент, происходит возвращение к этому качеству. Хотя улавливание качества совершается *на основе* продолжающегося предшествующего чувственного наблюдения, однако вышеописанная модификация этого наблюдения приводит к тому, что данное качество выдвигается на первый план и теперь улавливается значительно яснее и полнее, чем тогда, когда оно лишь «навязывалось» нам. Далее, *оно само* становится теперь *объектом* восприятия (а не предмет, на основе которого оно проявляется) и, наконец, начинает *выделяться из первоначального своего окружения*. Поскольку мы воспринимаем его, пережив перед этим предварительную эмоцию и оставаясь в состоянии эмоционального возбуждения, воспринимаемое качество приобретает теперь вторичные моменты: оно наполняет наше страстное желание «видеть» его, удовлетворяет это желание (во всяком случае, в известной мере)² и в связи с этим, говоря популярно, становится «более прекрасным»: приобретает определенную живость, красоту и обаяние, которым прежде не обладало. Мы наслаждаемся им, и качество, дающее нам наслаждение благодаря этому обаянию, становится для нас *ценностью* особого рода, ценностью, определяемой не холодным рассудком в акте суждения, а ощущаемой непосредственно. Это вызывает в нас *новую волну эмоций*, которая в данном случае действительно является некоторой формой *удовольствия*, радости и любования «видом», *наличием* данного качества, мгновением почти такого же «упоения», какое доставляет при данной установке аромат цветка.

¹ Так как предварительная эмоция не может возникнуть на основе внешнего или внутреннего *наблюдения*, то отсюда следует, что данный процесс не всегда есть «восприятие» в строгом смысле этого слова. Если качество, вызывающее предварительную эмоцию, является воображаемым, возвращение к нему происходит в акте воображения, в котором мы стараемся по возможности наглядным образом уловить данное качество. Это не простое воображение чего-то, а особая *форма восприятия в воображении*. Разумеется, она имеет отношение к *предмету* воображения, а не к его изменяющемуся содержанию.

² Здесь могут иметь место различные случаи, о которых вскоре и пойдет речь.

Но почти каждое наслаждение чем-либо скрывает в себе зародыш новых устремлений и желаний. Таким образом, и эта вторая фаза эмоций, возникающая в наглядном общении с воспринимаемым качеством, обычно не является завершением всего эстетического процесса (хотя возможно и это)¹.

Чувство некоторой неудовлетворенности может проявиться двояко: или эстетически воспринимаемое качество является таким, что к нему требуется определенное дополнение, или при его восприятии обнаруживаются какие-то новые детали предмета, на основе которого оно возникло, а именно такие подробности, которые сочетаются с ранее данным качеством, обогащая первоначальное произведение. Тогда начинается дальнейшее развитие эстетического переживания, достаточно сложное и различное по своему характеру. Оно может при этом происходить в двух различных ситуациях: либо именно предварительная эмоция и эстетически воспринимаемое первоначальное качество побуждают нас к *свободному* созданию эстетического предмета *при отсутствии дальнейшего контакта* с предметами в окружающем нас мире, либо это качество выступает на основе так называемого произведения искусства или на основе определенного, обычно реального предмета (скульптуры, изображения, здания и т. п.), сформированного художником таким образом, что при его восприятии с эстетической точки зрения он дает психическому субъекту стимулы для создания соответствующего эстетического предмета². Я не буду здесь анализировать первый случай, ибо в нем речь идет о творческом процессе художника. Вместо этого мы рассмотрим второй случай³.

Итак, при возвращении к качеству, которое вызвало

¹ Если это действительно произойдет, то это означает, что мы имеем дело с весьма примитивным эстетическим предметом, например с насыщенным цветом, с простым цветовым контрастом и т.п., причем такие эстетические предметы возможны, хотя ценность их невысока.

² Как видно, я здесь вслед за Дорнемом (W. Dohrmem, *Die Kunstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik*, Leipzig, 1907) отличаю произведение искусства от эстетического предмета.

³ Впрочем, оба случая имеют между собой много общего. Во втором — эстетический потребитель на основе творения художника приходит к определенному конгениальному сотрудничеству с творцом произведения.

предварительную эмоцию, мы в данном случае вновь сталкиваемся с предметом (произведением искусства), на основе которого это качество первоначально проявилось и продолжает проявляться, однако, до такой степени иначе, что это влечет за собой модификацию соответствующего наблюдения. Ориентируясь теперь исключительно на качество, стремясь насладиться его «видом», мы замечаем либо некоторый *недостаток* в самом качестве — оно могло, например, быть качеством развивающейся мелодии, «дальнейшее продолжение» которой «напрашивается» завершить, — либо особенное выражение лица, например в скульптуре, которая сама не наблюдалась в ее деталях, либо общий контур фасада готического кафедрального собора, который «напрашивается» на пополнение его деталями и т. п., или нам навязываются также *новые подробности* данного произведения искусства. В первом случае мы сами доискиваемся этих качеств, которые «напрашиваются», чтобы ими было пополнено целое. При этом может случиться, что наблюдаемый нами предмет (определенное произведение искусства) не дает нам этого качества, недостаток которого чувствуется и которое, будучи найденным, дало бы определенный новый, пока нами лишь предугадываемый качественный ансамбль. Тогда, чтобы с помощью соответствующего *воображения отыскать* это дополняющее качество или комплекс качеств, необходимо особое, полное мучений усилие. Допустим, что это нам удалось. Тогда могут иметь место еще два различных случая: 1) Представление в воображении найденного дополняющего качества является столь живым, что это качество *приписывается* воспринимаемому произведению искусства, хотя оно само не предписывает нам этого: мы видим (возможно, слышим и т. д.) его тогда в аспекте созданного нами ансамбля качеств (из которых лишь одно, это «исходное», навязано нам данным произведением), и мы как-то, не замечая его недостатков, *улучшаем* его. Это происходит потому, что нами был создан эстетический предмет, качественное содержание которого является более богатым по сравнению с тем, какое возникает благодаря самому произведению. Одновременно именно вследствие этого приписывания определенного количественного комплекса, например данному куску

мрамора, кажется, что он составляет основу этих качеств. Мы забываем о различии между созданным эстетическим предметом и определенным реальным предметом главным образом потому, что одновременно произошла модификация основного наблюдения этого реального предмета. Произведение искусства и эстетический предмет представляют собой, как нам кажется, одно и то же; возникает убеждение, что произведение искусства само обладает этими эстетическими качествами, содержащимися в качественном ансамбле, что *его самого мы* воспринимаем, например, в «прекрасном». Отсюда возникают ошибочные теории, о которых шла речь в начале настоящих рассуждений. И только научный анализ показывает, что предметы являются другими.

2) Представление дополняющего качества может быть, однако, недостаточно живым и конкретным, чтобы вызвать именно разбираемое «приписывание» этого качества произведению искусства. Правда, это новое качество (а возможно, в дальнейшем процессе и весь комплекс качеств) вступает в ансамбль с исходным качеством и создает с ним «хорошо закрытое», как говорит Вл. Витвицкий, качественное целое, однако видимые нами в то же время подробности произведения искусства не только не содержат этого качества, но, кроме того, и не согласуются с ним. Следовательно, по двум причинам не происходит навязывания его видимому (слышимому и т. п.) произведению искусства, а отличие этого произведения от одновременно представляемого качественного ансамбля становится в наших глазах его *недостатком* или *изъяном*. В связи с этим в качестве *ответа* на наблюдаемое (в уже модифицированном наблюдении) произведение искусства в нас возникает *негативная эмоциональная реакция*: произведение «не нравится» нам, «шокирует» нас, является «недоделанным». Можно сказать, что в этом случае в нашем представлении формируются именно *два* эстетических предмета: один — живо *представляемый*, обладающий полным (законченным) качественным ансамблем, второй — воспринятый на основе данных наблюдения, «недоделанный», «безобразный». Мы в этом случае находимся в удивительно сложном, как бы в двойственном эстетическом переживании, которое содержит в себе двоякие *эмоциональные реше-*

ния¹ относительно созданных и контрастирующих между собой эстетических предметов. Это переживание может закончиться данным диссонансом, но может привести и к отрицанию «безобразного» произведения искусства и к погружению в созерцание лишь созданного в воображении эстетического предмета, может, наконец, взять верх восприятие «недоделанного», безобразного произведения-искусства, и тогда все переживание закончится сформированием ценного в отрицательном значении эстетического предмета с соответствующим ему эмоциональным решением.

Рассмотрение последнего случая приблизило нас к той ситуации, в которой — после возвращения к эмоциональному восприятию исходного качества — наблюдаемое произведение искусства *само создает* в нашем представлении остальные свои детали, в частности остальные качества, вызывающие в нас новую волну эстетического возбуждения (которое мы раньше описывали как предварительную эмоцию). Предположим еще — ибо этот случай нас особенно интересует в связи с дальнейшими рассуждениями, — что, пережив однажды предварительную эмоцию и возвращаясь к наглядному улавливанию исходного качества, мы одновременно делаем это с таким расчетом, чтобы эстетический предмет, постигнуть который мы надеемся в дальнейшем эстетическом процессе, *сформировать, насколько это возможно, таким образом, чтобы он был близок произведению искусства*, которое нам дало исходное качество. В этом случае мы уже не пребываем в пассивном ожидании того, чтобы произведение искусства само навязывало нам новые эстетические возбуждающие качества, а сами используем возможности, предоставляемые нам произведением искусств, сами ищем *в нем* такие стороны и подробности, которые позволили бы нам уловить новые качества, образующие ансамбль с исходным качеством.

Это требует внимательного и всестороннего восприятия произведения искусства², в постоянно модифициро-

¹ Об этом эмоциональном решении речь будет идти ниже.

² В этой фазе проявляется то, что Фолькельт считает необходимым условием эстетического переживания. «Процесс восприятия истины, — утверждает он, — должен обязательно протекать в сочетании с чрезвычайной внимательностью» («System

ванном предварительной эмоцией наблюдении, а поэтому *установки на качества*, следовательно, безотносительно к их функции определения некоторого реального предмета с намерением отыскать в нем такие качества, которые в сочетании с исходным качеством создадут *качественный ансамбль*¹. Этого вообще нельзя сделать «одним махом», и притом так, чтобы можно было заранее предвидеть, к какому качественному ансамблю мы в конце концов придем. Не «одним махом», ибо такие произведения искусства, как скульптура, архитектурное произведение или произведение живописи, нужно осматривать с различных сторон и точек зрения, а доставляемые нам в каждой фазе качества следует соединять в ансамбль как в пределах отдельной фазы, так и, если можно так выразиться, между фазами. С этим процессом мы имеем дело даже при осмотре картины. Если даже в первый момент (с некоторой точки зрения) мы и уловим *целостность* картины, однако потом начинаем заниматься ее различными подробностями и частями, с различных точек зрения дополняя «первое впечатление» целого качествами деталей и их отношениями. Так же обстоит дело и с произведениями искусства, которые, как, например, литературное или музыкальное произведение, при их конкретизации не помещаются в одном моменте времени.

5. Во всем этом процессе восприятия совершается двоякого рода *формирование* устанавливаемых качеств: а) *в структуре категорий*, б) *в структуре качественного ансамбля*.

ad a) Если, например, качество, вызывающее в нас предварительную эмоцию, — это стройность линий такой формы, какой может обладать человеческое тело, в таком случае после восприятия этой формы ее следует рассматривать именно как форму *человеческого* тела, хотя с чисто зрительной точки зрения мы имеем дело с куском камня. В соответствии с качеством данной формы мы создаем *субъект свойств* — человеческое тело,

der Ästhetik», 1 с., s. 88). Конечно, здесь не может быть и речи о каком-то *сопутствии* усиленного внимания, но в то же время речь идет об определенной форме наблюдения. Фолькельт не отдает себе отчета в том, что это наблюдение подверглось упомянутой в тексте модификации.

¹ Об этом ансамбле будет сказано ниже.

а следовательно, *не тот* субъект свойств, который эта форма *а действительности* характеризует (то есть кусок камня или лоскут холста, покрытого красками). То же самое происходит и в других случаях так называемого «предметного искусства»: на данные нам качества мы как бы накладываем структуру категорий такого изображенного предмета, который может проявляться *в данных* качествах. Мы тем самым *оставляем область реальных* наблюдаемых предметов (данных произведений искусства — камня, здания, холста), подставляя вместо свойств оставленного реального предмета совершенно иной субъект свойств, причем подобранный таким образом, чтобы он мог быть субстратом именно данных нам качеств. Иначе говоря, *этот субстрат в своем качественном определении обозначен путем подбора данных в восприятии качеств и отношений между ними*. Поскольку этот новый субъект свойств, после того как мы создали его, сам в свою очередь начинает проявляться в конкретных, наглядно данных нам качествах, он, следовательно, приобретает *характер некоторого особого существа, которое становится для нас реальным*. Вслед за фазой формирования предмета (изображенного) в виде категорий коррелятивно совершается фаза *восприятия* этого предмета эстетически переживающим субъектом, а также многообразного *чувствительного* реагирования на созданный quasi-существующий предмет.

Здесь, в этом процессе достраивания к данным нам качествам нового субъекта свойств, происходит то, что имеет, по всей вероятности, в виду Т. Липпс, когда он говорит о «вчувствовании» (Einfühlung) и об «эстетической действительности» как эквиваленте прочувствования. Это имеет место особенно в тех случаях, когда мы достраиваем к данным нам качествам *психический* или *психофизический* субъект свойств. Мы «прочувствуем» тогда не только этот предмет, но и определённые его психические состояния, а именно те, «внешнее выражение» которых (например, форма губ при улыбке)

¹ Говоря о «Einfühlung», Липпс имеет в действительности в виду различные явления и субъективные действия, которых он не различает. Мы не можем здесь подробно останавливаться на этом. Следует, однако, отметить, что «прочувствование», о котором идет речь в тексте, соответствует лишь *одному* виду фактов, которые Липпс выражает словом «Einfühlung».

проявляется среди данных нам качеств. Качество этого «выражения» нам навязывается, а воспринимаемое в эмоциональном восприятии, оно ведет к «вчувствованию», например в радость или радостное восхищение созданного нами лица. Если же «вчувствование» совершилось, то происходит особое *общение* с созданным лицом и его состоянием. В нас пробуждаются ощущения, *подобные* тем, какие мы испытывали бы, если бы «на самом деле» общались в реальной жизни с такого рода лицом в данном его психическом состоянии, а следовательно, возникают, например, акты совместного ощущения радости или восхищения. Другими словами, дело доходит до особой *совместной жизни* с созданным нами лицом, однако уже имеющим как бы собственную действительность и собственную жизнь. Эти акты совместной эмоциональной жизни составляют *первую* форму эмоционального *ответа* эстетически переживающего субъекта на созданный эстетический предмет. Но существует и *другая* форма этого ответа, однако она находится в связи с формированием структуры качественного ансамбля, к разбору которого я сейчас и перехожу.

ad б) В тот момент, когда в эстетическом процессе нам дано не какое-то одно простое качество, а некоторая их множественность, они обычно не выступают, так сказать, обособленно одно от другого, а сочетаются в одно целое. Когда мы говорим *сочетаются*, это, между прочим, означает: 1) Каждое из них влияет в меньшей или большей степени, и притом различным образом, на остальные. Это влияние выражается в некотором качественном изменении, в отклонении данного качества в ту или иную сторону, причем влияние это в общем взаимное. То или иное качество, выступающее в «ансамбле» с другими определенными качествами, не является в точности тем же самым, каким оно было бы, если бы выступало в полной обособленности (если бы это было возможно), или также если бы оно выступало в другом ансамбле с другими качествами.

¹ Наиболее простые примеры таких качественных изменений можно видеть в области гармонии цветов. Известно, например, что, для того чтобы цветное пятно выступило во всей насыщенности

2) С формальной стороны это отличается некоторой особой структурой «принадлежности» данного качества к некоторому целому, утратой его абсолютной обособленности и независимости.

3) Взаимное видоизменение совместно выступающих качеств может привести к появлению *целиком нового* качества, *надстроенного* на этих видоизмененных качествах. Оно не поддается отождествлению ни с одним из этих «созидающих» качеств, ни с отношениями между ними, ни с тем фактом, что выступает много взаимосвязанных различных качеств. Это будет, как я сказал, *новым качеством* (по отношению к качествам, составляющим их основу), возникновение которого обусловлено совместным проявлением различных взаимно видоизмененных качеств. Если мы слышим два созвучных тона, например сие, то, кроме *полного* качества этих взаимно видоизмененных тонов, появляется еще специфическое *качество аккорда* (столь отчетливо *иное*, отличное, например в случаях так называемых малой или большой терции, кварты или квинты), качество, которое здесь, как известно, зависит не от безотносительной высоты тонов, а лишь от их относительной высоты. Это новое качество является неким клеем, склеивающим в одно *целое* создающие его видоизмененные качества, и делает их своеобразным *качественным* пятном. Я буду называть его «качеством ансамбля». Поскольку оно создает единое пятно, образ качественного ансамбля, оно со времени Эренфельса, а затем так называемой психологии формы называется «качеством образа» (Ge-

и живости, нужно подобрать соответствующий тон, который не «гасил» бы его, а делал более живым. К этому относятся все случаи так называемого современного контраста, да и не только они (нужно лишь абстрагироваться от их психофизиологической интерпретации, ибо это нас здесь не касается).

¹ Я говорю о «полном» качестве тона в противоположность так называемому «качеству», о котором часто говорится в психологии при так называемых «слуховых впечатлениях». Под «полным» качеством тона я понимаю поэтому как его «высоту», так и «окраску», как «качество» и «силу», так и моменты временного диапазона и возможные локализации — все, *вместе* взятое. Полное качество является тем, в чем именно упомянутые «свойства» тона удается отличить как самостоятельные моменты.

staltqualität), а также «образом», «структурой», «целостностью» (Ganzheit) и т. п.

Это качество, между прочим, отличается тем, что оно не заслоняет собой создающих его качеств. Вследствие этого всюду, где оно выступает, мы имеем дело не только с ним, с чем-то абсолютно простым и однородным, но и всегда с некоторым, часто весьма богатым *качественным ансамблем*, в котором участвуют, *несмотря* на однородность качества ансамбля, различные качества. При этом качественный ансамбль, при *том же самом* качестве ансамбля, может быть еще различным, ибо, как показывает опыт, в *известных* границах могут происходить некоторые отклонения и изменения среди качеств, которые составляют основу интегрирующего их качества ансамбля («образа»). Наоборот, следует заметить, что не каждый комплекс качеств ведет к возникновению ансамбля и качества ансамбля. Законы, определяющие именно то, в каких случаях это происходит, а в каких — нет, до сих пор еще весьма мало исследованы.

4) Среди качеств, составляющих основу качества ансамбля, могут происходить *особые* деления по группам

¹ Фактически первым, кто обратил внимание на существование таких «качеств образов» (хотя и не ввел этого термина), является А. Бергсон (см. «Essai sur les données immédiates de la conscience», 1888). Ныне под «качеством образа» не все понимают одно и то же. В особенности необходимо обратить внимание на то, что ошибочным является достаточно распространенное у нас мнение, что будто так называемый образ (или структура, как выражаются некоторые) — это не что иное, как комплекс отношений, возникающих между элементами некоторого целого. Это понимание, характерное для тенденций позитивизма, достаточно популярного у нас некогда в форме так называемого неопозитивизма. Эта точка зрения упускает из виду именно то, что является качеством образа, что, следовательно, составляет открытие Бергсона или Эренфельса. А что эта интерпретация явно обходит качество образа, об этом свидетельствует, между прочим, тот факт, что это качество нам *дано*, хотя мы вовсе не представляем себе комплекса отношений, происходящих между «элементами», или, точнее, между качествами, составляющими основу; и наоборот, когда мы выявляем эти отношения, тогда качество образа обычно перестает быть данным нам. Вл. Витвицкий, который вместо понятия «образ» вводит понятие «компактная хорошо закрытая система», не совсем сумел воспротивиться этим позитивистским тенденциям (см. «Психология», т. II, стр. 91 и далее). При этом определение «системы», какое дает Витвицкий, неудовлетворительно.

в некотором роде на *члены* целого, причем в пределах такого члена связь между качествами является более тесной, чем между разночленными качествами. В связи с этим создаются качества образов высшего и низшего порядка, которые вновь взаимосвязаны и т. д. Целое, не утрачивая однородности благодаря высшему качеству, накладывающему печать на *целое* ансамбля, отличается тогда особым *расчленением*, которое при том же самом необходимом качестве ансамбля может быть еще различным. Это «расчленение» качественного ансамбля есть то, что в строгом смысле слова должно быть названо его «структурой» и что следует отличать от качества ансамбля (образа).

Образование в непосредственном восприятии такого качественного ансамбля, имеющего ту или иную структуру, в значительной мере обусловлено способом поведения лица, испытывающего эстетические переживания. Расчленение целого особенно часто возникает при том же *самом* подборе качеств, так или иначе в зависимости от хода эстетического процесса. Проведение этого расчленения составляет другой процесс *образования* качественного ансамбля, о котором я упоминал выше¹. Только в том случае, когда это расчленение проведено, целое эстетического предмета приобретает прозрачное, органическое строение, имеет законченную эстетическую структуру.

Получение расчлененного качественного ансамбля, имеющего некоторое необходимое качество ансамбля, является некоей необходимой *целью* всего эстетического процесса, по крайней мере его творческой фазы. Его получению, между прочим, *подчинено* формирование эстетического предмета в категориях (см. а). Это означает, что формирование в категориях проведено таким образом, чтобы получить по возможности богатый и ценный качественный ансамбль. Качественный ансамбль, и в особенности его качество, является, если так можно выразиться, необходимым *принципом создания и существования* эстетического предмета. Произведение искусства

¹ Среди наших эстетиков музыки в данном случае говорится о «придании структуры».

помогает нам (в рассмотренном здесь случае) и одновременно приводит если не к одному точно определенному качественному ансамблю, то по крайней мере к некоторому их количеству, допускаемому субъектом, воспринимающим качественные ансамбли. Выбор ансамбля и решение, получит ли он оформление именно в эстетическом переживании, зависит, между прочим, от хода эстетического процесса.

Создание качественного ансамбля — это нередко дело трудное и мучительное, особенно если произведение искусства, которое мы воспринимаем, не оказывает нам вследствие своих свойств достаточной помощи. Поэтому, если мы бываем вынуждены сами досоздавать дополняющие моменты или члены ансамбля, чувствуя их недостаток и предугадывая необходимое качество ансамбля, мы не можем пока *explicitite* «увидеть» недостающего качественного компонента, и в результате «увидеть» необходимого вида ансамбля. Если же нам наконец удастся это сделать, то построение эстетического предмета тем самым будет закончено. Тогда начинается последняя фаза эстетического переживания, в некотором роде его кульминация.

6. Предшествующие фазы эстетического переживания отличаются тем, что в сложной его структуре выделяются тройного рода элементы: а) относящиеся к взволнованности (эстетическое возбуждение), б) творческие (активные), в) пассивные — восприятие уже обнаруженных и участвующих в ансамбле качеств. Этими элементами являются различным образом «переплетающиеся» между собой отдельные фазы переживания, причем преобладают то одни, то другие из них. Весь этот процесс отличается особым *беспокойством исканий*, полной динамики характерностью. В противоположность этому в конечной фазе эстетического переживания наступает некоторое *успокоение* в том смысле, что, с одной стороны, дело скорее доходит до спокойного *созерцания* качественного ансамбля уже сформированного эстетического предмета и «поглощения» этих качеств, а с другой — одновременно происходит явление, которое я выше назвал второй формой эмоционального ответа на качественный ансамбль. Проявляются именно такие ощущения, в которых совершается *признание* ценности сформиро-

ванного эстетического предмета . Такие переживания, как переживание, когда что-то нравится, удивления, восхищения, — это различные *интенциональные*² *ощущения* (М. Шелер говорил о «*intentionales Fühlen*» в противоположность «*Gefühl*»), в которых, *непосредственно* относясь к одновременно воспринимаемому эстетическому предмету, мы отвешиваем ему, если так можно выразиться, «поклон», признаем ценность его в самом восприятии. Именно это признание ценности эстетического предмета, идущее от восприятия, составляет «достойный», соответствующий ответ на ценность (Д. Гильдебранд говорит о «*Wert-antwort*»³), которая дана нам в созерцании оформленного эстетического предмета. При этом данное признание так тесно связано с одновременно совершающимся «созерцанием» качества предмета, что образует с ним как бы одно целое.

Только при таком непосредственном общении с эстетическим предметом возможен первоначальный и живой эмоциональный ответ. «Судить» холодно или изрекать суждение об эстетической ценности чего-то можно, пользуясь соответствующими специальными критериями, даже без совершения эстетического процесса и, следовательно, без наглядного образования качественного ансамбля. Люди, которые постоянно имеют дело с про-

¹ Слово «признание» следует принимать здесь не в том смысле, в каком некоторые используют его для определения функции суждения (Брентано) как принятия существования чего-то (коррелятивно: «отклонение» как отрицание существования чего-то), а в том, какой придается ему, например, в выражении: «обратился к нему со словами, полными признания», с той лишь оговоркой, что здесь речь идет *не* об *интеллектуальной* положительной оценке чего-то (так называемые суждения о ценности), а о переживании чувствительной природы *par excellence*.

² Термин «интенциональный» (от латинского слова *intendere* — руководить, управлять) введен в философию Францем Брентано применительно к психическому акту восприятия и означает, что всякий психический акт, направленный на предмет, выходит за рамки сознания и становится по отношению к нему трансцендентным. Это факт *sui generis*, лишенный какого-либо аналога во внешнем, материальном мире. Данный термин получил развитие в феноменологии Гуссерля в плане дальнейшей субъективизации и стал применяться по отношению к самому предмету. «Интенциональный предмет» — это предмет, конструируемый из сознания и средствами сознания, но как бы объективирующийся по отношению к последнему

³ См. D. Hildebrand. *Die Idee der sittlichen Handbund*, «*Jahrbuch f. Philosophie*», 1923, Bd. III.

изведениями искусства и так с ними «освоились», что в известном смысле стали «испорченными» и не так-то легко чем-либо восхищаются, вырабатывают в себе своеобразную технику выявления различных производных подробностей произведения искусства, на основании которых *умозаключают* (не формируя качественного ансамбля и непосредственно не видя его) о том, может ли данное произведение искусства стать источником ценного эстетического предмета или нет, и оценивают *произведение искусства* исходя из содержащихся в нем этих *возможностей*, приписывая ему ценность, если предполагают, что оно может породить ценный эстетический предмет. Вынесение в этих условиях и в этом смысле суждения о ценности произведения искусства является чисто *интеллектуальным* переживанием, или, во всяком случае, в такой же степени интеллектуальным, как, например, заключение о некотором дереве, что оно дуб; только здесь о предмете высказывается *нечто иное*, чем там. Такое суждение о ценности, сделанное путем умозаключения, может быть даже удачным, и тем не менее *опыт*, который существенным образом *придает законную силу* этому суждению (можно даже сказать — обосновывает его), лежит в конечной фазе эстетического процесса, и в особенности в основанном на «видении» качественного ансамбля посредством восприятия эстетического предмета. Строго говоря, лишь те суждения о ценности *обоснованы*, которые вынесены *на основании* эстетического процесса и после его завершения. А суждения о ценности, часто высказываемые с большим мастерством профессионалами-критиками, являются скорее лишь *косвенной* оценкой не самой *ценности эстетического* предмета, а лишь *произведения искусства* как средства, которое при завершении эстетического процесса может привести нас к позитивно ценному эстетическому предмету. Вот почему даже профессиональные «художественные критики», обычно не ошибающиеся в своих оценках *произведений искусства*, часто столь мало знают и так мало умеют сказать о действительном содержании соответствующих *эстетических предметов*. Обнаруживается это тогда, когда подвергнутые ими удачной оценке произведения искусства они начинают описывать как мнимые эстетические предметы. *Ценность эстетического предмета не является ценностью средства*, ведущего

к какой-то цели, чем-то таким, что присуще ему в отношении каких-то *вне* его существующих предметов или состояний вещей; она *содержится в нем самом* и основана на качествах и качественном ансамбле самого эстетического предмета. Признавая же его, отдавая ему справедливость • в актах эмоционального решения, мы остаемся в самом тесном контакте с эстетическим предметом и ограничиваемся исключительно им. *Затем* после завершения всего эстетического процесса, после некоторого отрыва от наглядного данного нам эстетического предмета мы можем выносить суждения о ценности, сравнительные оценки и т. д., но все это совершается уже *не* в эстетической, а в исследовательско-познавательной форме, к которой мы возвращаемся всякий раз, когда хотим беспристрастно отдать себе отчет в том, что было дано в эстетическом переживании, и когда мы хотим неким образом *facit* этого переживания определить в понятиях.

Несомненно, не следует пренебрегать *суждением о* ценности некоторого эстетического предмета. Ибо оно составляет часть *интеллектуального выражения и понимания* того, что в эстетическом переживании проявилось в виде непосредственно виденного и одновременно воспринимаемого качественного ансамбля. Эстетически переживать, в особенности же созерцать в наглядной форме качественный ансамбль, — это еще не значит *знать* (в узком значении этого слова), каков данный эстетический предмет, каковы проявляющиеся в нем качества и его имманентная ценность. Чтобы получить это знание, необходимо *вернуться* к исследованию, а точнее нужно *надстроить* на уже свершившемся эстетическом переживании новое переживание, касающееся сформированного эстетического предмета, проанализировать и до некоторой степени рационализировать то, что было дано в непосредственном, насыщенном эмоциями общении с предметом, и все это выразить в понятиях или суждениях. В то же время это знание нельзя получить *без эстетического переживания*, которое, особенно в последней своей фазе, составляет *форму эстетического опыта*. Кто, следовательно, начинает с чисто исследовательского познания произведения искусства как некоторого реального предмета, а в эстетическом переживании этого предмета не сформирует и не ощутит его своеобразного

облика, тот сам никогда не сумеет получить знания об *эстетических* ценностях. С другой стороны, и само эстетическое переживание не может дать этого знания, оно дает только опыт, который, как вообще всякий опыт, является лишь «половиной» познания.

Разумеется, не каждое эстетическое переживание завершается обрисованной здесь положительной кульминацией эмоционального решения относительно открывающейся для нас в нем ценности эстетического предмета. Необходимый оттенок переживания может также давать *отрицательное* решение, основанное на чувствах в виде отвращения, возмущения, омерзения, тоски и т. д. Это происходит, между прочим, в том случае, когда эстетический предмет не составляет *единого* качественного ансамбля, «скрепленного» естественно-необходимым качеством ансамбля, и, следовательно, составляет не столько целое, сколько некоторый «конгломерат» негармонизированных качеств, которые совершенно не согласуются друг с другом, не постулируют, а скорее «напрашиваются» *на то, чтобы не выступать* в пределах *одного* предмета. Тогда не достигается ни этого «засматривания» на ансамбль, ни насыщения качествами, не достигается также та *интимность, близость* с эстетическим предметом, которая определяет положительную кульминацию эстетического переживания. Можно скорее сказать, что образуется отчетливая *дистанция* по отношению к предмету, а чувство порицания (как противоположности «признания») увеличивает эту дистанцию и вообще принуждает нас к отрицанию данного эстетического предмета, к прекращению осмотра его, если какие-либо другие соображения, например теоретические, не побуждают нас к тому, чтобы заниматься им. На основе такого отрицательного эмоционального ответа может вновь произойти интеллектуальная оценка данного эстетического предмета.

В обоих рассмотренных нами случаях — и это следует подчеркнуть — формируется эстетический предмет. Но эстетическое переживание может и не достигнуть этой кульминации, может вообще не начаться; коррелятивно: не сформируется вообще никакого эстетического предмета. Некоторый реальный предмет, задуманный творцом как произведение искусства, в эстетическом отношении является для нас *вообще безразличным*, мы

равнодушно проходим мимо него, не испытывая побуждения к предварительной эмоции. И если бы не существовала какая-то внешняя информация о том, что этот предмет должен быть произведением искусства, у нас не возникла бы даже мысль, что к нему можно подходить с эстетической точки зрения. В подобных случаях мы часто оцениваем такое «произведение искусства» *отрицательно*, резко его критикуя, но поступаем, собственно говоря, в данном случае неправильно. Ибо *никакая эстетическая* оценка к нему не относится, а имеет место лишь равнодушное его игнорирование.

В заключение этих выводов я хотел бы вернуться еще на какой-то момент к вопросу, который мимоходом уже однажды затрагивал. Эстетическое переживание во всем своем процессе, и особенно в *положительной* кульминации, несомненно, содержит в себе элементы приятного, а также вызывает в нас дальнейшие ощущения приятного или неприятного. Большим наслаждением является общение в непосредственном видении с эстетическим предметом высокой ценности. Кто, однако, в этом наслаждении видит существенный и главный момент эстетического переживания, тот упускает из виду именно его, занимаясь *производным* от него явлением, явлением *pot a bene*, которое может быть вызвано *не только* эстетическим переживанием. Проходя мимо этого переживания, он не понимает также его *действительной функции* — *формирования эстетических предметов и эмоционально-созерцательного опыта качественного комплекса и его ценности*. Подобным образом тот, кто, желая испытывать эстетические переживания, ориентируется лишь на наслаждения, которые может получить благодаря этим переживаниям, — тот, собственно говоря, не знает эстетических *ценностей*. Он обычно не достигает окончательного формирования качественного ансамбля, а наслаждается лишь *своими переживаниями*, в особенности ощущениями, которые являются в лучшем случае ощущениями, проистекающими из *сосуществования с изображенными предметами*¹ (он, например, проникается судьбой литературных героев, возбуждается эротически, воспламеняется некоторыми идеалами, ска-

¹ См. сказанное мною в предшествующем изложении о первой форме эмоционального ответа.

жем общественными, и т. п.), а не эстетической эмоцией в точном значении этого слова¹.

7. Окончательное оформление эстетического предмета при положительном эмоциональном ответе ведет еще к одному особому моменту в кульминационной фазе эстетического переживания. Рассматривая видоизменение, которому в эстетическом переживании подчинено под влиянием предварительной эмоции наблюдение предмета, на фоне которого появилось исходное качество, я упоминал о том, что считаю ошибочным взгляд, согласно которому эстетическое переживание является, говоря по-гуссерлиански, *нейтрализованным* переживанием. Только теперь я получил возможность обосновать это.

Именно в эстетическом переживании проявляются *различные* моменты, относящиеся к природе *убеждения*. Одни из них, *родственные* тем, какие выступают в переживаниях, относящихся к познанию (в особенности связанных с наблюдениями), и относятся к реальным предметам, касаются *изображенных* предметов. Эти убеждения имеют место лишь в *некоторых* эстетических переживаниях при эстетическом общении в области скульптуры, живописи, литературы. Следовательно, они не являются необходимыми для эстетического переживания, хотя, когда проявляются, обогащают это переживание и влияют на его процесс, подобно тому как более богатым является многослойный эстетический предмет, который наряду с другими слоями содержит и слой изображенных предметов. Они составляют особую *разновидность* убеждения о действительности познаваемого предмета. Правда, мы не верим *всерьез*, что изображенные в произведении предметы существуют в действительности, а ведем себя так, как будто сами перед собой *притворяемся*, что питаем такое убеждение, не признаваясь вместе с тем в этом притворстве. Это совершенно своеобразная разновидность убеждения о действительности, которую весьма трудно точно описать, но которую все мы хорошо знаем на основании непосредственного переживания. Возникновение этой *разновидности* убеждения представляет собой еще один

¹ См. интересную и удачную работу М. Гайдера «Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben» в книге «Zugänge zur Ästhetik», Tübingen. 1926.

до сих пор не рассмотренный результат предварительной эмоции, и ее проявление в эстетическом переживании остается в связи с формированием посредством категорий содержания эстетического предмета — с достройкой к данным соответствующим качествам обозначенных ими субъектов свойств. Эта разновидность убеждения связана, таким образом, непосредственно с эстетическим «прочувствованным». Интенциональным эквивалентом этих моментов, относящихся к убеждению, является характер квазидействительности предметов, представленных в эстетическом предмете¹.

Хотя эта разновидность убеждения может, естественно, проявиться в эстетическом переживании, однако, как я уже отметил, она не характерна для этого переживания и не является специфически «эстетичной». Она не проявляется в эстетических переживаниях, относящихся к так называемому беспредметному искусству, а следовательно, например, к музыке, архитектуре, абстрактной живописи и т. п. В то же время в *каждом* эстетическом переживании, в котором вообще дело дошло до формирования эстетического предмета, существует момент убеждения относительно *бытия* (или *небытия*) но это бытие нельзя отождествлять с *реальным* бытием в мире. Несмотря на то что эстетическое переживание формирует в более ранних своих фазах под влиянием некоторых реальных предметов (произведений искусства) эстетический предмет и в этом значении является *творческим*, оно вместе с тем является переживанием, имеющим характер *открытия*, а именно выявляющим своеобразные *качественные ансамбли*, особенно качества образов, накладывающие печать на целостность ансамбля. И вот в момент формирования и открытия этого ансамбля (подобным же образом, впрочем, при открытии в *процессе* переживания отдельных качеств) в нас

¹ Поэтому-то определительные предложения в литературном произведении являются не догадками в значении Мейнонга, также не суждениями, а предложениями внешне утвердительными. Для того чтобы прочитать их в этой модификации, нужно либо пройти через предварительную эмоцию, либо также заранее искусственно настроить себя на чтение данного сочинения как литературного произведения (в применяемом здесь узком значении этого слова). Этим характером квазидействительности я более конкретно занимался в неоднократно цитированной здесь книге о литературном произведении (см. §33).

возникает убеждение в существовании (если кто предпочитает — возможности) такого качественного ансамбля, существовании нечто такого, чего мы часто не ожидали и даже не предчувствовали. При этом в тот момент, когда мы стоим «перед лицом» такого ансамбля, у нас возникает некоторое недоумение, а именно недоумение, выражающееся в том, что «нечто такое» (такого-то вида гармония, контраст, ритм, мелодическая линия) *возможно*. Эта возможность в творческом эстетическом переживании, имеющем характер открытия, как бы экспериментально показана, «реализована» «ad oculos». Мы видим: *есть* что-то такое; и в подтверждении, в непосредственном чувствовании этого бытия содержится тот момент убеждения, о котором я только что упоминал. В этом именно *открытии* в некоторой конкретности «реализованного» возможного качественного ансамбля лежит действительное родство между эстетическим и познавательным переживанием. Как и в этом последнем переживании, здесь также появляется момент убеждения в существовании в мире чистых качеств идеальных качественных ансамблей, тех или иных отдельных качеств, структур качественных ансамблей и т. д.

В каком значении здесь идет речь о «существовании» — рассмотреть это более подробно в данном случае не представляется возможным, так как для этого необходимо было бы провести сложные экзистенциально-онтологические рассуждения, для которых здесь нет места. Пока здесь идет речь лишь о необходимости обратить внимание на то, что такого рода момент, относящийся к уверенности, появляется в сфере эстетического переживания в его *положительной* кульминации; этот момент совершенно *независим* от уверенности в существовании окружающего нас реального мира и даже от уверенности, относящейся к квазисуществованию предметов, представленных в некоторых эстетических предметах. Этот момент сопутствует или, лучше сказать, превращается в *утверждение о существовании*, например данного ансамбля, — утверждение, которое можно было бы также описать как *постулирование* дальнейшего существования ансамбля и его *закрепления*. Он остается в тесной связи с эмоциональным признанием ценности ансамбля. Иначе обстоит дело в эсте-

тическом переживании, имеющем характер *отрицательного* эмоционального решения. Момент уверенности является здесь *отрицательным* — и в смысле уверенности в небытии (невозможности) некоторого качественного ансамбля, которого не удалось сформировать в *данном* эстетическом предмете (отыскиваемого, предчувствуемого ансамбля и, однако, — по крайней мере в данном случае при помощи имеющихся в распоряжении в данный момент качеств, — недостижимого и вследствие этого «нереализованного» в конкретности данного эстетического предмета). Эта отрицательная уверенность одновременно связана с «отрицанием» (отказом от) дальнейшего существования качественного творения, выступающего в данном эстетическом предмете, или перерождается в него. Мы не только не постулируем, не добиваемся «закрепления» чего-то такого, как унифицированное качественное творение данного эстетического предмета, но, более того, добиваемся как бы *уничтожения* его. Это последнее вновь строго сопровождается эмоциональным «отклонением», «осуждением» неоднородного качественного ансамбля, к формированию которого в данном случае мы и приходим.

Это были бы в самых общих чертах главные суждения, касающиеся эстетического переживания. Данное описание содержит некоторые сознательные упрощения, идеализацию, рассчитанную на то, чтобы пока уловить целое общей схемы эстетического переживания. На практике существует много разновидностей и отдельных фаз процесса этого переживания как в зависимости от типа произведения искусства, которое служит источником эстетического переживания, так и от типа психического лица, испытывающего эстетические переживания, как, например, от эстетической «впечатлительности», его эмоционального и интеллектуального типа, эстетической и общей культуры и т. д. Разработка этих разновидностей — вопрос конкретных исследований, не входящих в задачу нашей работы. Не подлежит также сомнению, что выше изложенные выводы требуют различных дополнений, даже в рамках общей схемы, которую я здесь изложил, а также критического разбора различных трудностей, какие возникают в связи с высказанными здесь суждениями. Но все это вопросы, требующие особых исследований и размышлений.

ЗАМЕТКИ ПО ПОВОДУ «ПОЭТИКИ» АРИСТОТЕЛЯ

I

В современной теории литературного произведения в Польше существуют четыре главные концепции:

1) *Формалистическая концепция*. Созданная русскими исследователями, она была представлена в Польше главным образом М. Кридлем, частично К. Вуйтицким и их учениками. Литературное произведение понимается, согласно этой концепции, как языковое сочетание (организованное языковое высказывание высшего порядка), содержащее в себе стороны, относящиеся к звучанию и значению. Однако эта концепция не объясняет более точно, чем являются обе эти стороны. Детальные исследования литературного произведения сводятся к стилистическим исследованиям, ограничиваясь лишь ими.

2) *Предметная концепция*. Ее провозглашал Э. Кухарский. Согласно этой концепции, литературное произведение есть комплекс «представлений», причем природа этих «представлений» не получает объяснения. Термин «представление» применен К. Твардовским, у которого он означает определенное сознательное переживание, причем Твардовский различает акт, предмет и содержание представлений. Из выводов Кухарского видно, что речь у него идет скорее об изображенных предметах, но он не уточняет этих вопросов. В то же время Кухарский, по-видимому, считает язык литературного произведения чем-то таким, что к произведению либо вовсе не относится, либо относится, но не является существенным.

3) *Концепция, рассматривающая произведение как самостоятельную сферу действительности*. Ее автором

является Е. Клейнер. Он различает в произведении четыре «сферы»: а) индивидуализированный язык (единство словесного материала), б) способ познавательного подхода к представлениям и их упорядочивания, в) содержание или изображенные предметы как таковые, г) духовную силу и опытность художника, проявляющиеся в творчестве и формировании его. Эти отдельные «сферы» и их взаимная связь также не были в этой концепции разработаны более подробно. Это первая современная польская теория литературного произведения.

4) *Двухмерная и многослойная концепция*, созданная Р. Ингарденом. Литературное произведение понимается как чисто интенциональный продукт субъективных творческих операций автора. Языковой фактор в конституционном отношении играет в произведении основную роль, а в эстетическом отношении скорее второстепенную роль. Литературное произведение содержит в одном измерении, по крайней мере, четыре слоя: 1) слой словесных звучаний и речевых сочетаний высшего порядка, 2) слой сочетаний, имеющих определенное значение (значение слов и смысл предложений), 3) слой изображенных предметов (людей, вещей, событий), 4) слой схематизированных видов.

Структура и свойства этих слоев вызывают их органическую связь. А их элементы (в особенности языковые сочетания) создают в произведении другое его измерение: последовательность его частей и фаз, а тем самым проявление в произведении своеобразной quasi-временной структуры. Таким образом, произведение является одновременно многослойным и многофазовым. Произведение *литературного искусства* во многих отношениях принципиально отличается от произведений письменности иного рода. Между прочим, в каждом слое литературного произведения проявляются ценные эстетические качества, комплекс которых создает полифонию качеств, определяющую тип и степень ценности художественного произведения. Эта теория в противоположность рассмотренным выше стремится объяснить природу всех элементов литературного произведения и показать своеобразную структуру, а также характерный способ существования литературного произведения и вместе с тем его связь как с автором, так и с читателем и, наконец, его отношение к реальному миру.

За исключением формалистической концепции, все остальные перечисленные нами теории возникли в Польше, но они отнюдь не изолированы от зарубежной науки — ни в том смысле, что они не получали определенных импульсов от иностранной науки, ни в том, что они сами не влияли на исследования, проводимые за рубежом.

Приведенные концепции произведения литературного искусства отличаются друг от друга во многих отношениях и порождают ряд спорных вопросов, наиболее важными из которых являются следующие:

1. Сколько слоев имеется в литературном произведении? Кухарский принимает один слой («представлений», предметный), формалисты — два (двуслойность языка), Клейнер и Ингарден — четыре, но здесь не все «сферы», различаемые Клейнером, поддаются отождествлению со «слоями» произведения в понимании Ингардена, а также не все, по мнению Ингардена, имеют отношение к произведению.

2. Следует ли художественному произведению приписывать многофазовость и, следовательно, структурное свойство, как в случае с музыкальным произведением (а также с произведениями киноискусства), которое создавало бы возможность проявления в произведении связанных с этим временных структур и художественных эффектов?

Только концепция Ингардена отчетливо принимает эту многофазовость и стремится обстоятельнее проанализировать ее, выводя многофазовость из основных свойств языковых образований — предложений и комплексов предложений — и выявляя вытекающие из нее эстетические явления, которые важны для произведения литературного искусства, которые, строго говоря, могут иметь место в каждом литературном произведении. В остальных концепциях не содержится ясных на этот счет высказываний, хотя некоторые авторы (например, Клейнер) приписывают литературному произведению такие явления и свойства, которые не были бы возможными, если не принять многофазовость произведения (например, заключения Клейнера по вопросу о роли времени в различных видах литературы, хотя он не отличает времени, показанного в произведении, от quasi-временной структуры самого произведения).

3. Какова «материальная» (качественная) природа литературного произведения и каков в связи с этим способ его существования? Является ли произведение именно чем-то психическим, как это считали раньше психологи за рубежом, особенно в Германии конца XIX века, а у нас, собственно говоря, подсознательно все историки литературы, а из теоретиков — Клейнер (по крайней мере, на первом этапе своих исследований), а позднее — Кухарский? У Кридля этот вопрос не разъяснен, ибо не известно, что он думает в связи с этим о языковых сочетаниях. Является ли произведение также чем-то физическим? Этого очень хотели бы физикалисты из кружка венских неопозитивистов, а у нас еще до венских неопозитивистов некоторые логики, например в первоначальной своей концепции К. Айдукевич, который после первой мировой войны провозглашал вместе с Ст. Лесневским и его учениками концепцию, согласно которой предложение — это определенная «надпись», и на первых порах создавал чисто формалистическо-физикалистскую и одновременно «операционную» концепцию языка¹. Является ли также произведение какой-либо особой сферой действительности? Этого хотел Клейнер, который, впрочем, точно не определяет, какой должна была бы быть эта сфера. Однако в некоторых его высказываниях как бы просвечивает стремление возвратиться к психологизму. Ингарден также склонен считать литературное произведение некоторой особой «сферой действительности», стремясь, однако, более точно определить ее природу, а также способ существования произведения: он видит в нем чисто интенциональный предмет, обладающий

¹ Так выглядит позиция Айдукевича в его диссертации «Из методологии точных наук» (1921). Позднее она изменилась в исследовании «О значении высказывания» (1931), в «Логических основах обучения» (1936) и в статьях, опубликованных в 1935 году в «Erkenntnis». Однако эта новая позиция Айдукевича не является цельной, и в некоторых своих чертах он впадает в психологизм. Впрочем, Айдукевич не интересуется произведением литературного искусства, у него речь идет лишь о языковых сочетаниях, рассматриваемых с точки зрения логики и методологии. Не подлежит сомнению, что проблема имеет более широкое значение, чем то, какое можно ей приписать лишь с точки зрения литературы как искусства. Я рассматривал ее с этой также наиболее общей точки зрения и для наиболее общих целей, а затем полученные результаты использовал при исследовании конкретных проблем, касающихся произведения литературного искусства.

особенной структурой, своей бытийной основой, имеющей, с одной стороны, автора, соответственно его творческие акты, с другой — определенные физические предметы (скажем, знаки препинания на бумаге) и, наконец, идеальные понятия и идеи. Является ли, наконец, литературное произведение некоторым идеальным предметом, как это утверждает Вальдемар Конрад, основываясь на «Логических исследованиях» Э. Гуссерля?¹

Формалисты вообще не затрагивают этой проблемы (по крайней мере, насколько мне известно). Ибо утверждение, что литературное произведение есть языковое высказывание высшего порядка, само по себе этой проблемы еще не разрешает. Все зависит от того, чем является с общей точки зрения «язык», или, точнее говоря, языковое образование. Исходя из общих материалистических оснований формализма, можно лишь догадываться, что он скорее был бы склонен считать литературное произведение либо чем-то «психическим», либо «материальным». Но этот вопрос четко не был поставлен.

4. Отличается ли произведение литературного искусства (поэтическое произведение) существенным образом от других произведений письменности, например от научных, политических, пропагандистских и т. п. произведений, или между ними нет такой принципиальной разницы? В тесной связи с этим вопросом стоит ряд проблем, в аспекте которых рассматривается и весь вопрос, хотя обычно разграничиваются не достаточно точно вопросы и основные понятия, играющие при этом роль. Наиболее важными из этих проблем являются следующие:

а) В чем состоит принципиальный характер описательных предложений, содержащихся в произведении литературного искусства? Будут ли это суждения, или — согласно терминологии Ингардена — quasi-суждения, или также «суппозиции» (по терминологии Львовской школы, соответственно так называемым *Annahme*, по терминологии Мейнонга, у которого это понятие было заимствовано Львовской школой), и, следовательно,

¹ W. Konrad, Der ästhetische Gegenstand, в «Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», t. III и IV.

предложения, утвердительная функция которых была «нейтрализована», как сказал бы Э. Гуссерль?

б) Какую функцию выполняет произведение литературного искусства по отношению к читателю, с одной стороны, и к автору — с другой? Конечно, при этом имеется в виду функция, вытекающая из различных свойств произведения и приспособленная к ним. Можно было бы в этом смысле также спрашивать, каково предназначение произведения литературного искусства. Должно ли оно нравиться читателю и, следовательно, вызывать в нем некоторое характерное «эстетическое» переживание, или в его задачу входит также кого-то в чем-то убедить либо чему-то научить и, следовательно, дать ему некоторое знание о действительном мире, о личности и жизни автора, о мире, в котором он жил во время создания произведения и т. п., или оно должно воздействовать на читателя в моральном отношении, например облагородить его, или также выполнить какую-либо особенную роль в жизни человеческого общества, например повлиять на те или иные общественные течения, на формирование тех или иных социальных групп, на создание культуры или национального, племенного либо классового сознания и т. п., или же, наконец, оно должно все это делать понемногу, и уже от индивидуальных свойств произведения зависит, какую из этих задач оно будет выполнять лучше или хуже, более прямо или косвенно?

в) Каково отношение поэтического произведения, в особенности изображенного в нем мира, к «действительности» (то есть к реальному миру)? И следовательно, является ли мир, изображенный в поэтическом произведении: 1) «подражанием», подобием внехудожественной действительности или он также 2) выполняет по отношению к реальному миру, по крайней мере в той его части, которая нас окружает, функцию «представительства» (марксисты сказали бы — функцию «отражения»), 3) составляет ли он для самого себя мир возможного или вероятного и вместе с тем сотканного из связей необходимо сосуществующего, или, наконец, 4) является ли он миром, существующим сам по себе, для которого представление действительного мира будет лишь определенного рода предлогом, чтобы составить внутренне единое целое, рассчитанное на то, чтобы

оно содержало в себе высшие эстетические качества, которые вызывают конструирование эстетических ценностей?

г) Каково отношение между произведением литературного искусства и его автором? Будет ли это произведение преднамеренной «исповедью» автора, ценность которой зависит прежде всего от ее «достоверности» и искренности, или оно лишь невольное «выражение» его индивидуальной жизни, — выражение, ценность которого зависит от степени «жизненности» и «пластичности», а также воплощения того, что оно выражает, или, наконец, литературное произведение представляет собой реализацию исключительно художественных замыслов автора, ценность которой зависит от того, в какой мере автору удалось воплотить в произведении комплекс эстетически значимых качеств, служащих автору своего рода маяком в его творческом художественном видении, и каков отбор этих качеств и способ создания из них ансамбля?

Все эти вопросы тесно связаны между собой, и тот или иной способ их разрешения говорит о том, какого рода разграничение нужно провести между литературным произведением и каким-либо другим произведением письменности. При этом нужно помнить, что даже очень глубокое различие между тем и другим не исключает существования промежуточных, если можно так выразиться, гибридных произведений. И наоборот, существование таких промежуточных произведений вовсе не служит аргументом в пользу того, что не существует принципиальной разницы между литературным произведением и, например, научным или публицистическим произведением.

Так, например, те, которые утверждают, что произведение литературного искусства должно дать читателю определенную «истину» (иногда добавляется «художественную» или «поэтическую», но что это, собственно говоря, означает, никому хорошо не известно)¹, будут также утверждать, что повествовательные предложения в поэтическом тексте есть суждения, и предметы, в нем изображенные, являются, *respective*, должны быть

¹ См. R. Ingarden, *O różnych rozumieniach «prawdziwość» w dziele sztuki*, t. I, str. 373.

подобиями внепоэтической действительности, ценность которых зависит от степени достигнутого сходства. Может быть, даже найдутся такие люди, которые будут утверждать, что это, просто говоря, суждения об определенных действительных предметах. И в то же время они не будут видеть действительной разницы между поэтическими произведениями и прочими произведениями письменности, например научными произведениями. Наконец, они будут, вероятно, придерживаться той точки зрения, что поэтическое произведение «выражает» психическое состояние автора, что, собственно говоря, каждое из них есть известного рода исповедь автора и она тем более совершенна, чем более искренна, «наиболее непосредственна, наиболее истинна». А другие из этой же группы добиваются так называемой «истинности» произведения искусства, поскольку считают поэтические произведения средством определенного влияния на читателя в аспекте ли определенной морали, религии, в духе той или иной политической или общественной программы. Эстетически ценные качества произведения искусства, поскольку вообще признается их существование, в лучшем случае признаются в качестве средств для достижения внехудожественных целей произведений.

А кто видит существенную разницу между поэтическими произведениями и другими произведениями письменности (например, научными произведениями), тот одновременно не соглашается с тем, чтобы описательные предложения в поэтических текстах были суждениями *sensu stricto*, а также не считает, что предметы, изображенные в поэтическом произведении, были или должны были быть подобиями внехудожественной действительности, и не видит в этом их особенной ценности, когда они как раз ими и являются, или видит в них недостатки, когда они их не имеют. Он не рассматривает произведение как комплекс «истин» о чем-либо (то ли об авторе, то ли об окружающем мире) и не рассматривает его под углом зрения того, что оно дает информацию о жизни автора и его взглядах и тем более об окружающем его мире. Вместе с тем, наконец, этот ценитель видит существенную функцию произведения литературного искусства не в его моральном воздействии на читателя, а в чем-то ином, хотя бы это

воздействие действительно имело место. Приписывая произведению определенные ценности, мы обязаны в таком случае показать в нем важные в эстетическом отношении специфические качества и вместе с тем особенные композиционные принципы его структуры.

С приведенными проблемами связано еще одно обстоятельство, относящееся уже не к самому произведению искусства, но только к способу восприятия его, а именно: при помощи какого рода комплексов сознательных актов мы знакомимся с поэтическим произведением и какого рода переживания оно в нас вызывает в момент, когда мы с ним уже ознакомились? Этот вопрос ведет нас, с одной стороны, к теории познания литературного произведения, а с другой — к эстетике и открывает широкие перспективы на проблемы, связанные с ролью искусства в жизни человека и целых человеческих обществ. В общем, однако, проблемы, выступающие в этой области, находятся в стадии начальных исследований, и притом даже у представителей направлений, для которых эти вопросы должны иметь весьма важное значение. Приведенные мной четыре главных спорных вопроса (фактически четыре группы проблем) представляют собой комплекс наиболее важных проблем, от решения которых будет зависеть как дальнейшее развитие так называемой теории литературы, так и организация дальнейших всесторонних литературных исследований.

При этом положении вещей может быть полезно бросить ретроспективный взгляд на классические произведения так называемой европейской поэтики, которые в течение ряда веков определяли направление исследований и интересов.

II

Прежде всего попытаемся сопоставить взгляды Аристотеля на произведения литературного искусства, высказанные им в «Поэтике», с проблемами, волнующими нас в настоящее время.

Рассмотрим вопрос о том, какие общие суждения о произведении литературного искусства следовало бы принять, если бы определенные суждения Аристотеля оказались истинными. Аристотелю были известны, как

мы покажем ниже, по крайней мере некоторые из проблем, интересующие и современных теоретиков литературы, а что касается других проблем, то дело представляется таким образом, словно он их знал и как бы косвенным образом *expressis verbis* разрешил их, специально не занимаясь ими. Наконец, имеются совершенно неизвестные Аристотелю проблемы и взгляды, но такие, которые в общем лежат на пути его исследований.

ad I. Укажем прежде всего: в «Поэтике» Аристотеля отсутствует сознательно развернутая многослойная, многофазовая концепция литературного произведения. Если бы Аристотеля спросить о ней, то он, вероятно, не имел бы заранее никакого готового ответа. Но в тексте «Поэтики» содержатся различные суждения, принятие которых представляется делом понятным и правомерным только при одновременном принятии определенной точки зрения этой концепции, то есть мы должны отдать себе отчет в общих проблемах, касающихся основной структуры литературного произведения.

Аристотель принимает, как известно, во-первых, шесть различных «частей» трагедии (немного меньше в эпосе), а именно фабулу (ход изображаемых событий *μυθος*), характеры (*ηθος*), «мысль» (*διανοια*), ныне мы сказали бы: совокупность фактов, происходящих в психике, в сознании изображенных лиц под влиянием того, что происходит или о чем говорится в трагедии; далее, то, о чем в ней говорится (*λεξις*), кроме того, «видимый мир» (*οφειως κοσμος*) и, наконец, так называемое «пение» (*μελοπια*).

Известно далее, что Аристотель подразделяет упомянутые шесть частей литературного произведения (точнее, трагедии) на три группы: а) на те, с помощью которых осуществляется «подражание» (*οις μιμουνται*), а именно *λεξις* и *μελοπια*, б) на те, как «подражают» (*ως μιμουνται*), и в) на те, которые «подражают» (*α δε μιμουνται*).

К третьей группе относятся: фабула, характеры и «мысли». Но не только роль этих трех последних элементов произведения является в нем одинаковой, они сами между собой находятся в тесной связи, которая и объясняет, почему именно они находятся в одной группе. Об этом ясно говорит Аристотель, отмечая, что события,

входящие в состав фабулы в качестве тех, в которых совершается действие лиц, выступающих в трагедии, не могут совершаться без «характеров» этих лиц. При этом, по мнению Аристотеля, наиболее важным в трагедии являются именно события, действие, порожденное «характером». Но это уже специальный вопрос построения трагедии. Он имеет определенное значение, но скорее для *художественной* композиции произведения, чем для его общей структуры. С другой стороны, «мысль» — это факты сознания, возникающие в действующих лицах драмы вследствие того, что в ней говорится и делается, и, следовательно, это нечто такое, что самым теснейшим образом связано с «фабулой» и с «характерами». Оба эти обстоятельства и приводят к тому, что фабула, характеры и «мысль» составляют в произведении, как в функциональном, так и в структурном отношении, *один* элемент высшего порядка, один, как мы сказали бы сегодня, его «слой», а именно слой, который я назвал некогда «изображенным миром» в произведении литературного искусства.

Можно было бы еще сомневаться в том, что фабула, характеры и мысль — перечисленные элементы «изображенного мира» — это, согласно Аристотелю, действительно эффективные *элементы* произведения и что, может быть, он имел в виду только «предметы», находящиеся вне произведения искусства, о которых в произведении только говорится, но которые сами принадлежат уже к реальному внехудожественному миру. Это сомнение устраняет сам Аристотель, причем различным путем и, впрочем, не формулируя его *expressis verbis*. Во-первых, вследствие того, что все эти предметы сами являются предметами, *которые* подражают чему-то отличному от них, а последнее, как обычно до сих пор понималось, представляет собой предметы, относящиеся к «природе» и, следовательно, к реальному, внехудожественному миру. Во-вторых, все это, по мнению Аристотеля, отличается во многих отношениях от того, чему в действительном мире «подражают»¹. Именно люди, выведенные в трагедии, являются, по мнению

¹ Даю в кавычках, потому что так до сего времени выражались, а также и потому, что сомнительно, действительно ли это правильная передача существа мысли Аристотеля, когда говорят о μιμησθαι.

Аристотеля, лучшими в сравнении с действительными, а в комедии — худшими. Наконец, что касается способа существования, эти предметы неким образом отличаются от действительных предметов. Ибо, как видно из текста «Поэтики», то, что изображено в пьесе, не имеет индивидуальности, присущей действительным предметам, о которых повествует, например, история. Все это более общее и вероятное и переплетено с необходимым. Впрочем, об этих предметах ясно говорится, что они являются «частями» трагедии, следовательно, ее элементами, а не только чем-то таким, к чему относилась лишь трагедия.

Однако, к каким бы трудностям в дальнейших рассуждениях эти вопросы ни привели в отношении понятия *μυθεῖσθαι*, по меньшей мере в отношении традиционной интерпретации этого понятия, можно с полным основанием, опираясь на утверждения Аристотеля, сказать, что он, говоря о *μυθος*, *ἦθος* и *διανοία* имеет в виду вполне определенный элемент самого литературного произведения, а это будет как раз тем элементом, который ныне мы называем слоем «изображенных предметов» в произведении. Но в «частях» произведения, выделенных Аристотелем, могут быть найдены и другие слои произведения.

Ибо другой «частью» трагедии (в равной мере комедии и, как представляется, согласно Аристотелю, также и эпопеи) является *λεξις*, дословно: «то, что сказано» в литературном произведении, в особенности в трагедии¹. Основываясь на выводах Аристотеля в XX, XXI и XXII главах «Поэтики», можно утверждать, что *λεξις* охватывает в равной степени то, что мы назвали бы ныне звучанием слова и языково-звуковыми образованиями (в применении ко всему произведению — языково-звуковым слоем произведения) и более подробное исследование чего Аристотель относит к «метрике», как равно и то, что составляет значение слова *ῥησες*-

¹ Разумеется, в пьесах, поставленных на сцене, все это есть то, что говорят выведенные персонажи вместе с хором. Не известно, ограничил бы Аристотель применительно к эпопее *λεξις* словами, высказанными изображенными лицами, или охватил бы также этим термином весь текст. Но, может быть, принимая во внимание то, что, например, Гомера исполняли в пении и что отдельные части являются «песнями», Аристотель был бы склонен охватить *λεξις* действительно весь текст.

tive смысл предложений, входящих в состав произведения, а следовательно, его слой «значений». Это вытекает как из определений отдельных видов слов, например имен или глаголов, так и из определений предложения, которое мы находим в «Поэтике». Согласно Аристотелю, предложение, например, есть «сложная речь, имеющая значение, некоторые части которой сами по себе что либо означают».

Таким образом, три слоя, различаемые в литературном произведении и причисляемые мной к его структуре, мы находим в утверждениях Аристотеля относительно «частей» трагедии. Аристотель при этом не только отличает их элементы в произведении (в трагедии и в эпосе), но, более того, приводит ряд деталей каждого из них, хотя и не создает общей теории, не объясняет их взаимной структурной связи, не выясняет, наконец, роли, какую один слой играет по отношению к другим и по отношению к произведению как некоему целому; он не дает, следовательно, общей теории слоев литературного произведения. Но ведь принятие такой теории лишь упорядочивает элементы произведения, перечисляемые Аристотелем, и позволяет их охватить одной компактной структурой. В трагедии, наконец (хотя, согласно Аристотелю, не в эпосе), имеется еще одна «часть», соответствующая разлагаемому нынешними исследователями слою конструируемых в произведении видов. Аристотель выражается весьма характерно: οφέως κοσμος. Он говорит, следовательно, о мире виденного, или видимого. Правда, Т. Синко переводит этот оборот как «сценические декорации», но мне кажется, что Аристотель имеет в виду не только декорации в собственном значении этого слова. Ибо в одном месте он рассуждает о виде *актера* (а точнее, персонажа трагедии) и подчеркивает его значение для художественного представления. А во-вторых, он не говорит ясно о декорациях, а пользуется термином, который указывает либо на виденное, либо на «вид», зрелище, возможно, именно на вид чего-то конкретного. Он не причисляет, правда, этот οφέως κοσμος к искусству (поэтическому) и явно исключает его из эпоса (о комедии при этом не говорится, но это, пожалуй, скорее случайность), и даже ясно говорит, что его нет в *прочитанной* трагедии, которая, несмотря на это, «также нам нравится». Это не является,

следовательно, чем-то таким, что, согласно Аристотелю, необходимо в чисто литературном, как мы ныне сказали бы, произведении. Вместе с тем Аристотель причисляет этот *οφέως κοσμος* к *способу*, каким в трагедии, поставленной на сцене, совершается «подражание». При всем этом, однако, хотя Аристотель, по-видимому, что-то упускает здесь, что в известном смысле проявляется в каждом литературном произведении, *so* он в известных границах также прав. Если бы под *οφέως* мы понимали то, что выступает в трагедии и в каждом театральном представлении, а именно доставляемые нам посредством декораций и реальных актеров, играющих на сцене, наблюдаемые виды (прежде всего зрительные), которые дают нам возможность путем узнавания достигнуть почти осязаемого восприятия предметов, изображенных в театральном представлении, а не реальных актеров и вещей, представленных на сцене (декораций), то следовало бы согласиться с Аристотелем, что этот способ изображения («подражания») становится в театральном представлении почти столь же важным фактором изображения, как и слова, произносимые действующими лицами, что вместе с тем это способ, который выходит за пределы области чисто литературного искусства, узкой области того, что может быть достигнуто чисто языковыми средствами и что, следовательно, не входит в узком значении в сферу исследования «поэтики». Таких конкретных зрительных форм не дает нам также ни только прочитанная трагедия, ни какое-либо другое чисто литературное произведение искусства, хотя из этого отнюдь не вытекает, чтобы, например, в эпосе не было ничего такого, что, по крайней мере в известном смысле, заменяло бы *οφέως* в трагедии. Мнение Аристотеля о том, что *οφέως* в эпосе просто исключается, с точки зрения современной четырехслойной концепции литературного произведения выглядит неправильным, так как (я- это пытался показать в другом месте¹) в чисто литературных произведениях выступает слой схематизированных форм и, следовательно, выражаемых языковыми средствами и конкретизируемых во время чтения в материале представлений. Что в данном случае пути Аристотеля и четырехслой-

¹ См. «Das literarische Kunstwerk», гл. VIII и IX.

ной концепции литературного произведения расходятся — это представляется вероятным на основании приведенных здесь утверждений Аристотеля. Но этот вопрос не так прост, как представляется, и, кто знает, не следует ли в данном месте подвергнуть выводы Аристотеля дальнейшему рассмотрению?

Что Аристотель, говоря о *οἴς* или о *οἴεω* *κοσμος*, не говорит ясно о наблюдаемых формах (зрительных) и не признает во всей общности определенного элемента произведения литературного искусства, который мы ныне имеем в виду, говоря о слое схематизированных форм, — это происходит, вероятно, прежде всего потому, что анализ чувственного наблюдения пребывал в те времена в совершенно зачаточном состоянии и что вследствие этого Аристотель не располагает вообще понятием «вида» наблюдаемого предмета (или его реконструкции в представлении) в противоположность предмету, который посредством его проявляется. Понятие «вида» есть результат исследований чувственных наблюдений, проводимых только в XX веке главным образом феноменологами. А во-вторых, Аристотель, возможно, не отдает себе ясно отчета в том, что отличает произведение литературного искусства, например, от научного произведения. Эти вопросы, однако, требуют дальнейшего рассмотрения.

Свои выводы по вопросу о различении Аристотелем шести «частей» трагедии можно было бы сформулировать таким образом: Аристотель указывает — посредством эмпирических ссылок на отдельные виды произведений — на такие элементы литературного произведения, значение которых в отдельных случаях в произведении вынуждает нас в настоящее время признавать многослойность его структуры (в особенности, согласно Аристотелю, четырехслойную в случае трагедии и комедии, представленной на сцене, и трехслойную в остальных случаях). Аристотель высказался бы, следовательно, в настоящее время против тенденций формалистов, признающих наличие в произведении лишь двух слоев, на которые разлагается его «язык». Но, несмотря на это, нельзя сказать, как я уже отметил, что Аристотель сознательно принимал концепцию «слоев» произведения литературного искусства. Ибо в «Поэтике» нет ни общей разработки структуры от-

дельных слоев, ни указания на (наиболее важное для теории литературного искусства) *полифоничность* литературного произведения, а следовательно, на факт, что отдельные слои вносят в произведение как целое комплексы качеств, совершенно *специфических* самих по себе и поэтому отличных от качеств остальных слоев, в особенности же высоких эстетических качеств, специфика которых сохраняется в целостности произведения и вместе с тем благодаря сосуществованию их в одном произведении и его отдельных фазах ведет к полифоничной гармонии или к качественному ансамблю. Только этот ансамбль решает вопрос о художественном облике произведения и о его художественной, respective эстетической ценности. В этом, следовательно, Аристотель не отдает себе отчета. Главное его внимание направлено в произведении на установление того, чем являются *μυθος*, *ηθος* и *διανοια*, на их различные формальные свойства, которые говорят о впечатлении, вызываемом произведением в зрителе, о его *δυναμις*. И только уже после этого он обращает внимание на некоторые свойства *U; i*, играющие роль в создании впечатления у зрителя, respective читателя, не достигая, однако, осознания полифоничности литературного произведения. *λεξις* и *μελοπια* в трагедии для него лишь *средства* «подражания», а не что-то такое, что само по себе выступает как нечто своеобразное в произведении и что одновременно выполняет в нем роль особого эстетического фактора. Отличая *μυθος*, *ηθος* и *διανοια* от предметов действительного мира¹, Аристотель не отдает также отчета в том, что натолкнулся в них на какие-то совершенно своеобразные сущности, и поэтому не занимается вопросом об их своеобразном способе существования, *несуществования* (вопросом об их, как бы мы ныне сказали, «фиктивности» или их чисто интенциональной стороне), впрочем, так же как не занимается он вопросом о том, каким способом существует все литературное произведение, а также его отдельные элементы. Это для него вообще не составляет проблемы. Он рассматривает литературное произведение до некоторой степени наивно, как один из предме-

¹ Уже сама постановка проблемы «подражания» свидетельствует о проведении этого различия

тов, с которыми он просто знакомится в жизни, и чисто эмпирическим образом перечисляет те его части и свойства, о которых идет речь в «Поэтике».

При всех этих, если так можно выразиться, «недостатках» теории Аристотеля поражает, однако, и составляет вместе с тем одну из существенных заслуг «Поэтики» то, что Аристотель в своих рассуждениях занимается почти исключительно *самим производением литературного искусства* и, лишь разобравшись в какой-то степени в его общей структуре и ее разновидностях, занимается вопросом о воздействии произведения на зрителя, а следовательно, его *художественной функцией* и рассуждает о том, на чем эта функция основана и от каких свойств произведения она зависит. Впрочем, он делает это вообще и одинаково в отношении всех трагедий или комедий и доискивается существенных для них моментов. Он первый дает общую теорию произведения литературного искусства (правда, в применении к видам, им самим избранным). На этой основе он дает лишь определенные нормативные положения, которые позднее так долго выдвигались на первое место в его воззрениях, в то время как в самой его «Поэтике» они играют производную роль норм, основанных на чисто теоретических рассуждениях. Ибо только тогда, когда их чисто теоретические результаты признаются истинными и когда достигается соответствие художественной функции произведения потребителю, эти нормы становятся понятными и они находят свое *обоснование* в данных результатах.

Характерно также и то, чего нет в рассуждениях Аристотеля в «Поэтике». Так, например, полностью отсутствует анализ психических процессов, разыгрывающихся у автора в процессе создания им произведения, нет также анализа отдельных типов художников как психических индивидов либо анализа личности автора на основе его произведений, или, наконец, трактовки поэтического произведения как проявления или выражения этой личности, или также средства получения сведений о том, какова личность автора и какова его судьба. Нет, следовательно, здесь всего того, что почти вся история литературы конца XIX и начала XX века, а также неоднократно и в наше время считала *главной и существенной* задачей исследований в области лите-

ратуры. Не думаю, чтобы Аристотель, если бы он знал о такого рода исследованиях, считал их беспредметными или ненаучными; несомненно, они полностью оправданы в научном отношении, если только с точки зрения науки разрабатываются достаточно ответственно, с применением соответствующих средств. Но, по всей вероятности, Аристотель, разрабатывая общую теорию произведения литературного искусства, не считал обязательным заниматься в *сфере* литературного произведения такого рода проблемами. И он показал, что можно успешно заниматься «поэтикой», не проводя вышеуказанных изысканий.

III

ad II. Поскольку здесь речь идет о самой теории строения литературного произведения, то необходимо сказать, что у Аристотеля и в теоретическом отношении нет четкого, сознательно проводимого различия двух различных измерений литературного произведения, а следовательно, одного измерения, идущего как бы «поперек» всех его слоев, а второго — «вдоль» их от начала до конца. Несмотря на это, Аристотель, поступая чисто эмпирически, отличает два различных вида частей произведения — те, о которых уже шла речь и которые расположены в различных «слоях» литературного произведения (он назвал их «количественными частями», или «величинными»). Признание их наличия в произведении вынуждает в общей теории к признанию второго измерения произведения — его протяженности, от начала до конца и его многофазовости. Ибо только в этом втором измерении могут располагаться такие «части» произведения, как различаемые Аристотелем (и, наверное, всей тогдашней поэтикой) «пролог», «эпизод», «экзодос» и «хор», а также такие части, как отдельные «акты» в нынешних драмах, или отдельные их «сцены», например экспозиция и т. п., как бы мы выразились ныне, дополняя аристотелевские различия, и, наконец, такие, как отдельные песни эпопеи или главы повести. Вероятно, пройдет еще много времени, прежде чем в истории «поэтики» произойдет ясное осознание того но-

вого и существенного, что вносит это новое «измерение» в художественную структуру литературного произведения. Первые проблески этого, как мы увидим, содержатся только у Лессинга (и скорее у его предшественника Спенса), более отчетливо они выражены у Гердера. Но даже после них длительное время не отдавали себе отчета в важности всей проблемы для теории литературного искусства, и только в наше время начинают осознавать эту «сторону» литературного произведения и ее специфические художественные эффекты. И тем же менее утверждение Аристотеля о том, что в литературном произведении имеются «количественные» части, сохраняет свою ценность и сейчас. Ибо Аристотель показал, что человек, который предварительно не подвергся влиянию тех или иных эстетических теорий, а лишь непосредственно знакомится с «художественными произведениями, находит в них как нечто само собой разумеющееся такие части, существование которых в произведении возможно только при признании его протяженности от начала до конца.

IV

ad III. Аристотель ни в своей «Поэтике» (и, насколько мне известно, ни в каком другом своем произведении) не занимается ни общей «материальной» природой произведения литературного искусства, ни его способом существования. Эти проблемы выдвинуты лишь современными теоретическими исследованиями, начатыми на исходе XIX века и отчетливо наметившимися только благодаря протесту Гуссерля против психологизма в логике¹. Но если у Аристотеля эта проблематика отсутствует, то вместе с тем отсутствуют какие-либо признаки, которые заставляли бы предполагать, что Аристотель высказался бы, например, в пользу психологической концепции литературного произведения. Мне, во всяком случае, не удалось найти отчетливых следов этого. В своих рассуждениях о трагедии, комедии или эпосе, которых немало, он обходится без какой бы то ни было психологической терминологии. Ни-

¹ См. Э. Гуссерль, Логические исследования, т. 2, 1900.

где нет и речи о чем-то таком, как переживания автора или читателя, которые как-то входили бы в состав произведения. И наоборот: нет также речи в произведении как о чем-то таком, что входило бы в состав потока переживаний либо существовало в душе автора. Напротив, даже там, где Аристотель обращается к определенным психологическим вопросам (а происходит это первый раз тогда, когда Аристотель говорит об источниках возникновения произведения и о любви людей к знакомству с «образами», и второй раз, когда речь идет о так называемом катарсисе), он не смешивает этих вопросов со свойствами или элементами произведения и отчетливо их им противопоставляет как нечто от них отличное. Ибо в первом случае произведение *вызывает* эти факты (как трагедия, когда она доводит зрителей до катарсиса), во втором оно само является *результатом* определенных переживаний.

Само по себе это, конечно, не дает права считать, что Аристотель положительно определил общую природу вида творений, какими являются литературные произведения. Не известно, следовательно, высказался бы *ОН*, например, в пользу теории, видящей в произведении некоторый идеальный предмет, или согласился бы он с тем, что это есть, выражаясь современным языком, один из «чисто интенциональных предметов» (если, конечно, он признал бы правомерными применяемые здесь понятия), или, наконец, он нашел бы какой-то собственный ответ на этот вопрос, находящийся в рамках его понятийного аппарата. Однако из работ Аристотеля видно, что литературные произведения он, как бы помимо воли, в определенном смысле наивно выделяет из психической сферы и что свои рассуждения о поэтике он не относил к исследованиям, которыми занимался в своем произведении *περὶ φουησ*. Разве мог бы он поэтому согласиться с психологической концепцией литературного произведения? И разве, с другой стороны, признавая, что к литературному произведению (в особенности к трагедии и эпосе) относятся такого рода предметы, как «характеры», «ход событий» (*μυθος*), в котором принимают участие изображенные лица и в котором, кроме того, выступает вся *λεξις* вместе со значениями слов и предложений, — разве мог бы он согласиться также с физикалистской концепцией лите-

ратурного произведения, согласно которой в языковых образованиях мы имеем дело исключительно с «надписями», или с «комочками чернил на бумаге»? Разве мог бы он согласиться с тем, что комочки чернил на бумаге или углубления от резца на глиняных табличках — это то, что само по себе вызывает у читателя или у зрителя катарсис?

V

ad IV. Рассмотрим теперь, какие положения «Поэтики» связаны с вопросом о том, имеется ли различие и какое именно между произведениями литературного искусства и другими произведениями письменности?

Вспомним сначала, однако, что в наши дни те, кто выступает против проведения какого-либо существенного различия между перечисленными творениями и добивается, чтобы изучение «литературы», и в особенности ее история, *охватывало* всякие произведения письменности без различия, стоят на позиции, что повествовательные предложения, содержащиеся в произведении литературного искусства, являются точно такими же суждениями, как и аналогичные предложения в научных произведениях, и что поэтому и то и другое следует рассматривать в плане «истинности» или «ложности». Вследствие этого они полагают также, что произведения литературного искусства выполняют в отношении читателя функцию сообщения ему определенных познаний, с чем существенным, образом связана ценность этих произведений: именно если они этих познаний не дают, будучи «логичными», то они «плохи», «не имеют ценности» и приобретают ценность в противоположных обстоятельствах.

Что, однако, по этому вопросу можно прочесть в «Поэтике»?¹ «И даже если кто-либо изложит метром какое-нибудь сочинение по медицине или естествознанию, то его также называют поэтом. А между тем у Гомера и Эмпедокла нет ничего общего, кроме метра, и

¹ Ввиду того что автор дает свой перевод «Поэтики» Аристотеля, не совпадающий с русским переводом, мы вынуждены были приводить соответствующие места русского перевода с поправками, заимствованными из польского перевода автора. — *Прим. ред.*

поэтому первого справедливо бы назвать поэтом, а второго скорее следовало бы называть естествоиспытателем, -чем поэтом. Равным образом и к тому подходит наименование поэта, кто создает сочинения, соединяя всякие размеры, подобно тому как Херемон создал «Кентавра» — рапсодию, смешанную из всякого рода метров. Таким образом, следовательно, мы определяем эти вещи»¹.

Читая эти слова, можно прийти к убеждению, что Аристотель отчетливо отличал «поэтические произведения» от «непоэтических», в особенности от научных произведений. Однако можно спросить, что, собственно говоря, в данном случае принимается за критерий различения? Что этим критерием не является метр, а следовательно, не ритмические свойства, выступающие в языково-звуковом качестве произведения, — это ясно. Но что же тогда будет таким критерием? На первый взгляд кажется, что им является то, о чем говорится в данном произведении, а именно предмет, так как Эмпедокла именуют, «естествоиспытателем» («физиологом»), а Гомера нет. Но разве в связи с тем, что Гомер пишет о людях и о том, что с ними происходит, не следовало бы его называть, например, психологом или также, принимая во внимание, что он пишет о событиях троянской войны, — историком? Почему именно «поэтом»? На это сомнение и вместе с тем на вопрос, что здесь принимается в качестве различающего момента, в известной мере отвечает уже цитированное место, которое я снова приведу. Аристотель ясно говорит: «Равным образом и к тому подходит наименование поэта, кто создает сочинение, соединяя (точнее: несмотря на то, что соединяет) всякие размеры»², кто творит «сочиняя», в тексте: *ποσοττο τῆν μίμησιν*. Здесь, следовательно, в этом «создании сочинения» или соответственно в том, что в поэтическом произведении содержится это «сочинение» (*μίμησις*), лежит, нам кажется, момент, отличающий поэтические произведения от

¹ Aristoteles Περὶ Ποιητικῆς mit Einleitung, Text und Adnotatio critica, exegetischem Kommentar, Kritischem Anhang von Alfred Gudeman. Berlin und Leipzig, 1934.

² Аристотель, Поэтика, гл. I, 1447

непоэтических. Но в таком случае нужно прежде всего допустить, что в равной мере Эмпедокл как историк не творит «сочиняя» и его произведение не содержит $\tau\eta\nu$ $\mu\iota\mu\eta\sigma\iota\nu$. Во-вторых же, нужно с необходимостью заняться понятиями $\mu\epsilon\tau\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ и $\lambda\omicron\upsilon\epsilon\tau\nu$ $\mu\iota\mu\eta\sigma\iota\nu$, хотя об этом уже так много написано. К этому вопросу я еще вернусь. Прежде всего, однако, в связи с рассматриваемым вопросом, я приведу из «Поэтики» другое, всем, впрочем, известное поучительное место: «Из сказанного ясно и то, что задача поэта — говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, причем эта возможность вытекает из необходимости либо из вероятности. Ибо различие между историком и поэтом состоит не только в том, что один пользуется прозой, а другой — стихосложением (ибо можно было бы переложить в стихи «Историю» Геродота, и тем не менее она была бы историей как в стихах, так и в прозе), но это различие состоит в том, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо она говорит более об общем, а история о единичном, индивидуальном. Свойством общего является то, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости, — к этой цели и стремится поэзия, придавая героям имена; а единичным является, например, то, что сделал Алкивиад или что с ним случилось»¹.

Если историк в своем произведении утверждает что-то о том, что было в *действительности*, то как бы это могло иначе происходить, как не таким образом, что в его произведении содержится ряд утверждений (в логическом значении), которые автор произносит и за которые он принимает на себя ответственность как за результат определенного познания фактов². Таких утверждений, суждений, по мнению Аристотеля, в произведе-

¹ Аристотель, Поэтика, гл. IX, 1451^a.

² Это утверждение, и особенно связанное с ним отрицательное утверждение, что ничего подобного не происходит, когда автор является поэтом, а его произведение — поэтическим творением, утверждение, впервые высказанное мною в книге «Das literarische Kunstwerk» («Литературное искусство»), извращенно интерпретировано у нас таким образом, будто я вообще отказываю поэту в ка-

дении поэтического искусства, очевидно, нет, ибо «поэт ничего не говорит о том, что случилось», а говорит лишь о том, «что могло бы случиться»; хотя внешняя форма повествовательных предложений в поэтическом произведении не отличается от предложений исторического произведения. Неужели, следовательно, и в поэтическом произведении содержатся суждения, утверждения? Но будет ли это суждение о чем-то другом? Суждения о возможном? О том, что вероятно? Если мы изучаем само *содержание* повествовательных предложений в поэтических произведениях, то это допущение не представляется удачным. Можно было бы также сказать, что ведь и историк высказывает много суждений о том, что могло бы случиться, что вполне вероятно, на-

кой бы то ни было ответственности, а поэтические произведения рассматриваю как плод чистого развлечения или как средство, служащее только для развлечения. Нигде я этого не делал. Я лишь добивался, чтобы не упускалось из виду различие между поэтом и ученым, чтобы из поэтических произведений не создавали научных произведений, из «Илиады», например, — философских трактатов или из «королевских» драм Шекспира — чего-то в роде юмовской истории Англии. Из того, что функция поэтического творчества является не функцией познания действительного мира и даже не конечной фазой этого познания, концентрирующей его результаты и выражающей их в форме логических суждений, а чем-то совершенно иным, не следует, как это необоснованно утверждали различные историки литературы, что якобы одним из необходимых, но недостаточных *условий* создания поэтического произведения было получение хотя бы фрагментарного познания действительности, окружающей поэта *перед* тем, как он приступил к созданию поэтического произведения. Поэт, творя, должен, однако, выйти *за* пределы выполнения простых познавательных операций и начать делать что-то совершенно иное. Из того, что я говорю, вовсе также не вытекает — и я никогда этого не утверждал! — ни того, что якобы поэт в своей поэтической деятельности не был ответствен за то, что он делает как поэт, ни, наконец, что его произведение, как произведение искусства, не должно было или не могло подлежать, между прочим, определенной оценке с точки зрения ответственности и оно не имело того значения и серьезности, благодаря которым оно в общем культурном достоянии может быть оцениваемо как что-то положительное или отрицательное. В то же время следует исключительно то, что ответственность поэта за созданное им *поэтическое* произведение является совершенно *иной*, чем ответственность ученого, и что роль произведения искусства, ничего не утрачивая вследствие этого из своей культурной и даже этической значимости, совершенно отлична от роли научного произведения. У Аристотеля здесь интересно то, что уже он четко отличал ученого от поэта.

пример когда он исследует причины определенного события, относительно которых не содержится непосредственно никаких данных в исторических источниках, и он лишь косвенным путем, с большой степенью вероятности допускает, что причины эти могли бы быть либо такими, либо такими. Разве историк тогда становится поэтом? Или, наоборот, разве поэтическое произведение, в котором рассказывается порою о чем-то таком, что (именно в изложенном значении) «могло бы случиться», или, более того, говоря о том, что уже случилось, например о разрушении Карфагена или о сражении под Берестечком в 1651 году, — разве оно становится вследствие этого «историей»? Думается, что утверждать так было бы неправильно.

Можно и даже следовало бы сказать, что, несмотря на это, между рассматриваемыми произведениями все же имеется существенное различие. Историк даже тогда, когда только предполагает что-то о том, «что могло бы случиться», предполагает, если его допущение правильно, одновременно что-то о том, что *случилось*, и сообщает при этом другие факты, которые также произошли и которые свидетельствуют также о свершении того, о чем историк предполагает, что оно случилось. А для поэта, когда он говорит о том, что, согласно Аристотелю, «могло бы случиться», идет речь не о том, что *действительно* происходило именно так или вовсе не происходило, а исключительно о том, подводится ли то, о чем он говорит, по своим свойствам и возможностям под определенный факт. Но у него речь идет уже не о фактологичности этого факта; поэт также не констатирует факт, ибо чаще всего хорошо знает, что *этого факта в действительности не было*, и он единственно имеет в виду выделение определенных предметов (лиц или вещей), *создающих видимость* фактичности определенного события, и, следовательно, то, чтобы *казалось*, что *что-то* такое происходило, или, иначе говоря, чтобы только *создать видимость*, что так-то и так-то случилось. Не представляется ли это вероятной задачей там, где «создается сочинение»? Почему об этом «сочинении» и его формировании нет речи у Аристотеля при трактовке истории? Не потому ли, что в нем имеется в виду нечто значительно большее и вместе с тем что-то совершенно *иное*: *раскрытие* исторического факта в его

простой фактологичности совершенно безотносительно к тому, понравится, взволнует, восхитит ли он кого-либо или нет, могло бы сообщение о нем вызвать в ком-либо катарсис или нет.

Мы не будем здесь пытаться говорить то, что могли бы в настоящее время об этом сказать, — поищем в тексте Аристотеля суждения, которые разрешили бы наши сомнения или по крайней мере подали бы мысль о возможности это сделать.

Может быть, кто-либо скажет, что это, конечно, бесспорно, что в поэтическом произведении не содержится суждения о чем-то таком, что могло бы относиться к истории, ибо поэтическое произведение должно говорить об «общем» то то καθόλου, а история — об индивидуальном (единичном). Разве в таком случае поэтическое произведение не было бы чем-то таким, как, например, математическое произведение? Разве не было бы оно тогда, как говорит Аристотель, чем-то более философским, нежели исторические произведения, хотя бы чем-то таким, как естественнонаучное произведение, которое, согласно *современным* воззрениям, устанавливает получаемые индуктивным путем некоторые общие черты того, что истинно? Но в таком случае, для чего бы именно присваивались, как заявляет сам Аристотель, индивидуальные наименования (именно собственные имена) лицам, выведенным в трагедии? Этого ведь не делается ни в математике, ни в антропологии или в психологии. Об этом Аристотель говорит следующее: «В трагедии же придерживаются имен, переданных традицией: причина этого состоит в том, что возможное является также вероятным. Что, следовательно, еще не случилось, мы в возможность этого не верим; но что случилось, то, очевидно, возможно, ибо оно не случилось, если было бы невозможным. Однако в некоторых трагедиях одно или два имени известны, прочие же вымышлены, а в некоторых нет ни одного имени, передаваемого традицией, как, например, в «Цветке» Агафона, ибо здесь одинаково вымышлены как события, так и имена, и тем не менее сочинение доставляет не меньшее удовольствие. Поэтому не надо непременно стремиться к тому, чтобы придерживаться традиционных мифов, на основании которых созданы прекраснейшие трагедии, ибо такое стремление выглядит смешным, поскольку эта

известная традиция известна лишь немногим и, несмотря на это, доставляет (не меньшее) удовольствие»¹.

И еще: «Итак, отсюда видно, что поэту следует быть скорее творцом фабул (*мифов*), нежели стихов, поскольку поэт есть подражатель, а предметом подражания являются действия»². «Если бы ему, следовательно, и довелось создать произведение, в основу которого было бы положено действительное событие, он оставался тем не менее творцом, ибо ничто не мешает (!), чтобы некоторые из этих событий протекали именно в соответствии с вероятностью, и именно в этом отношении он выступает в качестве творца этих событий»³.

Имена собственные выполняют здесь, следовательно, специальные функции. Они должны в глазах зрителя *сделать правдоподобными* события, изображенные в трагедии, сделать их для него достоверными. Следовательно, то, что здесь «подражаемо»⁴, не является чем-то относящимся к области общего, о котором можно было бы говорить, например, в математике, ни даже в том значении, в каком говорят, например, об общих свойствах животных в зоологии. Это, в сущности, всегда какие-то *единичные* события (например, когда речь идет о гневе Ахиллеса), какие могли произойти в мире конкретного и одноразового; при этом имеется в виду не то, что это событие действительно произошло, а то, чтобы мы хотя бы на миг поверили (или нам по крайней мере

¹ Аристотель, *Поэтика*, гл. IX, 1451^b.

² Привожу здесь тексты перевода Т. Синко, который слова *μιμησις* и *μιμησθαι* переводит в соответствии с традицией интерпретаторов как «подражание» и «подражать», иногда как «подражательное представление». Однако переводчик сам должен был находиться, по-видимому, в затруднительном положении с этим термином. При рассмотрении всего вопроса необходимо, следовательно, не связывать себя выражениями, используемыми в переводе, а прибегать к греческому оригиналу. Хотя перевод Т. Синко несравненно лучший в отличие от старых переводов, однако он не удовлетворяет, как правило, там, где нужно глубже вдуматься в ситуацию, о которой говорит Аристотель. Перевод Синко является переводом филолога, который к исследованиям философов относится пренебрежительно, забывая при этом, что переводит произведение философа.

³ Аристотель, *Поэтика*, гл. IX, 1451^b.

⁴ Еще нужно провести дискуссию относительно того, что, собственно говоря, есть «подражаемо» и что «подражает». На основе «Поэтики» это не вполне ясно.

в течение мгновения казалось), что произошло то, о чем идет речь, хотя мы знаем, что, возможно, этого вовсе не случилось, ибо даже если действительно случилось, то не поэтому мы должны верить, что так действительно случилось, а по какой-то другой причине. Ибо мы должны верить лишь постольку, чтобы волноваться, чтобы нам было «приятно», и нам действительно приятно, когда то, что происходит в трагедии, например, только подобно истине (действительности), но вовсе не является ею. Не является, ибо всякий поэт является, согласно Аристотелю, творцом фабулы (хода событий) и является им даже тогда, когда ему случится «создать произведение, положив в его основу действительное событие», ибо и тогда (можно было бы добавить) он выходит за пределы того, что некогда фактически произошло, и вдобавок он является «творцом» событий. Что это означает, нужно еще рассмотреть.

Но пока можно было бы сказать, что, по мнению Аристотеля, очевидно, историк *не является творцом* минувших *событий* (то есть того, что в данное время случилось с одним или многими лицами, причем каждое из этих событий стоит в случайном отношении к другим). Ибо как одновременно произошли битва при Саламине и битва с карфагенянами в Сицилии, и у каждой из них имелась своя цель, так и в следующих один за другим отрезках времени одно событие следует за другим и никакое «создаю видимость» их не приводит к «видимому их созданию», к «игре», а просто *констатирует* их. В тоже время мне представляется, что главной функцией поэта, соответственно поэтического произведения, является то, чтобы *создать видимость действительности*, создать видимость, что то, что происходит, например в трагедии, действительно, но не высказывать суждения о *том*, что это так, ибо такое суждение могло бы, пожалуй, вызвать лишь возражение у зрителя, который ведь *знает*, что то, что изображено в трагедии (комедии и т. д.), не является действительностью. По-видимому, то различие между *созданием видимости*, выполняющей определенную конкретную функцию по отношению действительности («якобы показывает ее»), и *констатацией определенных фактов*, имевших место непосредственно в той или иной действительности, представляется, по мысли Аристотеля, тем, что разрешает вопрос о различии между

поэтом и историком, соответственно между поэтическим произведением и историческим, или, в более общем плане, научным произведением. Итак, можно предполагать, что если бы сейчас спросили Аристотеля, содержатся ли в поэтическом произведении повествовательные предложения, являющиеся суждениями, то он дал бы отрицательный ответ, ибо суждения не должны выполнять никакой функции, они не *ποιοῦνται τὴν μίμησιν*. Впрочем, в терминологии Аристотеля имеется специальный термин для «суждения» в логическом значении (*αλοφανσις λόγος αλοφαντικός*)¹, и этим термином — насколько мне удалось установить — он в «Поэтике» не пользуется. Пожалуй, это не случайно. Этот факт согласуется с рядом других утверждений Аристотеля, к которым я сейчас перейду и которые все вместе свидетельствуют о том, что Аристотель видит *существенное* различие между произведениями литературного искусства и другими произведениями письменности.

В пользу этой точки зрения свидетельствует, между прочим, то обстоятельство, что, как бы мы сказали в настоящее время, по мнению Аристотеля, иным является, соответственно должен являться, принцип композиции исторического произведения, а иным — трагедии, иным также будет принцип отбора фактов, о которых идет речь в этих произведениях. «Ясно, — говорит Аристотель, — что такие произведения (трагедия) не должны походить на исторические произведения, которые по необходимости изображают не одно событие, а события, относящиеся к определенному времени, и все, что тогда происходит, не стремится к одной цели, хотя многие эпические поэты совершают эту ошибку»². «Относительно же подражательного изображения путем повествования в цельном стихотворении, очевидно, что фабулу должно, как в трагедиях, делать драматичной, то есть выбрать для этого одно целое и законченное действие, имеющее начало, середину и конец, чтобы оно *как единое и цельное живое существо производило свойственное ему*

¹ Даваемые Аристотелем определения этих терминов (anal. poster I, 1. Περὶ ἐπιμνησίας срт. IV, V) звучат совершенно иначе, чем приведенное выше определение суждения. В них делается акцент либо на истинность, либо на ложность, либо на функцию высказывания чего-то о чем-то.

² Аристотель, Поэтика, гл. XXIII

*приятное ощущение»*¹. Знаменитое «единство действия» является основным воззрением Аристотеля по вопросу создания фабулы трагедии и других произведений литературного искусства. К вопросу об этом единстве, и особенно о различных условиях, от которых зависит его достижение в произведении литературного искусства, Аристотель, как известно, неоднократно обращается в своей «Поэтике», и видно, что он акцентирует его значение в поэтическом произведении. Трудно здесь цитировать все мысли на этот счет, особенно потому, что в общем этот вопрос известен, хотя, может быть, подлинная его роль не получила надлежащей оценки. «Следовательно, как и в других подражательных искусствах одно подражание касается одного предмета, так и фабула, как подражание действию, должна быть подражанием единому и притом цельному действию; а части событий должны так соединяться, что если бы лишь одна из них была изменена либо устранена, в целом было бы *испорчено* и развалилось. Ибо если существование или несуществование чего-либо незаметно, то оно не является существенной частью целого»². «Следовательно, очевидно, что развязки фабул должны вытекать из самих характеров, а не так, как в «Медее», посредством механических средств и т. д.»³. «Ничего также нелогичного не должно быть в фабуле, пожалуй, лишь в событиях, происходящих вне трагедии, как, например, в «Эдипе» Софокла»⁴, и т. д. Однако существенным является то, почему, по мнению Аристотеля, так много зависит от того, чтобы было сохранено это «единство» действия. Итак, хотя многократно упоминается о «подражании» — или, как говорит Синко, «подражательном искусстве», однако окончательной целью, о достижении которой идет речь при осуществлении единства действия и других взглядов, касающихся композиции, всегда является оказание большего впечатления на зрителя, соответственно, читателя, и именно такого впечатления, которое мы назвали бы ныне эстетическим. Следовательно, речь

¹ Аристотель, Поэтика, г. XXIII, 1459^a. (*Курсив мой.* — Р. И.).

² Там же, гл. VIII, 1451^a.

³ Там же, гл. XV, 1454^a.

⁴ Там же, гл. XV, 1454^a.

идет о том, чтобы пьеса «нравилась», или также о том, чтобы зритель имел «приятность», или, наконец — как в трагедии, — чтобы совершился катарсис, а следовательно, определенное конкретное приятное переживание, получаемое вследствие взволнованности судьбами героя, вследствие того, что изведено сострадание и страх, а также определенный ужас, заканчивающийся позитивным оттенком, определенным чувственным освобождением. Чем бы ни было это конкретное переживание, которое Аристотель называет катарсисом, к сожалению, того что имел в виду Аристотель мы уже не узнаем; одно представляется определенным: что именно это волнующее переживание относится к области *эстетических* переживаний, а не к области познавательных переживаний (например, оно не является каким-то познавательно обоснованным убеждением, приобретаемым нами при прочтении научного исследования, с результатами которого мы соглашаемся) и что именно это эстетическое переживание является, согласно Аристотелю, главной и окончательной целью действия трагедии (а следовательно, одного из поэтических произведений). Для получения этого переживания Аристотель формулирует ряд *положений*, согласно которым должна создаваться трагедия. При этом идет речь отнюдь не об «истине», «лжи» и т. п.; известно, что ряд композиционных деталей трагедии и других поэтических произведений отчетливо выходит за пределы «истинности», и это вовсе не мешает тому, что поэтическое произведение выполняет свое назначение. Мы неоднократно читаем об этом в «Поэтике», но для нас, может быть, достаточно привести только одно место: «и этой целью (scil. поэзии) является [...], чтобы поэт сделал таким образом (scil. посредством изображения чего-то возможного) более поразительной соответствующую часть либо также какую-либо иную»¹. И еще: «А так как поэт должен вызывать с помощью подражательного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что именно это действие должно заключаться в самих событиях»².

Об этом же и, во всяком случае, не о чем-то противоположном могут свидетельствовать те мотивы теории

¹ Аристотель, Поэтика, гл. XXV, 1460^b.

² Там же, гл. XIV, 1453^b.

Аристотеля, которые касаются стимулов поэтического творчества. Согласно Аристотелю, «поэтическое творчество породило вообще две причины, обе коренящиеся в человеческой природе»¹. Однако последующие выводы Аристотеля таковы, что не ясно, чем являются эти две причины. Одна из них, как нам представляется, — это влечение к «подражанию» и то, что «все наслаждаются произведениями подражания»². Но неясно, в чем заключается другая причина; в том ли, что с помощью подражания люди приобретают определенные сведения и что «учение является- наивысшим наслаждением»³, или в том ли, что «наслаждение» вызывается также «совершенной отделкой произведения либо колоритом, либо какой-нибудь другой причиной того же рода»⁴; причем далее говорится о врожденном «чувстве гармонии и ритма», а следовательно, о чем-то таком, что уже само по себе выходит за рамки самого «подражания». Но чем бы ни была эта другая причина или стимул к творчеству, важным является понимание того, как представляется побуждение, связанное с тенденцией к «подражанию» и какую роль играет здесь вопрос о приобретении «познания». Ибо от выяснения этого момента зависит выяснение вопроса о том, в какой мере произведение литературного искусства связано с познанием, соответственно с истиной, получаемой, возможно, с помощью «подражания». Итак, нужно подчеркнуть два момента: во-первых, что здесь речь идет не о чисто подлинной ценности познания, а о том, что мы что-то *узнаем* о действительном мире, о «наслаждении» и «удовольствии», которые мы должны получать во время осмотра «подражательных» произведений, и, следовательно, вновь об определенном переживании *эмоциональной*, а не познавательной природы. Во-вторых, что то, что вызывает это «наслаждение», есть не познание определенной *действительности* (как это, кажется, обычно говорилось при попытках интерпретации взглядов Аристотеля), а либо «само подражание» — и, следовательно, искусство подражания, или удовлетворение ощущения мастерства в подражании, либо также «удовольствие», получаемое при осмот-

¹ Аристотель, *Поэтика*, гл. IV, 1448^b.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

ре «изображений»¹. Источником этого удовольствия должно быть приобретение знаний «посредством умозаключения относительно того, что каждое из этих изображений показывает»². Это выражение может навести на мысль, что имеются в виду определенные состояния, по правде сказать эмоциональные, но тесно связанные с функцией познания действительности. В связи с этим важно здесь отдать себе отчет в том, что то, что «показывает» изображение, не является чем-то действительным. Ибо несколькими строками выше Аристотель ясно говорит: «Ибо то, на что в *действительности* мы смотрим с неприязнью, то же самое, рассматриваемое на *изображении*, доставляет нам радость, например изображение отвратительнейших животных и трупов»³. Следовательно, имеются в виду предметы «показанные», составляющие «элемент» изображения, а не действительный прототип этого «изображения»⁴. При чем «изображения» использованы здесь как аналогии поэтических произведений. Следовательно, нужно продумать это сравнение до конца. Подобно тому как мы знакомимся непосредственно по изображениям не с определенной реальной действительностью, а лишь с чем-то, что является подражанием чего-то реального, действительного, причем может случиться, как говорит Аристотель, что «прежде не видели самого предмета (*scil.* реального) в природе», изображение которого (подражание) находится «на изображении», так же и литературное произведение не дает нам, как «подражание», знакомства с определенными *действительными* предметами, не о *них* в нем идет речь, а лишь о предметах, которые являются «подражаниями» определенным реальным предметам. Как при изображении, если бы мы познакомились с «самими» предметами (*scil.* действительными), а не с их «изображениями», то испытывали бы порой огорчения, так же и при чтении поэтических произведений (или просмотре их на сцене), получая определенные знания об определенных *действительных* предметах, мы должны были бы в определенных случаях испытывать огорчение. Однако

¹ Аристотель, Поэтика, гл. IV, 1448^b.

² Там же.

³ Там же, гл. IV, 1448^a. (Курсив мой. — Р. И.).

⁴ См. анализ картины в моем исследовании «О строении картины».

мы, даже переживая «сострадание и страх» перед лицом определенной трагедии, получаем какое-то удовольствие, что представляется, если принять во внимание это сравнение с изображением понятным только в том смысле, что это происходит именно потому, что мы не познаем здесь *непосредственно* определенных *действительных* предметов (омерзительных людей и их преступлений), а лишь определенные их *подражания*, отдавая себе в известной мере отчет в том, что они являются лишь «*подражаниями*», а не действительностью. Если здесь, следовательно, вообще совершается какое-то познание, что, кажется, не подлежит сомнению, то оно является весьма особенным, направленным на «подражание», а не на действительность, и притом оно является лишь определенным средством к достижению цели, совершенно отличной от познания; то, от чего здесь, собственно говоря, оно зависит, так это от получения *эмоционального* переживания — определенного удовольствия или наслаждения, а не простого получения определенного истинного знания. И если бы мы согласились с тем, что для познания действительных предметов с помощью языковых изображений (предложений) нужно пользоваться *суждениями* в логическом значении (в особенности категорическими суждениями, основанными на опыте), то необходимо было бы также согласиться, что там, где мы что-то узнаем не о действительных предметах, а о чем-то таком, что является лишь «подражанием» (даже) действительным предметам, предложения, которыми мы при этом пользуемся, могут, пожалуй, быть не суждениями *sensu stricto*, а какими-то другими определительными предложениями. Где конечной целью является простое приобретение знания, познания определенной действительности, там мы пользуемся научными произведениями, а где конечная цель состоит в получении наслаждения с помощью определенного конкретного познания предметов, показанных «на изображении» или «на сцене» или, наконец, в поэтическом произведении, там мы уже имеем дело не с произведением, состоящим из суждений, а с поэтическим произведением, с продуктом творчества совершенно иного типа.

Так, следовательно, и аристотелевские рассуждения о стимулах творчества вовсе не ведут нас к утверждению, что произведения литературного искусства являют-

ся, в сущности, определенными научными произведениями, содержащими в себе суждения и имеющими целью дать читателю определенные истинные знания о действительном или только возможном мире.

Рассмотрим, наконец, каково, согласно Аристотелю, отношение предметов, изображенных в поэтическом произведении (тех, которые «подражают» или также являются «подражаниями»), к внехудожественной действительности в связи с тем, о чем, собственно говоря, может идти речь у Аристотеля, когда он говорит о «подражании» (μιμησθαι), «подражательстве» (μιμησις;) и т. п.

Насколько мне известно, до сих пор это «подражание» в искусстве, и в особенности в поэзии, толковалось таким образом, что не только в смысле теории происхождения искусства, но и в смысле теории ее предназначения и идеала, к которому искусство должно стремиться, это «подражание» состоит в получении в предметах, «отображенных» или также «изображенных» в поэтическом произведении, по возможности совершенных, верных *изображений* того, что существует в действительности за пределами искусства. Если, следовательно, мы имеем дело с каким-то определенным историческим событием, например сражением при Саламине, или с процессом и смертью Сократа, то требование «подражания» в поэтическом произведении осуществил бы тот, кто дал бы наиболее правильное изображение этого события, людей и вещей, которые принимали в нем участие, кто, следовательно, при исключении всяких личных художественных склонностей и всяких влияний индивидуального видения действительности автором дал как бы «фотографически точный» процесс этого события, именно такой, каким он происходил сам по себе, независимо от воспринимающего. Всякое «отклонение» от действительного процесса и принимающих в нем участие людей должно с этой точки зрения считаться несовершенством «подражания» и при таком способе понимания искусства несовершенством данного произведения искусства. В данный момент следует опустить вопрос о том, возможно ли столь далеко продвинувшееся «подражание» в искусстве и имеет ли, например, что-либо общее с искусством известный «кабинет восковых фигур» в Лондоне. Ибо можно стать на ту точку зрения, что степень сходства, которой можно достигнуть в изображенном предмете по

отношению к внехудожественной действительности, всегда имеет ограниченный характер (или, что всегда, даже в далеко идущем «подражании», остается известная доза несходства, которой не удастся избежать), но что, несмотря на это, такое уподобление предметов, изображенных в искусстве (в особенности литературном), *фактически* совершается, и что одновременно стремление к получению как можно большего сходства *указано*, что, следовательно, в качестве основного совета при создании произведений искусства нужно принять требование получения как можно большего сходства изображенного предмета с «моделью» — с каким-либо индивидуальным предметом в «природе». В связи с этим неоднократно устанавливалось главное мерило ценности произведения искусства: оно является тем «лучшим» (более ценным), чем *более схож* изображенный в искусстве предмет с соответствующим ему действительным предметом. Это есть, как известно, точка зрения всякого «натурализма» в искусстве — как «классического», так и «литературного». Что это требование может иметь смысл единственно в тех видах искусства, в которых существуют «изображенные предметы», что, следовательно, ни в чистой музыке, ни в архитектуре это требование не удастся применять, — это другой вопрос, который, однако, нельзя упускать при рассмотрении того положения, что вопрос о ценности произведения искусства вообще *решает* степень «истинности», соответственно «сходства» с объектами действительного мира, ибо в таком случае всякое «неизобразительное» искусство не должно было бы по своему существу быть ценностью. Для нас представляет интерес лишь то, правильны ли ссылки всякого натурализма на Аристотеля, и в особенности на его теорию «подражания»? Означает ли, следовательно, мифосваи у Аристотеля действительно то же, что «творить в пределах произведения искусства другой предмет по отношению к оригиналу и (в границах возможного) *подобий ему*».

Насколько мне известно, так всегда считали и более того, в последнее время у нас стремились либо ограничить это положение Аристотеля (якобы Аристотеля) о главной функции искусства, либо делать также упрек ему, что он в своих выводах не совсем последователен. В первом направлении пошел К. Гурский, который заяв-

ляет, что Аристотеля следует понимать не таким образом, что при *μιμησις* речь у него идет «о копировании внешнего, материального мира», а так что, однако, речь идет об «истине в воспроизведении духовного содержания»¹, для чего, по моему мнению, в текстах Аристотеля нет *никаких* оснований. Зато другим путем пошел В. Татаркевич в своем исследовании «Art and Poetry», опубликованном еще перед войной во II томе «Studia Filosoficzne». Татаркевич ссылается в этом случае на ряд утверждений Аристотеля, несомненно имеющих в тексте «Поэтики» и действительно оказавшихся в противоречии со взглядом, согласно которому «подражание» в вышеизложенном смысле и приписываемом всегда Аристотелю должно было бы составлять главную задачу искусства. Таким образом, этими утверждениями мы и займемся здесь, но, рассматривая их, мы не должны, как я полагаю, удовлетворяться констатацией того, что Аристотель впадает в данном случае в поразительную непоследовательность. В данном случае мы имеем дело с слишком выдающимся мыслителем, чтобы допускаемая им многозначность определенного термина и связанная с этим непоследовательность (ско-

¹ См. K. Górski, *Poezja jako wyraz* (Поэзия как выражение), str. 33 и далее. *Nota bene*: совершенно неожиданным для меня образом я стал в глазах Гурского самым главным врагом воззрений Аристотеля. Неожиданным хотя бы потому, что в печати я никогда до сих пор не высказывался относительно взглядов Аристотеля, содержащихся в «Поэтике» (делаю это в настоящее время впервые), а также потому, что, как подтверждают мои нынешние выводы, в моих взглядах на искусство, и в особенности на произведения литературного искусства, я чувствую себя весьма близким к точке зрения Аристотеля, которой он придерживался в «Поэтике». Во время работы над своей книгой «Das literarische Kunstwerk» я, к сожалению, не знал «Поэтики» Аристотеля в оригинале, и произошло это именно потому, что традиционные интерпретации филологов и историков философии показывали мне это произведение Аристотеля в таком свете, что оно казалось мне мало интересным. Как только появилось новое издание (Гудемана) «Поэтики», я принялся за чтение и убедился тогда, сколь много интересных и важных взглядов содержит это небольшое произведение. Оно явилось также первым текстом, который я взял в качестве примера моих семинарских занятий после того, как в 1945 году вновь приступил к чтению лекций в университете. На этих семинарах я пытался уже показать все то, о чем говорю в настоящем исследовании.

рее внешняя) не побуждали нас допускать скорее то, что Аристотель, сохраняя определенный традиционный термин, придал ему в ходе своих исследований другой смысл по весьма существенным соображениям.

Вопрос этот столь труден, что сам Аристотель, насколько мне известно, не дает сколько-нибудь четкого *определения* понятия μιμησις или μιμησις. Это скорее понятие, с помощью которого он пытается объяснить другие понятия, понятным для современников языком. И нужно было бы проводить далеко идущие историко-философские исследования, чтобы разобраться в том, что, собственно говоря, этот термин μιμησις означал в современной Аристотелю и предшествующей ему эстетической литературе. Я не чувствую себя призванным для проведения такого рода исследования, и вынужден здесь предоставить слово филологам. Но, занимаясь самим текстом Аристотеля, можно ведь прийти в этом вопросе к определенным вероятным предположениям, которые, однако, освещают его по-другому, чем это обычно делалось до сих пор. Итак, послушаем Аристотеля.

Если бы μιμησις в смысле верного подражания (создания изображений, двойников) было действительно, согласно Аристотелю, существенным моментом для поэтического произведения, то было бы непонятно, почему в таких произведениях, в которых должно было бы в еще большей мере достигаться столь правильное воссоздание действительности, — а следовательно, в естественнонаучных произведениях, — мы, собственно говоря, как утверждает Аристотель, имеем дело не с поэтическими произведениями, а с чем-то принципиально от них отличным. Чего же недостает этим произведениям? И действительно ли эта предположительно достигаемая степень «подражания» является необходимой для того, чтобы определенное произведение письменности было произведением поэтического искусства? Относительно исторических произведений, нельзя сказать, чтобы этим недостатком был предмет, которого они касаются, ибо ведь в них, как и в поэтических произведениях (трагедии или эпосе), говорятя также о людях и их делах, и, более того, в них часто, по-видимому, говорится о *тех же* людях, которых изображают поэтические произведения. Казалось бы, что если исторические произведения

являются «более истинными» (а это здесь означало бы, что они со значительно большей точностью отображают события и людей), чем произведения поэзии, то они должны бы быть лишь в высшей степени *поэтическими* произведениями и более ценными по сравнению с трагедией и эпикой, если степень верности «подражания» должна была бы быть критерием ценности. Однако, как я уже предварительно отмечал, — что, впрочем, всем известно, — Аристотель не относит исторические произведения к числу поэтических и делает он это именно потому, что они повествуют о действительно случившемся, а произведения поэзии этого не делают и повествуют лишь о том, что «могло случиться». Если $\mu\mu\epsilon\tau\theta\alpha\iota$ и $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ действительно принимаются во внимание в произведениях поэзии, а исторические произведения не являются поэтическими, то, очевидно, в них не совершается это $\mu\mu\epsilon\tau\theta\alpha\iota$, и вместе с тем $\mu\mu\epsilon\tau\theta\alpha\iota$ вовсе не означает: возможно правильное «подражать» в смысле высказывания ряда истинных суждений об определенных действительных предметах и возможно правильное *отобразить* этими суждениями минувшую внешнехудожественную действительность, а должно *означать нечто иное*.

В этом же направлении идут и другие высказывания Аристотеля в «Поэтике». Прежде всего кто-либо мог бы сказать, что ошибочным является мой вывод, сделанный именно на основе аристотелевской констатации о различии между историческим и поэтическим произведением, поскольку в соответствии с высказыванием Аристотеля, уже мною приводившимся, оно состоит лишь в том, что в произведениях поэзии «подражается» *общим типам*, в то время как в историческом произведении «подражаются» *индивидуальные события и лица*. Об этом Аристотель действительно говорит, но одновременно он говорит о том, что можно и должно использовать в поэтическом произведении собственные имена, известные зрителю, что было бы, пожалуй, бессмысленным, если бы действительно выражение Аристотеля об «общем» следовало понимать *sensu stricto*. Видимо, здесь речь идет о какой-то другой «общности», которая может сопровождаться изображением *индивидуальных* лиц и событий. Можно было бы сказать, что в изображенном событии или лице не должны быть опущены все единичные черты, отличающие данный

индивидуум от других, не должен также быть устранен образ единичного бытия, а лишь должно совершиться определённое смещение в качественном наследии изображенных лиц: должны быть более подчеркнуты те моменты их *ποτων ειναι*, которые относятся к их «сущности» (*το τι ην ειναι*); и одновременно являются общим *το καθολου* и индивидуализирующим свойствами; именно их, с точки зрения Аристотеля, нельзя устранить из того, что является *τοδετι*, а нужно лишь как-то так пополнить, чтобы они *не выступали* на первый план, а лишь сопутствовали друг другу и чтобы не на «их делался упор или придавалась им главная роль в развитии событий фабулы. Нужно, другими словами, произвести некоторые смещения в расположении характерных особенностей лиц и изображенных событий, известную — как мы ныне, может быть, сказали бы — деформацию по отношению к безусловно индивидуальной и полной случайностей действительности. И это явилось бы уже первым отклонением по отношению к требованию, касающемуся далеко идущего сходства, копирования в искусстве действительности. Тем не менее, однако, здесь была бы еще сохранена верность «подражания» действительному в его общих чертах. Сам принцип создания изображений этим путем не был бы еще нарушен. Между тем другие высказывания Аристотеля позволяют указать на нечто совершенно другое. В IX главе мы, например, читаем, что если случится, что в какой-то трагедии (речь идет о «Цветке» Агафона) события и имена вымышлены, то это не повредит, «ибо сочинение вызывает не меньшее удовольствие». «Поэтому, — как я об этом уже однажды говорил, — не надо непременно стремиться к тому, что бы придерживаться традиционных мифов, на основании которых созданы прекраснейшие трагедии, ибо такое стремление выглядит смешным, поскольку эта традиция известна лишь немногим и, несмотря на это, доставляет не меньшее удовольствие»¹.

Как видим, здесь предлагается какой-то совершенно другой критерий, чем степень «истинности» или «сходства» того, что изображено в поэтическом произведении, внехудожественной действительности. В качестве крите-

¹ Аристотель, Поэтика, гл. IX.

рия принимается «удовольствие», какое получает слушатель или зритель при ознакомлении с произведением. Любопытно, что это «удовольствие» зритель получает даже в тех случаях, когда он не может проконтролировать, с чем он имеет дело — с «вымыслом» или с чем-то, что, согласно традиции, действительно когда-то случилось. Он не может, следовательно, оценить степень сходства того, что является подражанием, с тем, что когда-то было в действительности. Мы здесь касаемся весьма существенного пункта теории литературного искусства Аристотеля. Ибо если бы действительно сходство изображенных предметов с реальными имело решающее значение для ценности произведения или соответственно для степени «удовольствия», которое произведение вызывает у зрителя (о чем, впрочем, сам Аристотель нигде не говорит), то было бы странным, чтобы это удовольствие проявлялось там, где зритель не может вполне оценить, возникает ли в данном случае какое-либо сходство или его нет (например, наблюдая портрет неизвестного ему лица). Более странным, однако, является то, что когда поэту даже удастся создать произведение на основе действительных событий, то, по мнению Аристотеля, он все же остается поэтом (соответственно можно было бы оказать, что его произведение, *несмотря на это*, остается поэтическим произведением), ибо, говорит Аристотель, «ничто не мешает тому, чтобы некоторые из этих событий протекали в соответствии с вероятностью, и именно в этом отношении он выступает как создатель этих событий»¹. Как же, следовательно, это понимать иначе, как не таким образом, что для поэтического произведения — чтобы оно вообще было поэтическим — требуется не то, чтобы предметы, о которых в них идет речь, были действительными и чтобы произведение правдиво говорило о них то или иное и тем самым давало целиком *верные* «изображения» действительных предметов, но чтобы изображенные предметы «соответствовали вероятности», чтобы, иначе говоря, *казалось* правдивым, соответственно действительным то, что, по существу, *не является* действительным, и чтобы это представляющееся действительностью возникло без-

¹ Аристотель. Поэтика, гл. IX.

относительно к тому, что когда-то фактически происходило в действительном мире.

Аристотель неоднократно возвращается к мысли, что то, что изображено в произведении (события, входящие в состав действия, «характеры», построение фабулы, ее связь с характерами и т. д.), должно находиться «в соответствии с вероятностью и необходимостью». Так, например, «самыми худшими являются, по мнению Аристотеля, эпизодические действия», в которых эпизоды «следуют один за другим не по вероятности или по необходимости». Так же и в том случае, когда речь идет о простых и сплетенных фабулах, об отдельных частях фабулы, таких, как «перипетия» или «узнавание», Аристотель снова говорит, что «эти части действия должны вытекать из самого состава фабулы таким образом, чтобы они возникали из предшествующих событий по необходимости либо вероятности»¹. Подобным же образом «развязка фабулы должна вытекать из самих характеров, а не так, как в «Медее», посредством *deus ex machina*»². «Ничего также противного смыслу не должно быть в фабуле, пожалуй, только в событиях, лежащих вне трагедии, как в софокловом «Эдипе»³. Наилучшим является такое узнавание, которое вытекает из самих событий, так как неожиданность основана на вероятности, как, например, в софокловом «Эдипе» и в «Ифигении»⁴. Здесь речь идет о некоторых особенных *связях между элементами самого изображаемого мира* (фабулы, характеров и т. д.), а не об отношении этого мира и его элементов к чему-то, что находится *вне* самого произведения. Следовательно, представляется вероятным, что Аристотель в данном случае имеет в виду что-то другое, а именно то, что я назвал в своей книге «Das literarische Kunstwerk» «объективным следствием» в границах мира, изображенного в произведении. Соблюдение этого следствия является необходимым не для совершенства «подражания» в смысле верной копии действительности, а для того, чтобы создать у зрителя убеждение, что он знакомится с некоторой конкретной действительностью — действительностью самой по себе, безотноси-

¹ Аристотель, Поэтика, гл. X.

² Там же, гл. XV.

³ Там же, гл. XV.

⁴ Там же, гл. XVI.

тельно к тому, как она относится к реальному миру, существующему вне произведения искусства. Аристотель говорит даже об «убеждении», вызванном у зрителя: «Поэт должен также, насколько возможно, проникнуться положением своих лиц, ибо более всего бывают убедительными те из них, которые в силу своей природы сами погружаются в соответствующие переживания, и с наибольшей истинностью волнуется тот, кто сам взволнован»¹. Отсюда видно, что различные требования, которые Аристотель предъявляет поэтам в отношении способа создания того, что изображено в произведении литературного искусства, рассчитаны на то, чтобы произведение вызвало у зрителей некоторое определенное «впечатление», чтобы оно нравилось, волновало, чтобы оно, в особенности посредством возбуждения «сострадания и страха», вызывало это особенное удовольствие, которое возникает у зрителя как катарсис. Это достигается именно *правдоподобностью* фабулы, характеров и т. д., посредством соответствующим образом проведенного «подражания». Что при этом речь не идет о возможно верном «копировании» или «уподоблении» изображенного в произведении тому, что является действительным вне произведения, об этом свидетельствует также тот факт, что Аристотель не исключает из пределов поэтического произведения даже то, что невозможно или нелогично. «Ибо в поэзии, — говорит он, — предпочтительнее вероятное невозможное, чем возможное, но невероятное»². «Вещи, противоречащие смыслу, можно оправдывать и тем, что иногда они не противоречат смыслу, ибо вероятно, что кое-что происходит и вопреки вероятности»³. «Если изображено что-то невозможное, это есть погрешность, но она используется удачно, если этим достигается цель поэзии. А этой целью является, как мы уже говорили, то, чтобы поэт сделал более трогательной соответствующую или какую-либо другую часть»⁴. «Скорее следует выбирать невозможное, но вероятное, нежели возможное, но невероятное. Однако не следует составлять повествования из частей, противных смыслу, а прежде всего из таких, которые не содержат ничего противного

¹ Аристотель, Поэтика, гл. XVII.

² Там же, гл. XXV.

³ Там же, гл. XXV.

⁴ Там же, гл. XXV.

смыслу, а если это невозможно, пусть они лежат вне соответствующего действию повествования (...). Поэтому смешно говорить, что без этого разрушится замысел, ибо с самого начала не следует слагать таких фабул, и если это произошло и сочинение окажется более изобретательным, то можно согласиться и с несоответствием разуму»¹.

В тесной связи с этой проблемой находится различие, которое проводит Аристотель между различными погрешностями в поэтическом искусстве. «В самом же поэтическом искусстве допускается двоякого рода погрешность: одна касается его сущности, другая — внешнего порядка. Ибо если поэт надлежащим образом осуществил подражание и допустил промах в выполнении замысла по собственной неспособности, то погрешность коренится в самом искусстве поэзии; если же при выборе предмета подражания он изобразил что-то неподобающее либо невозможное, например лошадь, сразу поднявшую обе правые ноги, либо что-то такое, что явилось бы погрешностью в любом искусстве, например в медицинском или каком-либо другом, то эта погрешность не касалась бы сущности искусства поэзии»². «Далее, следует вдуматься, какого рода допущенная погрешность, нарушает ли она законы поэзии или является лишь чем-то случайным, ибо более незначительна та погрешность, когда поэт не знал, что косуля не имеет рогов, чем если бы он изобразил ее, обнаружив *неумение подражать*»³.

Ряд только что цитированных мест, может быть, убедит прежних сторонников понимания μιμησις как «подражания» и, следовательно, как создания в произведении искусства поэзии *изображений* внехудожественной действительности в том, что, согласно Аристотелю, цель искусства — не создание таких изображений. Эта цель, как об этом ясно говорит Аристотель, состоит в том, чтобы изображенное в произведении сделать «более трогательным», добиваясь «большей убедительности», и, следовательно, между прочим, если можно так сказать путем наложения на него своего рода печати самобытной действительности. Во-вторых, приведенные места

¹ Аристотель, Поэтика, гл. XXIV.

² Там же, гл. XXV.

³ Там же, гл. XXV (курсив мой. — Р. И.).

свидетельствуют, что это μιμησις по мнению Аристотеля, вообще не есть «подражание» в смысле создания в произведении изображений чего-то такого, что находится вне искусства, вне произведения. Ибо как же иначе могло бы совершаться это μιμησις там, где не только не может возникать несходство с внехудожественной действительностью, но где даже может быть нарушена объективная последовательность и изображено нечто невозможное, но вместе с тем такое, что является «достоверным». Было бы невозможным *лучше* создать в произведении искусства нечто несоответственное тому, что происходит во внехудожественном реальном мире, чем написать его в виде αμιμητος. Ведь это мнение наводит на мысль, что Аристотель считает возможным, что в определенном произведении может быть сохранено точное *сходство* с внехудожественной действительностью (таким образом, что появится эта «косуля без рогов»), но что произведение будет, *несмотря на это*, написано αμιμητος. Создание произведения таким образом, что достигается μιμησις, и такое создание, при котором в произведении дается верное изображение внехудожественной действительности, — это, очевидно, *два совершенно независимых друг от друга способа творчества*. В то время как научное произведение (в особенности историческое) для достижения необходимой его ценности должно быть написано таким образом, чтобы было сохранено (в границах возможного) верное сходство с действительностью, находящейся вне произведения, ибо только тогда произведение бывает правдивым, — в художественном произведении этот способ творчества не составляет *conditio sine qua* поп ценности произведения, ибо в нем допускается даже невозможное и нелогичное, лишь бы только было сохранено это μιμησις. Действительно, Аристотель остается в долгу перед нами, когда речь идет о позитивном решении вопроса о μιμησις и μιμησθαι, и мы должны были бы сами уже попытаться позитивно определить это понятие, не зная, совпадет ли сделанная нами попытка определения с мнением Аристотеля. Однако на основании различных строк Аристотеля, которые я выше привел, можно с полной вероятностью уловить мысль, что речь идет при этом о такого рода писательском мастерстве, благодаря которому то,

что составляет слой изображенных предметов, что в процессе чтения в этом слое перед нами возникает, было бы *трогательным* (в особенности вызывающее при восприятии катарсис); и может быть таким (между прочим, являясь «убедительным»), заключает в себе признаки некоторой особой самобытной действительности, хотя нигде вне произведения ничего подобного не появлялось. Искусство создания в произведении «живых образов», искусство *реализации*, как бы *воплощения* в самом произведении изображаемого мира, мира как бы существующего, который становится сам по себе quasi-действительным, не будучи им на самом деле, — вот то, что возникает как *вероятная* интерпретация терминов $\mu\upsilon\sigma\iota\varsigma$ и $\mu\upsilon\epsilon\tau\omicron\theta\alpha\iota$ и что при этом, так сказать, материал для создания в произведении такого как бы автономного, возникающего перед нами в виде «живого тела» мира может быть взят из окружающего нас реального, внехудожественного мира, что то, что в художественном произведении предстанет как воплощенное, может быть в большей степени схожим с этим реальным миром, — всего этого не следует отрицать, но не это является критерием поэтичности того или иного произведения поэзии и его художественной ценности.

Если мы так поставим вопрос о понимании $\mu\upsilon\sigma\iota\varsigma$ и $\mu\upsilon\epsilon\tau\omicron\theta\alpha\iota$, тогда становится понятным, почему Аристотель столь ничтожно мало внимания уделяет проблеме, отвечающей на вопрос, как в поэтическом произведении создать изображение внехудожественных предметов, «у и столь много рассуждает над принципами композиции фабулы как единого целого, над соответствием фабулы характерам, распределением частей фабулы и т. д. — следовательно, над вопросами, которые ныне среди многих теоретиков искусства называются «формальными» и от которых зависит то «впечатление», какое вызывает у зрителя или читателя эта сила кульминационного волнения при восприятии трагедии, в конце концов при катарсис. Это рассмотрение «формальных» вопросов находится, впрочем, у Аристотеля в соответствии с его пониманием прекрасного, которое, как известно, основано на порядке и системе, — с пониманием, гармонирующим если не со всем греческим искусством, то по крайней мере с наиболее характерными для него проявлениями (произведениями).

Впрочем, следует согласиться — на что, однако, до сего времени не обращалось достаточного внимания, односторонне придерживаясь интерпретации μιμησις как «подражания» (создания изображений, подражая природе), — что Аристотель пользуется терминами μιμησις и μιμεσθαι применительно к весьма различной обстановке и различным предметам. Следовательно, «подражает» сам поэт, создавая свою пьесу или эпопею, «подражают» лица, действующие в трагедии (изображенные), а также их действия или события, в которых они принимают участие μιμησις есть то же, что μυθος¹; подражанием является и вся трагедия. Поражает, наконец, что в одном месте Аристотель утверждает, что поэт, говоря «от себя», не «подражает», но зато делает это, когда (хотя бы то же самое) говорят изображенные в произведении лица, так же и говорением можно μιμεσθαι. Средствами подражания являются как λεξις, так и μελοπια, а способ μιμεσθαι есть οφισ. Отсюда видно, что у Аристотеля спутываются при этом весьма различные вопросы, и все они именуется одним и тем же термином без учета модификации значения, которая при этом происходит. Это обстоятельство, несомненно, свидетельствует о несовершенстве рассуждений автора «Поэтики» и о необходимости введения различных поправок и углубления анализа, но вместе с тем оно свидетельствует также о том, что традиционная интерпретация μιμησις и μιμεσθαι исключительно в духе «подражания» как создания в искусстве изображений предметов действительного мира могла возникнуть лишь в результате весьма поверхностного чтения исследования Аристотеля и поверхностного рассмотрения проблем, которые он затрагивает. Во всяком случае, когда речь идет о понимании μιμεσθαι, следует отличать наряду с этим значением, в котором μιμεσθαι — это лишь то, что, кроме того, чтобы быть изображением чего-то другого, имеет еще по меньшей мере три различных значения. А именно: 1) μιμεσθαι существует для того, чтобы создавать рельефным образом (воплощать, осуществлять) предметы, изображенные в произведении, носящие черты самобытной действительности; 2) это для

¹ Любопытно при этом, что, например, Т. Синко переводит αμμιοννται как «предметы подражания».

того, чтобы исполнять функцию, выражающуюся в *представлении*, посредством изображающего в произведении предмета чего-то такого, что лежит за пределами самого произведения и, возможно, является элементом действительного мира; 3) самому создавать «видимость» действительности, реализованной в предметах, изображенных в произведении поэзии. Лишь более тщательный анализ этих различных вопросов поможет нам уяснить, в каких случаях проявляется то, что мы привыкли называть художественной «ценностью» произведения поэтического искусства.

Несмотря на то что здесь следовало бы развить вопросы, которые теперь перед нами возникают, вышеизложенные рассуждения делают несомненным тот факт, что Аристотель видит существенное различие между произведением поэзии и нехудожественным произведением письменности, например историческим или естественнонаучным произведением, и что одним из средств различения этих произведений является то, что в произведении поэзии дело доходит до $\mu\upsilon\eta\sigma\iota\varsigma$ в значении, которое я старался здесь хотя бы более или менее приблизительно проанализировать, а в нехудожественных научных произведениях, например в исторических или естественнонаучных, оно отсутствует.

Так в общих чертах представляется точка зрения Аристотеля, выраженная им в «Поэтике», когда мы пытаемся ее понять в свете современных исследований.

О ПРОИЗВЕДЕНИИ АРХИТЕКТУРЫ

§ 1. РЕАЛЬНАЯ ПОСТРОЙКА И АРХИТЕКТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Если мы отдадим себе отчет в тех результатах, к которым я пришел, рассматривая произведения отдельных искусств — литературы, музыки, живописи, — то может возникнуть мысль, что сущность произведения искусства вообще состоит в том, чтобы быть предметом нереальным. И в частности предметом чисто интенциональным, имеющим совершенно особенное качественное определение и особенную структуру и заслуживающим в этом отношении подробного рассмотрения. Однако нельзя согласиться с этим безоговорочно, пока не будут изучены с этой точки зрения еще и другие виды произведений искусства, и в том числе произведений архитектуры.

Готический храм, например Нотр Дам в Париже или Марианский костел в Кракове, или дорический либо ионический древнегреческие храмы, например Парфенон в Афинах, несомненно, являются произведениями искусства. Можем ли мы считать наши костелы, театры, дворцы и т. п. чисто интенциональными предметами? Думается, что готический храм как постройка — по крайней мере на первый взгляд — является в такой же мере реальным предметом, как, например, холм, на котором он стоит. Отвлекаясь от специальных религиозно-общественных функций, которые делают его одним из элементов нашего культурного мира (предметом «культуры») и которые соответственно целям, каким он должен служить, приписывают ему некоторую особенную структуру, следует сказать, что храм отличается от ве-

щей, относящихся к природе, окружающей человека, как нам кажется, только тем, что; 1) является плодом человеческого труда, 2) обладает некоторыми свойствами, необходимыми для выполнения религиозно-общественных функций и придающими ему особое эстетически-качественное значение. Разве первое и второе могло бы лишить храм характера реальности?

Однако мы не решаем пока вопроса о том, в какой степени определенная постройка является реальным предметом и в какой мере ее эстетическая ценность основана на ее реальных свойствах. Несомненно, когда, мы открываем в постройке произведение искусства и восхищаемся ее красотой или, наоборот, испытываем отвращение от ее безобразного вида, мы принимаем ее в расчет не только как реальный предмет, более того, ее реальность начинает терять для нас значение. В отношении к «той же самой» (по виду) постройке (например, -по отношению к тому же самому храму или ренессансному дворцу) мы можем занимать различную точку зрения. Мы можем, например, подходить к ней с точки зрения инженера, в задачу которого входит сохранить или обновить данную постройку, либо исследователя-историка, старающегося данные раскопки описать как исторический документ, который создан определенными людьми и представляет собой проявление их технического искусства, их психической структуры и т. п. И мы можем занимать совершенно иную точку зрения — такую, когда мы восхищаемся гармонией размещения масс, когда погружаемся в очарование тишины романского собора или любимся легкостью и грациозностью ионической колонны и т. п. Смена одной точки зрения, на другую не устраняет в действительности подлинности реальной вещи, к которой мы так или иначе относимся и в той или иной форме обращаемся. Но эта подлинность отодвигается как бы в тень. В то же время каждая новая точка зрения приписывает постройке различные черты, которые — раз мы уже заняли определенную позицию — предстают перед нами как моменты, выступающие в данном предмете, как его особенности и свойства, и притом неоднократно выражающие сущность того, что нам в данной позиции открывается. Однако, несмотря на это, они *относительны* к данной точке зрения, и после ее изменения они уже не даны предмету,

и в таком случае, может быть, даже вообще следует считать их несуществующими.

Такие наглядные черты предмета, относительные к нашим точкам зрения, бывают различного рода: от простых и мимолетных, как, например, черта необычности или чуждости нам, вплоть до определенных весьма сложных и относительно устойчивых явлений или структур. В этом значении, например, «чуждым» кажется нам какой-либо архитектурный мотив, содержащийся на той или иной определенного характера постройке, который мы пока не в состоянии правильно понять, имея установку на совершенно другой стиль и обладая восприимчивостью к иной гамме впечатлений целого. Было бы несомненной ошибкой — совершаемой, впрочем, длительное время позитивистами XIX в. — считать подобного рода изменчивые и относительные к нашим точкам зрения наглядные черты постройки чем-то «психическим», чем-то относящимся к области нашего «воображения» и т. п. Но в равной степени было бы ошибкой считать их и чем-то столь самостоятельным, подобно реальным предметам. Источник их существования, несомненно, лежит, по крайней мере частично, в наших взглядах на некоторые независимые от нас предметы и в нашем отношении к ним. Но, с другой стороны, их конкретность, полнота наблюдаемой наглядности, в какой они появляются, выступая в наблюдаемых нами предметах, создают то, что они кажутся вместе с тем как-то обоснованными не только в нас, но и в самих предметах, с которыми мы общаемся и по отношению к которым занимаем ту или иную точку зрения. Это тем более представляется обоснованным, что эти наглядные черты, зависимые от наших точек зрения, часто не являются какими-то лишь извне примешанными к предмету, на основе которого они возникают, не являются какими-то лишь случайно приклеенными «этикетками», не связанными в единое целое с основой, на которой они выступают, а наоборот, возникая на ней, они «до основания» видоизменяют каким-то образом весь предмет, придают ему совершенно другой облик, новую сущность.

Для того чтобы ясно понять этот вопрос, чрезвычайно трудный для правильного уяснения, попытаемся привести один пример пока из области, которая сама

не составляет *spesificum* архитектуры, хотя мы и будем рассматривать ее на фоне так называемых «памятников архитектуры». Существует, например, собор Нотр-Дам в Париже. Мы можем его рассматривать пока исключительно как некоторый реальный предмет, как некоторую грудку камней, которые, будучи сложены определенным способом, образуют некое целое. Это целое имеет *исключительно физические свойства*: например, определенную протяженность в пространстве, которая под влиянием внешних факторов изменяется в некоторых определенных границах, зависящих от вида материала, например камня. Следовательно, оно сокращается при понижении температуры, увеличивается при ее повышении, характерным образом искривляется, когда, например, летом с одной стороны сильнее освещается солнцем и т. п. Оно имеет, кроме того, например, некоторый (после завершения постройки) однажды «установленный» вид (форму), который, однако, несмотря на это, подлежит известным изменениям в зависимости от условий. Оно состоит из определенных частей, которые сами имеют реальные и материальные свойства и которые именно благодаря этим свойствам держатся вместе, связаны в одно целое, имеющее новые и соответствующим образом определенные свойства. Это есть то целое, с которым имеет дело, например, инженер, когда исследует его в отношении его статистических свойств, и которое он «обновляет», если вследствие военных событий оно подверглось повреждению и т. п. Необходимо, например, заменить в нем тот или иной выветрившийся камень или тот, который вследствие атмосферного воздействия вообще распался на куски и отвалился. Необходимо также старую деревянную конструкцию крыши заменить новой, ибо та истлела или сгорела и т. п. При этом можно, например, порою заменить старую, деревянную конструкцию новой, железной, имеющей совершенно другие конструктивные свойства, но такие, что, несмотря на произведенную пристройку, изменений «не видно», — а об этом постоянно заботились из каких-то совершенно новых соображений. Это целое, которое подлежит указанным изменениям, *является* само по себе таким, каково оно есть, и должно быть вместе с тем так построено, чтобы в то время, например, когда все мы идем спать, оно по-прежнему продолжало стоять на ост-

рове Сены и не разрушилось. Согласно *своим законам*, независимым от нашей воли и наших представлений, оно должно быть построено, если должно стоять; если в его конструкции окажется что-либо противоречащее этим законам, оно рухнет. Если оно вообще существует (я не намерен здесь этого решать, но это представляется по меньшей мере вероятным), то относится к той сущности, которая является *самостоятельной* по отношению ко всяким актам сознания, совершаемым кем-либо из людей, и не подлежит никаким изменениям вследствие самого его свершения. Если оно вообще должно быть изменено, то это может произойти только при том условии, что одновременно происходит какое-то изменение в окружающем его мире, который является в равной мере самостоятельным и реальным и вместе с тем материальным. Это реальное целое, которое, строго говоря, не должно даже называться «строением» (так как это уже есть некоторый предмет «культуры», релятивный по отношению к субъективным основаниям), является также эквивалентом некоторой субъективной точки зрения и сознательного поведения субъекта, и именно такого, при котором, насколько возможно, избегается осуществление всяких интенциональных актов, приписывающих ей что-либо такое, что бы не могло ей принадлежать без осуществления какого-либо акта сознания. Именно поэтому мы и рассматриваем это целое как реальное целое, автономное и независимое в своем существовании от сознания. Это реальное целое, этот эквивалент, однако, не является ни «храмом», ни «святыней», в которой проводятся богослужения и в которой поэтому — в зависимости от обрядов, принятых обычаем, — мы соответственно ведем себя, подобно тому как и другие постройки сами по себе не являются еще, например, «театрами» или «клубами» и т. п. Для того чтобы из целого, возникающего в результате упорядочения некоторого количества камней и других строительных материалов, и, строго говоря, автономного с точки зрения своего существования, могло возникнуть нечто такое, как «храм», «театр» или «парламент» и т. п., для этого необходимо совершенно иное субъективное основание, чем вышеупомянутое, и совершение других, особых актов сознания. То, что мы называем «посвящением» храма (скорее всего некоторой «светской» постройки

в «храм»), является не чем-то случайным, пустым маскарадом для темной толпы с целью склонить ее к определенному поведению, а чем-то таким, что для существования «храма» (в смысле «святыни») имеет существенное значение. Может быть так, что религия имеет в виду те или иные практические, повседневные цели, или причины; может быть и так, что «посвящение» в зависимости от «ритуала», принятого в данной религии, происходит совершенно иначе, что оно совершается в дорогостоящем и великолепном здании, или, наоборот, в какой-либо бедной постройке, или в какой-либо роще, которая благодаря этому становится «священной» рощей, и т. п. Все эти факторы изменчивы; они зависят от культурной среды и от типа сознания данной страны или эпохи. Но это нечто более чем простая «церемония», чем простой, вошедший в обычай способ поведения. Если только «посвящение» действительно «всерьез» проводится «священником» (кем-то, кто всерьез чувствует себя «слугой божьим» и всерьез рассматривает все вопросы религии), тогда оно служит проявлением актов сознания отдельных личностей или целых коллективов, — актов, которые сами по себе не вызывают никакого изменения в реальном мире в строгом значении этого слова, но в то же время неким образом призывают к существованию¹ некоторый конкретный предмет, принадлежащий к миру, который составляет конкретное *окружение человека*, — именно то, что мы называем «храмом» или «святыней». «Храм» уже не является простой грудой неким образом сложенных камней, хотя эта груда камней служит нам в качестве реальной основы и несмотря на то, что она являлась отправным пунктом акта «посвящения». «Храм» в зависимости от понятий и способов восприятия данного религиозного сообщества является или «божьим домом», как это было, например, в древней Греции, или также местом, которое предназначено для выполнения определенных, в извест-

¹ Каково это существование, можно ли его отождествить с самостоятельным существованием, характерным для существования реального, или нет и чем оно отличается от реального существования — все это новые проблемы, которые нельзя здесь более подробно ни разобрать, ни тем более решить без более подробного рассмотрения. Здесь существенным является лишь сохранение бытийной связи между свершением некоторых актов сознания и возникновением таких предметов, как «храм», «знания» и т. п.

ном духовном сообществе совершаемых актов почитания бога, молитвы, исполнения религиозных обязанностей, поисков милости и помощи божьей и т. п. Как таковое оно, *respective*, постройка, «превращенная» в храм, и приобретает ряд свойств и функций, которых не имеет и не могло бы иметь никакое упорядоченное скопление камней и строительных материалов. Было бы глупо требовать, например, от каменщика, который должен проводить какие-то восстановительные работы в каком-то строении, являющемся храмом, чтобы он, например, не производил шума ударами кирки и т. п. Ибо он выполняет работу не в «храме», в строгом значении этого слова, а лишь в какой-то стене, которая требует починки. Только тогда, когда этот каменщик идет в храм помолиться как один из верующих или когда он совершает богослужение, приличие диктует ему определенное и надлежащее поведение в храме (то или иное в соответствии с понятиями и способом восприятия данного религиозного сообщества), и которое показалось бы, наверное, неуместным и смешным, если бы захотели его соблюдать, направляясь в клуб или театр (и наоборот).

Подобно различию между «постройкой» в смысле некоторого реального предмета, составленного из сложенных камней и других строительных материалов, и «храмом» или «театром» и т. п. возникает, например, также различие между куском полотна и «знаменем». Куском полотна, например, мы чистим горшки, знамени — отдаем воинские почести и порою сохраняем его на протяжении целых столетий на память даже тогда, когда оно очень старое и поврежденное. Строго говоря, «поврежденным» может быть только кусок полотна, не знамя, несмотря на то, что знамя в качестве основы своего существования имеет этот кусок полотна и в известной мере разделяет свою судьбу с ним. И подобно тому как в случае с «храмом» существует некая особая процедура «посвящения», существуют также некоторые особенные, в различных странах разные процедуры, делающие из куска полотна «знамя», — процедуры, являющиеся выражением определенной духовной позиции и определенных актов сознания, в действительности совершенно отличных от тех, которые совершаются при посвящении определенной постройки в храм, но родственные им в том, что они вновь создают некоторый совершенно

новый предмет, действительно существующий на основе определенного реального физического предмета, но выходящий существенным образом за пределы его свойств. Он имеет в этом реальном, чаще всего физическом, предмете основу своего существования, а точнее: одну из основ своего существования, так как необходима еще другая основа, а именно совершающиеся во всех рассматриваемых случаях акты сознания, имеющие определенное развитие и содержание и составляющие проявление некоторых духовных основ. Этот новый предмет (храм, знамя, театр и т. п.) не является уже автономным, реальным с точки зрения своего существования. Он не только возникает благодаря осуществлению характерных актов сознания, но и *существует* только для определенного общественного круга или множества взаимно понимающих сознательных субъектов, а для других, которые не понимают этих созидających актов, он вовсе не существует, или также для тех, которые этих актов не одобряют, не разделяют, он вовсе не является «храмом» или «знаменем», по отношению к которым они сами вели бы себя соответствующим образом. Единственно возможное определенное уважение чужих чувств склоняет их к тому, чтобы и к объектам этих чувств выражать уважение, чтобы их рассматривать в качестве таких, которые другим «служат» в качестве «храма» или «знамени» и т. п. И в зависимости от позиции, занимаемой по отношению к членам того или иного религиозного или национального сообщества такой храм или знамя пользуется уважением либо, наоборот, подвергается актам ненависти или сознательного унижения, посрамления. Для того, кто *совершенно* не понимает актов, созидających, например, храм или знамя, кто о них *совершенно не знает*, та или иная постройка может быть непонятна, тот или иной кусок полотна или шелка может казаться бесполезной вещью, которую можно употребить на одежду или на платок и т. п., но которая не может стать объектом ненависти, не может вызывать чувства гнева или желания нанести бесчестье. Она для него является, просто говоря, одним из реальных физических предметов, по отношению к которому мы не занимаем *никакой* подобного рода эмоциональной или вообще духовной позиции. Для такого рода лиц *не существует храмов* или *знамен*, однако существуют

постройки или куски полотна. Но это означает, что такие акты сознания, как акт «посвящения», основание знамени, «учреждение», например, ордена и т. п., *ничего не изменяют в реальном мире*, в особенности в физическом мире; говоря точнее, они не вызывают в реальных предметах никакого *реального изменения*. В то же время у такого физического предмета возникает некое *интенциональное свойство*: быть бытийной основой некоего *нового* предмета — храма, знамени, ордена и т. п.

В действительности, в принципе каждая постройка и даже каждый находящийся в природе предмет, не измененный деятельностью человека, например какая-нибудь роща, лес или поляна и т. п., могли бы посредством свершения соответствующих актов стать «храмом». Но особенности данного религиозного культа и созданного в его рамках ритуала создают то, что выдвигает некоторые определенные требования по отношению к тому, что должно быть, например, храмом (соответственно знаменем и т. п.). В связи с этим в рамках отдельных религиозных (и других) сообществ существуют разные обычаи создания «храмов» (то есть точнее, построек, которые должны быть «храмами»): одни — в древней Греции, другие, например, среди католиков, третьи — среди протестантов или среди буддистов. Создается тип формы построек, которые должны быть «храмами», тип формы вещей, которые должны быть «знаменами», «орденами» и т. п. В результате этого легко достигается перенесение термина «храм» (знамя и т. д.) — в смысле «места, посвященного совершению религиозных актов и различного рода обрядов», — на соответствующую реальную вещь, служащую интенциональному предмету в качестве объективной бытийной основы. Тогда сама эта реальная вещь (постройка) кажется «храмом», «знаменем» или «театром» и т. д.

Нечто подобное происходит также с производением архитектуры, как с неким производением искусства. Но не следует думать, что здесь дело обстоит точно так же, как, например, с картиной¹. Для того чтобы иметь с ним дело вообще как с производением искусства, а тем более с эстетическим предметом (нужно ли и в какой мере отличать здесь одно от другого — к этому вопросу я еще

¹ В другом месте я подробно разбираю этот вопрос.

вернусь), чтобы произведение архитектурного искусства уловить в наглядном восприятии и иметь возможность наслаждаться или восторгаться им, нужно занять по отношению к постройке определенную особую точку зрения, которая существенным образом отличается как от позиции действующего субъекта, так и от чисто познавательной позиции, наконец, от религиозной точки зрения, о которой я только что говорил, разбирая вопрос о существовании «храма» («святыни»). Эта особая точка зрения имеет в качестве своего интенционального эквивалента некий *новый* предмет, который действительно — подобно тому, как, например, картина в живописи, — имеет свою бытийную основу в некотором соответственно выбранном реальном предмете, но не идентичен ему. Готический собор или романская базилика как произведение архитектуры не являются точно таким же предметом, как и некая система стен, построенных, например, из камня или из кирпича или из других строительных материалов, хотя и будут весьма близкими ему, значительно более близкими, чем картина живописи. Эту систему стен и т. д. в целях различения я буду называть «строением» или «постройкой». Действительно, собор, например, в Реймсе, обнаруживается на основе постройки и заимствует свою структуру в ее особенностях, формах, которые архитектор придал постройке, но, несмотря на это, его нельзя отождествить с ней. Собор в Реймсе ныне тот же, что и в канун 1914 года, хотя постройка, на основе которой он в настоящее время обнаруживается, является *новой* по сравнению с той, которая существовала в 1914 году и позднее была разрушена немцами. Эта в то время разрушенная постройка уже никогда более не возникнет и не может возникнуть. В то же время после «ее» восстановления вновь возник *тот же самый* собор в Реймсе как некое единственное в своем роде произведение искусства. Я сказал бы точнее: он мог в принципе возникнуть, если бы удалось достигнуть того, чтобы новая постройка была во всех отношениях, имеющих важное значение для «собора» в Реймсе, такой же, как и прежняя. На практике этого не удалось осуществить: новая постройка во многих отношениях отличается от прежней; между прочим, отсутствие точных планов, снимков, фотографий сделали совершенно невозможным

сходство новой постройки с прежней. Но если бы даже имелись эти технические средства, то еще в процессе исполнения должны были бы произойти различные отклонения от первоначальных форм, особенно в различных мелких деталях, которые имеют значение для собора как произведения искусства. Например, новый камень, использованный для постройки, не имеет той «патины» старины, что прежний, вследствие чего он по-иному отражает свет и т. д. Прежних каменотесов, художников-ремесленников давно нет в живых, а те, которые строили другой «храм», были воспитаны уже в совершенно иных условиях, имели другие инструменты, применяли другие способы обработки камня, иную психическую установку и т. д., вследствие чего плод их труда во многих отношениях отличается от прежнего, хотя это может иметь частично второстепенное значение для храма как произведения искусства, а вернее лишь для возможного его обнаружения на основании новой постройки в точно таком же виде, какой он имел перед разрушением постройки в 1914 году.

Подтверждением различия между реальной постройкой и архитектурным произведением искусства служит еще одно обстоятельство, находящееся в некоторой зависимости от того, насколько физическое определение реальных физических предметов, какие мы привыкли считать истинными, является таковым в действительности. А именно в высшей степени вероятно, что физический предмет, каким является данная постройка, *не* наделен как своими свойствами всем комплексом *чувственных* качеств (цветом, светом, зрительно видимыми формами, в каких он предстает перед нами в чувственном наблюдении), в то же время он отличается, например, свойствами отражения световых волн определенной длины и поглощения других. Независимо от того, что физика, *respective*, эпистемологическая интерпретация физики, окончательно скажет по этому вопросу, не подлежит сомнению, что произведение архитектурного искусства *наделено* различного рода чувственными качествами (хотя опять-таки не теми, какими в принципе *может быть* наделен интенциональный предмет произвольного чувственного наблюдения). Эти качества составляют основу для различного рода качеств высшего порядка, эстетически значительных, которые прости-

раются во всей своей красоте и индивидуальной живости только в эстетической конкретизации архитектурного произведения. Произведение искусства, наделенное этими качествами, тем более является лишь интенциональным, в своем существовании гетерическим предметом, но об этом речь будет идти ниже.

Другими словами: произведение архитектурного искусства, *как каждое* произведение искусства, в частности произведение литературного искусства, действительно отличается от реального предмета, в котором оно имеет свою бытийную основу, но вместе с тем именно потому, что имеет в нем эту основу, оно зависит от его свойств, и в особенности от свойств материала, из которого оно построено. С точки зрения бытия оно является релятивным, но его бытийная относительность не *односторонняя*. Она не свидетельствует исключительно о творческих и исполнительских эстетических актах (автора или воспринимающего), а также о своей жизненной основе, заключающейся в некотором совершенно определенном и специфически сформировавшемся физическом предмете. И именно потому, что возникает подобного рода *двусторонняя* жизненная относительность, что архитектурное произведение зависит, с одной стороны, от вида и индивидуальности творческого духовного акта автора, а с другой — от свойств создающего предмета, физический предмет, составляющий эту основу, должен быть соответствующим образом подогнан по своим свойствам к замыслу творческого акта для того, чтобы основанное на нем произведение искусства могло найти в нем эту основу, чтобы в своем воплощении оно могло обнаружить структуру и свойства, какими наделяет его воля художника. Только тогда, когда предмет-основа будет сформирован таким образом, что достигается это обнаружение, *воплощение в конкретном, материале* в точности той *идеи*, которая озаряла работу художника, воплощала его творческий идеал, произведение искусства, и в особенности произведение архитектуры, становится *действительно созданным*; до момента воплощения оно было лишь *задумано*, представлено в творческой концепции, но еще не «осуществлено»¹. Поскольку это фор-

¹ Строго говоря, произведение искусства не удастся «осуществить» в точном значении этого слова. Но это уже такой вопрос, который более подробно разбирать здесь неуместно.

мирование некоего реального предмета в известной мере не получается (например, окажется, что, несмотря на художественные достоинства, данный «проект» не поддается реализации по техническим соображениям или также потому, что исполнители не вполне поняли проект художника или, наконец, потому, что по соображениям экономии отказались от некоторых существенных деталей постройки), тогда то, что возникает, является каким-то недоноском, чем-то таким, что *могло бы* быть произведением искусства, и, возможно, шедевром, но, поскольку оно с точки зрения совершенства не является тем, чем должно было быть, оно остается незаконченным произведением, чем-то таким, что лишь приближается к «идее» произведения, которое окончательно не было осуществлено.

Степень этого «осуществления» произведения искусства, воплощения его в некоем реальном предмете, который служит этому произведению в качестве его бытийной основы, является различной в различных искусствах. В одних — такой, что ее никогда не удастся достигнуть даже в малой степени (всегда то, что служит реальной основой произведения, *принципиально отличается от произведения и является лишь частью целостности произведения*, — так именно обстоит дело в *литературе*), в то же время в других *участие* основного предмета в воплощении произведения искусства становится все более заметным, как, например, в живописи, в скульптуре, в драме, поставленной на сцене, так что, наконец, приближается к некоторому относительному *optimum* — именно в архитектуре. Дело представляется таким образом, что здесь произведение искусства может получить, если это можно так сформулировать, *полное и верное* свое выражение, свое действительное *телесное воплощение* в реальном предмете, который создан техническими средствами. Но, *несмотря на это*, даже произведения архитектурного искусства нельзя *отождествить* с некоторым соответственным образом сформированным реальным предметом, который служит ему в качестве бытийной основы (а следовательно, с «постройкой»).

Поэтому результат проведенного исследования произведения архитектурного искусства находится в согласии с нашим первоначальным предположением, что

произведение искусства — какого бы то ни было вида — *не является* реальным предметом *sensu stricto* и вообще каким-либо бытийно самостоятельным предметом, но отличается некоторой принципиальной, не поддающейся устранению ни в какой разновидности искусства бытийной относительностью, между прочим, по отношению к актам и субъективным точкам зрения — творческим актам художника. Однако, для того чтобы выяснить отношение архитектурного произведения к эстетическому предмету, к тому, что во всей своей эстетической красоте возникает перед нами *in concrete* при эстетическом восприятии некоего реального предмета, который я назвал здесь «постройкой» и с восприятия которого *должен начаться сложный процесс эстетического переживания*, в наших исследованиях произведений архитектуры мы должны сделать еще один шаг вперед.

§ 2. ДВУХСЛОЙНАЯ СТРУКТУРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Может показаться маловероятным, что произведение архитектуры не является наиболее родственным произведению живописи или скульптуры и в то же время более всего приближается в известном отношении¹ к музыкальному произведению, но дело обстоит тем не менее именно так. Впрочем, внимание на это обращалось неоднократно. И при этом здесь речь идет не о том, что — как не раз подчеркивалось — произведение архитектуры, несомненно, приближается к музыкальному произведению, что именно в отдельных архитектурных стилях содержится специфическая *ритмика линий и форм*. Ибо в принципе ритмические черты удастся отыскать в каждом произведении искусства какого бы то ни было типа — в равной степени как в лирическом стихотворении, так и в картине, в скульптуре, в музыке или, наконец, например, в готическом соборе или в ре-нессансном дворце². Действительно, о чем нельзя

¹ В известном отношении, ибо существуют другие важные точки зрения, в свете которых произведение архитектуры стоит на прямо противоположном конце, относительно музыкального произведения. К этому вопросу я еще вернусь.

² Этими вопросами занимался, как известно, Шмарсов.

забывать, в каждом из этих случаев она проявляется в несколько модифицированном смысле: музыкальная ритмика является совершенно иной, чем, например, ритмика аркад какой-либо веранды. Однако подлинное родство между музыкой и архитектурой состоит в чем-то ином, а именно: ни первая, ни вторая не является «изобразительным» искусством в строгом значении этого слова. Как в архитектурном, так и в музыкальном произведении (по крайней мере в так называемой «абсолютной» музыке) мы *не должны в процессе восприятия выходить из сферы конкретно данного*, и следовательно, с одной стороны — из сферы музыкально-звуковых образований, а с другой — из сферы «строения», для того чтобы прежде всего на основе конкретно данного создать некий совершенно новый интенциональный предмет — предмет, лишь *представленный* посредством конкретно данного. Именно так обстоит дело в любом случае, будь то литературное произведение, станковая живопись или, наконец, скульптура. Только на основе, между прочим, этого *нового* вычлененного предмета мы имеем там дело с *целостностью* данного произведения искусства, более того, лишь на основе этой живой целостности мы можем прийти к формированию *эстетического* предмета и отдаться эстетическому созерцанию. Здесь, в архитектуре, подобно тому как в музыке — *и вообще во всех неизобразительных искусствах* (если они существуют), — *непосредственное* схватывание данного в наглядном восприятии, которое в каждом случае имеет специфический вид, сразу приводит нас к произведению архитектурного искусства, *respective* музыки. Там, в музыке, достаточно услышать конкретные звуки (и другие звуковые элементы) определенной высоты, тембра и силы, определенной длительности и т. д., определенным образом следующие друг за другом или звучащие в порядке, установленном произведением, чтобы во всей полноте постигнуть произведение музыкального искусства. Здесь же нужно придать некоторой материи определенную *форму*, однозначно определенную цветовыми плоскостями, чтобы непосредственно в *наблюдении* достигнуть *целостности, всей полноты* архитектурного произведения. Достаточно, чтобы строение было полностью видимо и в своей структуре и подборе свойств, попросту говоря, *понято*, как перед нами пред-

стал бы «собор», или «замок», или «дворец» как архитектурное произведение. А кто будет в эстетическом переживании его созерцать, приобщится таким путем к соответствующему *эстетическому* предмету.

Кроме того, в *обоих* случаях конкретный сформированный материал, составляющий основу существования произведения искусства, является материалом *одного и того же вида*: в музыке — это акустический (звуковой) материал, в архитектуре — трехмерная оформленная материя. В связи с этим можно было бы поддаться соблазну считать произведение архитектуры, как и музыкальное произведение, однословным произведением. Это, однако, было бы неправильным, ибо в архитектурном произведении (впрочем, как и в скульптуре) мы можем различать *два* слоя: 1) воспринимаемые зрительно виды, посредством которых в наблюдении проявляется форма строения; 2) трехмерная форма строения (храма, театра, дворца и т. д.), проявляющаяся посредством видов. Причем возникает такое различие между архитектурным произведением и произведением живописи — картиной, что, если в живописи мы всегда имеем дело только с одним видом, в архитектурном произведении их существует бесконечно *больше* (в принципе). При этом речь идет не о *конкретных* индивидуальных видах, которые имеет, в свою очередь, каждый зритель, когда он наблюдает данное произведение, а о множестве видов, присущих данной форме, которую *заранее определяет* оформленная материя. Скажем точнее: она определяет множество *схем*, относящихся к видам, которые становятся содержательными и конкретизированными только благодаря зрителю. Данные схемы при этом не только реконструируются средствами «живописи», как в картине путем расположения некоторого количества красочных пятен на той или иной плоскости (и плоскости изображения), но и определены путем размещения друг подле друга неких реальных *бесформенных масс*, имеющих определенную поверхность, которые, со своей стороны, определяют возможности соответствующего освещения, допускающего те или иные видовые схемы. Как цвет поверхности постройки (стен), как вид материала, поглощающего или отражающего свет, так и образование самой поверхности (она или «гладкая», или же «пористая», блестящая, как мрамор,

или мертвая, как бетон или стенная штукатурка), — играет роль при создании возможности освещения извне и изнутри постройки (произведения архитектуры) и тем самым (наряду с чисто геометрическим расположением масс в пространстве) определяет множество зрительных видов, через которые проступает один и тот же пространственный образ постройки. Если мы изменим, например, окраску стен, то хотя чисто пространственная форма вследствие этого не подвергается изменению, однако целостность произведения, видимо, изменится и даст совершенно иные по эстетической ценности эффекты. (Я прошу здесь лишь представить, как обезобразились постройки Ягеллонской библиотеки, Национального музея и еще некоторые в результате того, что их стены были замазаны немцами в 1944 году якобы в целях «маскировки» против бомбежек.) Несмотря на изменения, какие в данные внешние виды вводит определение поверхности стен постройки, — изменения, которые в некоторых случаях умножаются посредством так называемой «полихромии», мы не встречаем в архитектурном произведении столь разнообразных способов воспроизведения или создания внешних видов, какие имеют место в живописи; и если даже вследствие разнообразной полихромии эти возможности приумножаются, то следует помнить, что это скорее элементы, относящиеся к *живописи*, а не специфические архитектурные элементы архитектурного произведения. Часто именно эти относящиеся к живописи элементы начинают играть слишком большую роль и отвлекают наше внимание при наблюдении постройки от его архитектурной структуры и даже отрицательно действуют на процесс наблюдения. Живописные детали становятся тогда часто чем-то не только чуждым, но даже противоречащим духу архитектонической структуры. Ибо архитектурное произведение тем отличается от произведения живописи — наряду с другими отличиями, на которые я уже указывал, — что в произведении живописи, по крайней мере при двухслойной его структуре, слой *видов* является в структурном отношении конституирующим элементом целостности произведения, в то время как в архитектурном произведении наиболее важным структурным и феноменальным его элементом является *предметный* слой — форма трехмерного геометрического тела и склады-

вающиеся на ее основе специфические эстетически ценные качества¹. В картине специфические «живописные» ценности, эстетически ценные качества проявляются именно в слое внешних видов, они связаны с цветом и его распределением в плоскости картины. В то же время в архитектурном произведении все то, что создает мир внешних видов, обусловленных геометрическим телом постройки и определением его поверхности, подчиняется в последнем счете как бы главной цели, а именно *показу формы тяжелого геометрического тела и специфической игры расположения отдельных частей геометрической фигуры по отношению друг к другу*. В предметном слое *этого определенным, образом расчлененного и распланированного геометрического тела*, проявляющегося посредством внешних видов, содержатся существенные для архитектурного произведения эстетически ценные качества. Действительно, необходимо воспринимать внешние виды, определенные в своих главных чертах предметным слоем архитектурного произведения, для того чтобы иметь данную предметную сторону произведения — чтобы *видеть* постройку в ее своеобразной структуре. И, несомненно, эти виды, содержат различные своеобразные эстетически ценные моменты, в частности *декоративные* моменты, которые в целостности произведения играют или позитивную, или негативную роль. Но, несмотря на этот конструктивный элемент целого, ядро его лежит не в видах, а в том, что проявляется посредством этих видов — в *пространственной форме* и эстетически ценных качествах. Эстетически ценные видовые качества часто составляют особый *элемент* среди множества эстетически ценных качеств, которые возникают в предметном слое архитектурного произведения, ни не должны — и притом не с точки зрения какой-то исторически обусловленной нормативной теории архитектуры, а исключительно в силу собственной логики произведения — играть *автономную, суверенную* роль в целостности произведения, ни также вступать в противоречие с главной и существенной функцией видов, которая обосновывает их появ-

¹ Понятие «эстетически ценные качества» и его отличие от понятия «эстетические качества ценности» я разбираю в исследовании о структуре картины.

ление в целостности архитектурного произведения, — а именно с функцией *открытия* или *показа* зрителю самой постройки, его пространственной формы в имманентном расчленении. Свойства поверхности и распределение света должны таким образом обозначать внешний вид, чтобы функция их открытия, показа стала наиболее отчетливой и чтобы внешние виды были одновременно лишь воспринимаемы — ибо одно с другим связано, — а не отвлекали внимания зрителя.

Если возникают сомнения, действительно ли имеется различие, на которое я здесь указываю, между произведением живописи и архитектуры, то источник этого явления коренится в существовании в обеих областях искусства переходных форм; существуют картины и даже целые «школы» в живописи, которые, будучи скорее порождены духом архитектуры, показывают *превосходство* объективной формы предмета, изображенного на картине, над видовым элементом. С другой стороны, имеются произведения архитектуры, которые выдвигают содержащийся в них живописный момент на первое место. Существует, если так можно выразиться, архитектурная живопись и, наоборот, живописная архитектура¹, подобно тому как существует возникшая на основе импрессионизма в живописи импрессионистская скульптура (см., например, произведения Родена). Но существование этих промежуточных, пограничных форм не может привести к затушевыванию самого главного различия между обеими рассмотренными здесь областями искусства в их, так сказать, *чистом* виде между произведениями, необходимую сущность которых составляют достоинства, порожденные *цветом* и его оттенками, и произведениями, осью которых являются эстетически ценные качества, имеющие в своей основе *пространственную форму*. А эти переходные формы являются лишь естественным результатом или следствием некоторого структурного факта, содержащегося в обоих произведениях искусства, именно того, что те и другие произведения являются двухслойными (по крайней ме-

¹ С этой точки зрения некоторые выводы Вольффина в его книге «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» следовало бы существенно видоизменить, поскольку речь идет о способе понимания роли, какую играют, как им удачно подмечено, детали произведений в их целостности.

ре) произведениями. А различие между ними проистекает из того, что — частично с онтологической точки зрения — в каждом из них *другой* слой является с творческой точки зрения основным элементом: в произведении живописи — вид, в архитектурном произведении — форма геометрического тела.

Тем самым мы создали бы некоторые теоретические основы для выяснения отношений, какие возникают между реальным предметом, составляющим основу существования произведения архитектурного искусства, и данным произведением. Реальный предмет является самостоятельным индивидуальным предметом (носителем) множества различного рода свойств (например, цвета, форм, качеств, обнаруживаемых осязанием, эластичности, тепла, тяжести и т. д.). Все имеющиеся у предмета свойства определены *качественно* однозначно и проявляются одновременно в некоей особой форме, благодаря которой они будут именно свойствами (или, если угодно, чертами) того же самого предмета. Эти качественные определения реального предмета, который как предмет является самостоятельным, имманентно ему присущи и проявляются в нем с безусловной единичностью. Это содержание качественного момента вызывает то, что, несмотря на несамостоятельность существования, присущую каждому свойству, качественный момент принимает участие в самостоятельности существования предмета. Несмотря на разнообразие своих свойств, реальный предмет в полном объеме своего существования есть непрерывная целостность внутренне монолитно сросшихся между собой моментов (есть *конкретная* целостность). И как субъект своих свойств он сформирован посредством специфического качественного момента — посредством своей конституируемой природы¹.

Таким образом, построенный и существующий реальный предмет, наделенный архитектором особенными пространственными свойствами и качествами своих поверхностей, составляет бытийную основу архитектурного произведения искусства. Что это означает?

¹ Вопрос о строении самостоятельного индивидуального предмета более подробно рассматривается в моем «Споре о существовании мира», т. II.

Как мы видели, данное произведение имеет два главных элемента: 1) основной элемент — «объективный», пространственный образ (форму), наделенный теми или иными эстетически ценными качествами, 2) множество видов (точнее, видовых схем), через посредство которых проявляется пространственный образ и которые сами по себе содержат также своеобразные эстетически ценные качества, в частности декоративные элементы. Если некий реальный предмет (постройка) должен составлять бытийную основу некоторого определенного архитектурного произведения, то среди его свойств должна выступать прежде всего объективная пространственная форма, по крайней мере в главных своих контурах, если не целиком как форма (образ), являющаяся главным элементом архитектурного произведения. Эта пространственная форма вытекает в реальной постройке из некоторых конструктивных свойств масс, которые могут быть двоякого рода: либо такие, что они совершенно скрыты внутри здания и составляют лишь логическую, постулированную основу внешней пространственной формы, либо также такие, что, хотя они и не относятся к самой пространственной форме, однако *видимы* на поверхности постройки и по меньшей мере подразумеваемы на основе видимых подробностей ее формы. В первом случае они сами не входят в состав архитектурного произведения, а составляют лишь реальное *условие* его воплощения в реальном предмете, а во втором случае составляют элемент самого произведения. Другими словами: эта пространственная форма, о которой идет речь как о главном элементе архитектурного произведения, является не только системой *поверхности* произведения, но известным образом проникает также в глубину произведения; архитектурное произведение не только имеет свою основу существования в трехмерном, полном массы (материи) физическом предмете, но само *является* системой формы *масс* (геометрических тел) и тем самым содержит в своей сущности все те конструктивные части и свойства, которые логически связаны с видимой внешней формой целого. Существует, если так можно выразиться, своеобразная *логика масс*, их форм, их взаимного расположения, их обусловленности и т. д. Каждое архитектурное произведение является как бы реше-

нием некоей проблемы из той же логики масс: оно составляет некий конструктивный скелет, который приводит к определенной внешней пространственной форме. Реальный предмет, составляющий бытийную основу произведения, должен иметь все такие реальные свойства, чтобы этот конструктивный скелет вместе с основанной на нем внешней пространственной формой мог проявиться *in concrete* и чтобы он был постоянно *воплощен* в реальной вещи, а не был лишь только предметом мысли, воображения и, следовательно, *чтобы он не должен был быть чисто интенциональным предметом*. Но какими, кроме того, свойствами обладает реальная постройка — это имеет еще известное значение для архитектурного произведения лишь постольку, поскольку от них зависят эстетически ценные и, в частности, декоративные моменты видов архитектурного произведения, (и, следовательно, например, свойства «материала» — камня, бетона, железа, от которых зависят известные световые эффекты, такие, как отражение или поглощение света стенами постройки и т. п.). А остальные свойства реальной постройки совершенно безучастны к *качественному свойству* архитектурного произведения, хотя они не безучастны к его индивидуальному *воплощению*, ибо с их исчезновением исчезло бы также и реальное геометрическое тело, которое составляет основу существования архитектурного произведения. Они могут быть теми или иными, но в целостности реальной основы произведения *заменяемыми*: отдельные части постройки поддаются замене другими, схожими, имеющими несколько иные свойства, лишь бы только комплекс образующих свойств не подверг изменению само произведение. Другими словами, *одно и то же* архитектурное произведение в принципе можно воплотить в *различных* постройках, которые могли бы иметь различную прочность в зависимости от качества «материала», употребленного для его постройки, и, следовательно, например, от способа обжига кирпичей и т. п. С точки зрения чистой архитектуры (свойств самого архитектурного произведения) безразлично, состоят ли, например, своды в Вавеле на втором этаже *целиком* из дерева, и притом из лиственницы, как и старые своды в двух залах первого этажа, или же они — как это обстоит дело в действительности — представляют собой желе-

зобетонную конструкцию, таким образом обложенную деревом, что никто, кто не знает, как их строили, об этом не догадывается. Только в том случае, если бы это изменение чисто технической конструкции каким-то образом обозначалось в *видимой форме* сводов, если бы, например, кое-где просвечивал железобетон, или также эти своды как целое приобретали некоторую явную жесткость, которая чужда чисто деревянной конструкции, — это имело бы значение для архитектурного произведения, каким является Вавель как произведение искусства. Если же кто-либо в древнегреческом храме заменил бы в целях экономии мраморные колонны бетонными и никак не покрыл бы этого бетона, тогда целое с архитектурной точки зрения подлежало бы явному изменению: мягкость, пористость материала сказывалась бы на внешнем виде целого, и это обстоятельство не могло бы не влиять на различные моменты, ценные в эстетическом отношении. Таким образом, эти реальные свойства постройки, которые действительно имеют значение или для ее прочности или с точки зрения повседневной полезности (например, степень, в какой используемый материал служит для защиты от холода и жары), но изменение которых не влечет за собой изменений в пределах элементов и свойств самого произведения архитектурного искусства, не относятся к самому произведению и лишь постольку составляют основу его существования, поскольку их присутствие в постройке, создающей эту основу архитектурного произведения, составляло бы в их специфических качествах и индивидуальности необходимое условие *существования* здания. И, наоборот, отсюда следует, что все чисто утилитарные части или свойства постройки (и, следовательно, по своей форме не входящие чувственно-наглядным образом в конструкцию его масс) должны быть либо скрыты и, следовательно, не заметны при обычном наблюдении постройки (например, укрытый дымоход центрального отопления), либо таким образом подобраны по своим обозримым свойствам, чтобы, выступая в поле зрения возможного зрителя, составляли по крайней мере гармоничный компонент в ансамбле архитектурного произведения.

Это относится не только к *свойствам* реальной постройки, но также к способу ее существования, ее дей-

ствительности (реальности). Реальность же действительно необходима для *индивидуального* воплощения в данном месте и в данное время некоторого архитектурного произведения. Это означает, что невозможно «воплотить», реализовать архитектурное произведение, например, с помощью пространственного (стереоскопического) фильма, который многосторонне представлял бы одну и ту же постройку; это было бы только *живописное представление* известного архитектурного произведения, а не его воплощение. А если бы в реальном трехмерном пространстве с помощью каких-либо технических средств, но без помощи реальных физических (материальных) геометрических тел удалось вызвать какую-то особую иллюзию¹ всех этих свойств и элементов, которые формируют некоторое архитектурное произведение, то действительно само это произведение не имело бы уже такой бытийной основы, какую имеет оно в реальной постройке, и для его конкретного, телесного проявления не играло бы никакой роли, что именно таким путем, а не посредством «подстановки» реальной постройки достигается телесное проявление. Вполне понятно, что эти иллюзорные технические средства должны были быть такими, чтобы они давали возможность зрителю обозревать постройку (архитектурное произведение) не только извне, но и изнутри, ибо иначе данное произведение не проявилось бы во *всех* своих свойствах, хотя при данной технической фикции, которую мы в данный момент создаем, оно должно быть сохранено. Иначе говоря, если бы, например, при ныне существующих условиях чувственного опыта ничего не изменилось, но каким-то косвенным путем удалось бы показать, что некоторая форма идеализма является правильной и что, следовательно, несмотря на все те же самые данные опыта, какими мы в настоящее время располагаем, материальный мир не существует *самостоятельно*, то, несмотря на это, все наши архитектурные произведения продолжали бы существовать, хотя весь материальный реальный мир представлялся бы иллюзией. Это, однако, означает: реальное существование бытийной основы произведения архитектурного искусства действительно составляет реальное условие его воплощения, условие

¹ И притом такую, чтобы мы об этой иллюзорности не знали.

того, чтобы оно не было *чисто* интенциональным предметом, но не относится к его сущности, к его содержанию. В то же время можно сомневаться в том, должно ли *явление* реального содержания некоторых качеств в пространственно-временном материальном индивидууме, так же как и *феноменальный характер* бытийной самостоятельности — при эстетическом восприятии архитектурного произведения, в эстетической форме в процессе эстетического переживания, — появляться в поле зрения или исключаться из поля зрения. Нам кажется, что иначе обстоит дело с феноменальным моментом пространственно-временной индивидуальности и тем самым с включением предмета в систему координат реального мира, и иначе, когда идет речь о наглядном характере *действительности*, бытийной самостоятельности. Поскольку первый момент не только может отпасть, но и действительно отпадает в эстетическом восприятии архитектурного произведения без ущерба для эстетической ценности, целостности произведения как одного из эстетических предметов (в связи с этим остается проблема так называемого обособления, изоляции эстетического предмета от реального окружения, — проблема, как мы увидим, имеющая особое значение в случае эстетического архитектурного предмета), поскольку исчезновение из поля зрения феноменального момента действительности, если бы оно действительно происходило в эстетическом восприятии, отразилось бы, как нам представляется, *отрицательно* на *эстетической* ценности архитектурного произведения. Необходимо отдать себе отчет в том, что устранение явления действительности (бытийной самостоятельности) могло бы совершаться только таким образом, что его место могло бы занять явление противоположного *modi existential* и, следовательно, бытийной гетерономии, тесно связанной с иллюзорностью того, что характеризует такой бытийный момент. Разве в процессе эстетического восприятия архитектурное произведение не лишилось бы в какой-то степени своей эстетической ценности, если бы мы наблюдали его, заранее считая его продуктом нашей художественной иллюзии? Разве к его *ценности* не относится то свойство, что оно существует, существует независимо от зрителя, что оно имеет свою самостоятельность существования, хотя бы даже это свойство было иллюзор-

ным? Не снизилась бы при этом коренным образом его ценность и в том случае, если бы мы считали несомненным, что наши соборы, общественные здания и т. д. в бытийном отношении такие же, как и наши сновидения? Нам кажется, что дело обстоит именно так. Отсюда видно, что архитектурные эстетические предметы совершенно иначе основаны на реальных постройках, чем это имеет место, когда мы рассматриваем другие произведения искусства¹. В то же время явление пространственно-временной индивидуализации не представляется существенным для эстетического архитектурного предмета и не придает ему ценности. Несомненно, что любое истинное архитектурное произведение является специфически индивидуальным предметом, но его индивидуальность будет *качественной* индивидуальностью, которая встречается, например, также в музыкальном произведении, — специфической *единовременностью*, не поддающимся дальнейшему расчленению качеством необходимого целого, вытекающего из подбора качественных моментов, которые входят в состав этого целого. Если кто-либо по *одному* проекту построит сто реальных зданий, во всех своих деталях столь же важных для произведения (например, сто жилых домов, но составляющих реальную основу некоторого произведения искусства), то мы ведь не скажем, что он создал сто произведений искусства, а только просто *одно* произведение, и оно лишь «выполнено» — как мы часто не совсем точно выражаемся — сто раз, так же как на основе одного хорошего портрета мы изготавливаем сто копий, хотя картина в значении произведения искусства только одна. Только с художественной точки зрения эти сто «копий» были бы совершенно ненужны, а сто домов мы строим, сообразуясь с полезностью; вообще же мы избегаем создания художественных «двойников». Впрочем, по чисто техническим причинам не представляется возможным построить много зданий совершенно одинаковых по своим конституируемым свойствам для проявления в них произведения искусства. Вследствие этого,

¹ Тем самым я отвергаю гуссерлианскую концепцию эстетического переживания как «нейтрализованного» переживания. Впрочем, это согласуется с результатами анализа эстетического переживания, который я выполнил в работе «О познании литературного произведения».

например, новый собор в Реймсе уже не является точно «тем же самым», что и прежний, ибо ряд деталей подвергся изменению. Следовательно, мы не имеем возможности на основе наблюдения нового здания конкретизировать во всех деталях *то же самое* произведение искусства, которое делала доступным для нас старая, разрушенная немцами в прошлой войне постройка. Но это есть лишь *quaestio facti*. В то же время было бы *idealiter* возможно, чтобы существовало много различных построек, выявляющих нам *то же самое* произведение архитектурного искусства. Обычное эстетическое восприятие произведения архитектурного искусства не является, впрочем, слишком точным и адекватным. Притом даже только *сходные* постройки могли бы в принципе подвести нас к *тому же самому* эстетическому предмету, поскольку *другие*, субъективные условия не стали бы тому препятствием.

Поэтому вновь можно сказать, что правильным является проведение различия между реальной постройкой и произведением архитектурного искусства. Это последнее не является даже — как можно было бы предполагать — какой-либо его действительной *частью* или соответствующим образом подобранным комплексом его *свойств*. Можно было бы сказать, что реальная постройка, составляющая основу произведения архитектуры и, в частности, некоторый комплекс его свойств, является лишь известным поводом для воспринимающего и соответствующим образом настроенного субъекта, чтобы создать на его основе новый, но в известных отношениях подогнанный к свойствам постройки предмет — *соответственно* архитектурное произведение, а поскольку воспринимающий субъект осуществляет эстетическое восприятие — то и архитектурный эстетический предмет. Этот новый предмет, хотя несамостоятельным он является лишь по своей интенциональной структуре, известным образом налагается на реальную постройку, как бы покрывает его своим обликом, или, если сказать точнее, как бы становится его обликом, аспектом, в котором мы его наглядно воспринимаем. Только теоретический анализ вскрывает между ними различие и указывает на принципиально отличный способ их существования, несмотря на все столь тесные связи между ними. Все суждения, относящиеся к реальной постройке,

должны бы быть ошибочными, если бы их относили к архитектурному произведению без какой-либо модификации смысла содержащихся в них слов или даже если то или иное суждение приписывает реальной постройке черты, которые сочетают в себе оба предмета; понятие, выраженное в виде субъекта этих суждений, указывает на другой предмет, не на само произведение. Кроме того, многие свойства, которые присущи реальной постройке, отсутствуют у произведения архитектуры. И наоборот. Разве имело бы смысл говорить, что произведение искусства Нотр-Дам в Париже намекло, поскольку именно в Париже идет дождь, или также, что к существенным его свойствам относится непрестанное изменение объема вследствие изменения температуры? Это истинно по отношению к реальной постройке, но в то же время неприменимо к произведению искусства. И наоборот: произведение искусства Нотр-Дам в Париже отличается, например, изумительным *благородством сдержанности* декоративных моментов в противоположность, например, Руанскому собору, который представляется недостаточно цельным по своей художественной структуре. Однако, хотя все это и имеет свою реальную основу в соответствующих свойствах реальных построек, не представляется возможным соотнести его с этими постройками как с физическими предметами.

Но не в каждом материальном реальном предмете мы можем перейти от обычного наблюдения к эстетической точке зрения и не каждый такой переход ведет нас от «постройки» к архитектурному произведению. Чтобы это могло произойти, материальный предмет должен быть соответствующим образом сформирован. Как не всякая груда глины является скульптурой, даже тогда, когда ее умяли руки художника (например, когда после завершения работы он разминает остатки глины как материал для дальнейшей работы), так и не каждая постройка (жилая или любая другая) является *ipso facto* бытийной основой архитектурного произведения. Впрочем, это даже и не должна быть «постройка»; обелиск, например, является архитектурным произведением, но его бытийная основа — отесанный определенным образом блок мрамора — не является «постройкой» в обычном значении этого слова. Какими же свой-

ствами должен обладать некий реальный материальный предмет, чтобы он являлся бытийной основой архитектурного произведения и тем самым также бытийной основой всех возникающих на его базе эстетических предметов?

Здесь мы, несомненно, наталкиваемся на центральный и весьма трудный вопрос, разрешение которого только и помогло бы нам выяснить сущность архитектуры как искусства. Ибо то, что я до сих пор сказал, — а именно что архитектура отличается от живописи, что произведение живописи, отличаясь двухслойной структурой, в качестве конститутивного фактора имеет некоторую конкретную *видовую реконструкцию*, а архитектурное произведение, будучи также двухслойным произведением, в качестве такого элемента имеет не вид, а некоторую воплощенную в реальном предмете *форму* тяжелой массы, — еще не дает точного определения сущности архитектуры. Ибо имеется много пространственных форм, которые не являются ни произведениями архитектурного искусства, ни даже их основным конститутивным фактором. Следовательно, необходимо найти какие-то сближающие моменты.

§ 3. КОНСТРУКТИВНОЕ ЕДИНСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Вопрос этот трудный. И я не думаю, чтобы замечания, которые я здесь выскажу по данному вопросу, давали удовлетворительное решение. Но, может быть, они окажутся первыми шагами в этом направлении. Однако, прежде чем говорить о реальном предмете, составляющем бытийную основу произведения архитектурного искусства, скажем несколько слов о самом произведении.

Во-первых, дело представляется таким образом, что это произведение никогда *не может быть случайным конгломератом, набором форм*, лишь проявляющихся в некотором предмете. Оно должно по своей пространственной форме и по своим конструктивным свойствам, позволяющим располагать геометрические тела и их формы, отличаться некоторым *внутренним и качественным единством*.

Предположим, например, что мы собрали в кучу

скамейки, столы и табуретки, набросав «в беспорядке» их друг на друга и связав их таким образом, что эта куча не распадается, а какое-то время сохраняет устойчивость и даже выдерживает различные внешние влияния. Если бы мы сомневались в том, что такая куча многих отдельных предметов была бы уже *одним* предметом, то мы могли бы создать гипсовое *изображение* этой кучи. Оно было бы уже, несомненно, *одним предметом*, который имел бы однородную, непрерывную поверхность, хотя и весьма сложную. Если бы мы при наблюдении этого изображения решили перейти к эстетической точке зрения, то это нам, возможно, даже удалось бы и, может быть, мы имели бы дело с отдельным интенциональным предметом, который, возможно, не был бы лишен и эстетически ценных моментов. Но разве можно было бы сказать о пространственной форме этого изображения, что оно является архитектурным произведением и по крайней мере его конструктивным элементом?

По всей вероятности, нет. И это не только потому, что форма изображения не имела бы вообще никаких эстетически ценных качеств. Ибо могло бы, в конце концов, так случиться, что полученная таким путем пространственная форма была бы как раз хаотической, комической, гротесковой и т. п. или, наоборот, например, «легкой», «стройной» и т. п. Действительная причина заключается в другом, а именно в том, что эта форма отчетливо представлялась бы как «изображение» не связанных между собой форм, а лишь «искусственно» либо «случайно» между собой соединенных или была бы нам совершенно «непонятна». И притом «непонятна» не только в том безразличном здесь для нас значении, что мы не могли бы сказать, какого рода предмет имеет столь удивительную форму, а в том, что отдельные части, или моменты, его не создавали бы никакого ясно упорядоченного, построенного согласно какому-то *одному композиционному принципу* пространственного целого, «охватывавшего» все их в единстве, в котором они понимались бы как его *члены*. А если бы мы имели дело с произведением архитектуры, воплощенная в нем пространственная форма должна быть такой, чтобы *принцип ее построения был бы в ней очевиден*, чтобы в процессе восприятия мы *наглядным*, образом представляли, что

отдельные части целого *принадлежат друг другу*, что они *взаимно* — прежде всего с точки зрения пространства и формы — *дополняют друг друга и, более того, взаимно тяготеют* друг к другу. Отсутствие какой-либо из них создает возможность не только «падения», разрушения постройки, но, более того, особый *очевидный hiatus* в произведении. Как я уже упоминал, неоднократно говорилось о «внутренней логике» архитектурного произведения. Здесь напрашивается, по всей вероятности, слово «логика», хотя это было бы злоупотреблением его обычным смыслом, если бы мы применили его в *основном* значении. Но мы употребляем это слово на основании ощущения особенного внутреннего *качественного единства*, компактной слитности форм, связанных между собой в *одно* «логическое» сочетание.

В той общей форме, в какой я рассматриваю здесь данный вопрос, чрезвычайно трудно точнее определить единство, которое я имею здесь в виду. Но рассмотрение отдельных архитектурных *стилей*, которое я не могу здесь сделать, могло бы с этой точки зрения дать нам ценные указания. Эти стили вместе с тем показали бы, что «логика» архитектурного произведения, «логика» его конструкции и вытекающего из нее упорядочения принадлежащих друг к другу пространственных форм может быть весьма *разнообразной*. Существует *много* различных *типов* упорядочения пространственных форм и типов элементарных форм, из которых представляется возможным создавать доминирующие целостности, которые, несмотря на свое доминирующее положение, компактны сами по себе и отличаются качественным единством. Эти различные типы упорядочения и типы архитектурных «мотивов», подобно тому как и типы музыкальных «мотивов», не представляется возможным ни расположить в один ряд, ни подвергнуть последовательной эстетической оценке. Они *качественно* различаются между собой. И именно поэтому я говорю о «качественном» единстве, целостности архитектурного произведения, хотя нужно признать, что слово «качественный» здесь объясняет сравнительно немного.

Только там, где проявляется эта «внутренняя логика», это качественное *единство пространственных форм и конструктивных свойств*, мы можем иметь дело с архитектурным произведением. Но и этого еще недоста-

точно. Можно пока абстрагироваться от того, что если мы должны иметь дело с произведением *искусства*, то в этой целостности ансамбля, слагающегося из многих членов пространственной формы, должны появиться эстетически ценные качества. Но необходимо безотносительно к этому отдать себе отчет прежде всего в том, что внутренняя компактность, это *качественное единство*, проявляющееся в архитектурном произведении, *представляет собой совершенно своеобразный тип*. И пока мы, хотя бы приблизительно, не отдадим себе отчета в том, на чем данный тип основан, до тех пор мы будем далеки от понимания архитектуры как своеобразной разновидности искусства. Для того чтобы достигнуть этого понимания, не плохо было бы прежде всего некоторым образом отделить архитектуру от произведений, которые также показывают некую особенную компактность и внутреннюю «логику» построения и, несмотря на это, не являются «архитектурными» произведениями. Именно тогда, когда мы говорим о таком особом качественном единстве архитектурного произведения, напрашивается мысль считать его «органическим» произведением. Животные организмы (и в известной мере растительные) отличаются по своему внутреннему строению также некоторого рода компактностью, взаимным «логическим» дополнением частей, взаимным их тяготением и т. п. Но именно эта мысль приводит нас на ложный путь. Произведение архитектуры *не является «органическим» произведением*, а его внутренняя компактность иная и иные элементы его строения.

Разрешение этого вопроса затрудняется тем обстоятельством, что до сего времени как следует не выяснено, в чем состоит сущность организма. И то, что я скажу здесь, может быть обоснованием такого принятого и, по всей вероятности, неудовлетворительного мнения, но этот вопрос необходимо обсудить, так как под этим углом зрения часто рассматриваются произведения искусства, и в особенности "произведения архитектуры.

Существует ряд моментов, говорящих о глубоком различии между органическим и неорганическим произведением, даже в таких имеющих внутренне компактную конструкцию произведениях, как архитектурное произведение. Первый из них заключается в том, что организм, как особого рода тело, нельзя, собственно

говоря, понять, не приняв во внимание выполняемых им *жизненных функций*, и то, что эти функции находятся в *иерархическом соподчинении*. Об *этого рода* функциях, естественно, нельзя говорить применительно к произведению архитектуры. Правда, говорят, что отдельные части здания выполняют ту или иную «функцию» в его целостном виде; однако в таком случае имеется в виду лишь *роль* или *предназначение* отдельных частей реальной постройки с точки зрения их использования либо роль (значение), какую та или иная часть архитектурного произведения «играет» в его целостности. Это наличие роли или значения нельзя, естественно, отождествлять ни с *деятельностью*, ни с процессами, которые происходят в организме. В противоположность реальной постройке в архитектурном произведении не совершается никаких процессов. С этой точки зрения оно вообще является *вневременным*. Это нисколько не противоречит тому, что с другой точки зрения оно принадлежит историческому времени, в которое возникло, является выражением исторической эпохи, которая его породила, и что оно преходяще, как и исторические эпохи, в которые еще понимают его художественную структуру. Но это совершенно новый аспект произведения и его существования, который вовсе не зависит от того факта, что в *сфере* его *realiter* ничего не происходит, как это «происходит», например, в музыкальном произведении. С этой точки зрения оно представляется нам — как уже неоднократно подчеркивалось — *чисто пространственным* творением в противоположность так называемым «временным» произведениям искусства и живым организмам, которые особенно тесно связаны с временем.

Но даже тогда, когда мы рассматриваем организм не со стороны его функций и процессов, а лишь как особый комплекс органов и частей, нас поражает особенная *иерархия*, существующая между его частями, и в особенности наличие в животных организмах *главного органа* (системы нервно-мозговых центров, *respective* желез внутренней секреции). Несмотря на наличие взаимозависимости между различными частями организма, этот главный — тот или иной — орган является, *в конце концов*, *руководящим* фактором. Ничего подобного нельзя найти в произведении архитектуры. По всей вероят-

ности, в его сфере существует также известного рода иерархия в том смысле, что некоторые его части представляются с художественной точки зрения второстепенными или производными, в то же время другие выполняют главную роль в расположении частей в произведении как в едином целом, в эффектах, какие они вызывают. Например, «главный» неф в готическом соборе представляет по своей массе основной элемент произведения, вокруг которого группируются боковые нефы, сени и т. д. Подобным же образом, например, купол собора св. Петра в Риме главенствует над целым, составляет его доминанту и т. п. Однако существование в архитектурном произведении таких «главных» и второстепенных элементов целого нельзя отождествлять с ролью главных органов в животном организме, хотя оно составляет некоторого рода *analogon* структуры, свойственной организму.

Другие пункты также не позволяют отождествить обе структуры. В организме нет никаких абсолютно *выделенных частей*. Несмотря на известные ограничения или покровы, существующие в отдельных органах, имеет место непрерывное влияние одних на другие, и наоборот: непрерывное кровообращение, несущее как питательные и живительные (например, кислород), так и отравляющие и смертоносные элементы, влечет за собой зависимость частей организма друг от друга и вызывает (между прочим, благодаря деятельности гормонов) изменения в способе их функционирования, которые в свою очередь оказывают влияние на состояние данной части тела. Ничего подобного мы не можем сказать об архитектурном произведении. Его части по отношению друг к другу являются *строго внешними*, часто разделены стенами, подобно тому как сердце отделено от легких, легкие — от органа пищеварения и т. п. В действительности вновь возникает известного рода *analogon* состоянию вещей, какое в этом отношении возникает в организме, но и этот *analogon* таит в себе принципиальное противоречие. Отдельные части (члены) архитектурного произведения, сосуществуя в целом, взаимно *качественно видоизменяются* — это делает возможным качественное единство, внутреннюю компактность произведения. Расположение одной тяжелой массы подле другой в определенном положении создает то, что они, например,

контрастируют друг с другом и приобретают соответствующие качественно их отличающие относительные черты. Перестановка «одних и тех же» масс в пространстве привела бы к тому, что они действительно остались бы «теми же самыми» по своей безотносительной, чисто «объективной» форме, но, несмотря на это, изменились бы их различные второстепенные относительные свойства, которые при восприятии произведения возникают на них как качества особого рода. Но не только эти относительные моменты, характеризующие отдельные части, выступают в произведении архитектуры как результат сосуществования некоторых масс в некоем пространственном порядке друг подле друга. Кроме того, появляются некоторые совершенно новые, второстепенные, охватывающие целостность произведения черты, например гармония или дисгармония, спокойствие либо беспокойство, равновесие или неравновесие, явление легкости или тяжести, сложности или ясности постройки и т. п. Они составляют со своей стороны одно из проявлений этой качественной компактности архитектурного произведения, о которой я говорил выше, и одновременно сглаживают в известной мере возможную обособленность частей произведения. Если мы возьмем архитектурное произведение *во всей совокупности* его качественных второстепенных и главных моментов, во всем сложном сплетении относительных качеств, вытекающих из взаимной обусловленности отдельных частей произведения, то из произведения как целого нельзя устранить ни одной его части, не вызывая тем самым далеко идущих качественных изменений в остальных частях, хотя оно не было бы вследствие этого нарушено в своих чисто *геометрических* свойствах. Но это взаимное «влияние» частей друг на друга, это их более точное дополнительное определение благодаря их сосуществованию в одном и том же произведении как некоем целом не свидетельствует об отсутствии отдельных (невыделенных и тем самым потенциальных) частей произведения, а также не поддается *отождествлению* с взаимовлиянием друг на друга отдельных органов одного и того же организма, хотя, как я отметил, оно составляет некоторый *analogon* тому, с чем мы встречаемся в организме. Ибо влияние частей организма друг на друга не ограничивается только тем, что одни части организма

вызывают в остальных частях изменения, основанные на появлении относительных черт. Оно прежде всего состоит в том, что вызываются *реальные изменения* в данной части организма: например, сосуды сердца эффективно расширяются или сужаются в зависимости от количества адреналина в крови, выделяемого надпочечниками; стенки сосудов становятся более твердыми или эластичными в зависимости от питания, от общего явления старения организма и т. п. О чем-либо подобном нет и не может быть речи в архитектурном произведении просто потому, что в нем вообще ничего не происходит эффективно.

Все явления взаимного более точного определения производных второстепенных качеств, охватывающих целостность произведения и т. п., являются в произведении архитектуры радикальным образом *статическими* в противоположность *динамическому взаимодействию друг на друга* частей организма. О возникновении своеобразных динамических качеств, о динамической экспрессии можно говорить только тогда, когда мы имеем дело не с самим произведением архитектуры, а с эстетическим предметом, формирующимся *in concrete* в процессе непосредственного ознакомления с произведением архитектуры и, следовательно, с его эстетической конкретизацией. (К этому вопросу я вернусь ниже.)

Имеется, однако, еще один *существенный* пункт, касающийся различия между организмом и архитектурным произведением искусства. Именно *формы*, которые возникают в архитектуре, *принципиально отличны* от форм, которые возникают в известных нам до сих пор организмах. Именно они представляют собой конкретизацию *правильных абстрактных геометрических творений*, подобранных таким образом, чтобы их расположение при их проявлении в реальных *тяжелых массах*, как пространственная квалификация этих масс, *сохраняло законы статики тяжелых твердых тел*. В то же время мы нигде в организмах не встречаем такой правильности форм геометрических масс: не геометрия с ее закономерно образованными плоскостями, многогранниками, шарами господствует в органической природе. Здесь, несмотря на все явления, например симметрию, возникающую в органическом мире, принципом служит скорее особая неправильность, постоянные отклонения от

форм абстрактной геометрии. При этом, несмотря на сохранение некоторого общего типа (например, формы листа дуба, или, скажем, формы человеческого уха), не только «одни и те же» части организма у различных индивидуумов сильно отличаются между собой по форме, но и аналогичные части одного и того же организма (например, отдельные листья того же дуба) отличаются теми или иными деталями друг от друга. В архитектуре это явление, поскольку оно вообще здесь имеет место, представляет скорее исключение, которое мы воспринимаем как некий недостаток даже там, где, как, например, в готической архитектуре (например, одна башня построена иначе, чем другая, различны капители колонн и т. д.); оно возникает не столько в общей конфигурации масс, сколько в архитектурном прикладном искусстве, в декоративной скульптуре, входящей в целое произведения. Там также часто возникают формы, заимствованные из органического мира. И в этом случае, может быть, лучше всего контрастирует друг с другом то, что проистекает из духа архитектуры — конкретизация геометрических форм, и то, что проистекает из духа скульптуры, из духа изобразительного искусства. Именно факт *изменений*, которому в границах архитектурного произведения подчиняются органические¹ формы (образы), использованные в нем, лучше всего свидетельствует о том, что мы являемся свидетелями не коренного родства, а коренной *противоположности*, существующей между архитектурой и строго органическими формами. Известно, например, что использование колонны в архитектурном произведении первоначально было фактом перенесения формы ствола дерева в архитектуру. Но вместе с тем мы сразу можем видеть, как неправильная форма ствола в колонне, так сказать, идеализируется, приобретает характер правильности, подгоняется к формам чистой геометрии (с учетом законов статики). Никто не строит «кривых» колонн, какими являются стволы деревьев, а также колонн с изменчивой и неправильной поверхностью, что является *нормой* для стволов деревьев. Более того, в колоннах появляется — относящиеся, по существу, к прикладному искусству — подробности форм, совершенно чуждые растительному миру, например желобки правильной формы

¹ На это обратил внимание А. Ригль.

и т. п.; дело доходит до явления полной «стилизации», не говоря уже об установленном порядке капителей, фундаментов и т. д.

Одновременно с «идеализацией», «правильностью» форм в произведении архитектуры достигается их повторение и единообразие: все колонны, например, дорического храма являются *одинаковыми* и вместе с тем расположены с *равными*, установленными согласно известным числовым соотношениям промежутками, в то время как каждое дерево в лесу, даже однородном, например еловом, имеет другой ствол; каждое из них в этом отношении является отличным и, по существу, неповторимым индивидуумом, а расположение их в лесу представляется совершенно *случайным*, не подчиняющимся никакому *единому плану*, никакому определенному числовому закону. То же самое поражает, когда мы сравниваем *упорядоченность* частей архитектурного произведения, например готического собора, с расположением частей и органов в теле человека, по крайней мере когда мы их рассматриваем в макроскопическом плане (но и готический собор здесь рассматривается макроскопически, а детали постройки относятся к *реальной* постройке, составляющей реальную основу существования архитектурного произведения, а не само произведение). Архитектура стала возможна лишь благодаря открытию человеком геометрии трехмерных сочетаний, геометрии как некой области, основанной на умозаключении, в конечном счете на математической интуиции пространства¹. С этой точки зрения ничто не было бы столь поучительным, как сравнение архитектурных произведений, созданных человеком, с постройками животных, с холмами термитов или муравьев: бросается в глаза регулярность, рациональность планировки, симметрия и т. д. первых и произвольность, неправильность, в некотором роде «хаотичность» вторых, несмотря на сохранение «целесообразности» постройки в обоих случаях. В качестве контраргумента можно было бы привести наши города с их неправильностями

¹ У меня также складывается впечатление, что Уоррингер заблуждается, когда провозглашает, что так называемая «абстракция» «характерна лишь для *некоторых* стилей искусства, respective архитектуры». В архитектуре она проявляется всюду, хотя, может быть, не всегда с одинаковой силой.

планировки и многообразием негармонирующих друг с другом построек и сопоставить их с «городами» муравьев или термитов. Такое сопоставление, по всей вероятности, напрашивается, но не следует забывать, что именно эта неправильность планировки наших городов наблюдается лишь в известной мере и проявляется только там, где город возникал на протяжении веков либо случайно, либо вследствие отсутствия единого руководства и это развитие города приспособлялось к естественным случайностям конфигурации территории. И только там, где существовало такое руководство, сразу появляется единый, геометрически упорядоченный план города, порожденный духом архитектуры. Как современная архитектура стремится к архитектурному построению всех ячеек, из которых состоит здание, а следовательно отдельных интерьеров, и доходит вплоть до архитектурного построения и упорядочения «мебели», «оборудования» — как мы характерно выражаемся — и придания им самим таких форм, чтобы отдельные предметы домашнего обихода могли играть архитектурно-чувственную роль в целостности данного интерьера, так этот же дух архитектуры овладевает и целостностями высшего порядка — отдельными улицами, площадями, целыми поселками, городами или их районами и старается их компоновать так же, как и отдельные постройки. Там, где эта рациональная геометризация, приспособленная к определенным условиям природы — статике масс, конфигурации территории и т. д., — отсутствует, сразу же возникает неправильность и случайность, то ли присущая способу существования мертвой природы, то ли подчиненная своеобразному порядку и иерархии органических функций. В этом случае мы также покидаем область архитектуры и ее художественных возможностей.

Но не следует думать, что структура формы произведения архитектуры является, так сказать, чистой геометрией, применяемой лишь к тяжелым и твердым массам. Ибо подбор геометрических фигур в произведении архитектуры ограничен еще и в других отношениях, играющих существенную роль при создании произведения: с одной стороны, это касается *утилитарного предназначения постройки*, которая составляет основу существования данного произведения архитектурного искус-

ства, с другой — это относится к его *художественности*, именно к тому, что является, respective «должно быть», произведением искусства. Наконец, произведение архитектуры всегда является плодом некоторой индивидуальной или коллективной творческой психики и вследствие этого неизбежно носит на себе некие следы вкуса и склонностей своего творца и в связи с этим может содержать с различных точек зрения *моменты, выражающие* психику своего творца.

В противоположность другим произведениям искусства нет таких произведений архитектуры, которые были бы, если так можно сказать, «чистым» произведением искусства, не связанным существенным образом с утилитарным назначением постройки, которая должна служить» тем или иным целям. Она всегда (по крайней мере, на практике) создается либо как жилой дом, либо как храм, или как какое-нибудь общественное здание, например парламентский дворец, университет, банк, завод и т. п., и это ее назначение точнее определяет прежде всего его «горизонтальную проекцию» и, следовательно, формирование и расположение интерьеров, также размеры, высоту, количество этажей и т. д. Все это требует подчинения всего плана определенной главной, руководящей «идее» произведения. План является лишь некоторым «развитием» этой идеи, ее конкретным, более или менее последовательным, однородным, «логическим» формированием. Подбор и расположение интерьеров и соединяющих или, если хотите, разделяющих их стен определяют со своей стороны известные *возможности* образования внешней формы целостности произведения — подбор конкретизации геометрических форм применительно к требованиям законов искусства. А это определение возможности еще не является однозначным определением внешней формы постройки: всегда остаются некоторые границы свободы, в сфере которой возможны те или иные — в зависимости от желания художника — решения относительно окончательного формирования в подборе внешних форм. Таким образом, утилитарное назначение постройки *модифицирует* чисто геометрически-статическую конструкцию произведения: оно влияет на ее приспособление к требованиям, диктуемым расположением интерьеров, но не решает вопроса об этом приспособлении. Тут проявляется

точка зрения ни художественную композицию произведения, предоставленная свободе художника, который в своем произведении стремится воплотить те или иные эстетически ценные качества — как в самой форме геометрических тел, так и в определенных его видах.

Свобода художника при формировании как горизонтальной проекции, так и различного рода «разрезов», наконец, при внешнем оформлении и расположении геометрических форм может, однако, проявляться либо в том направлении, что конкретизация геометрических форм «гармонирует» с конфигурацией плана постройки, компонуемого «изнутри», либо также в том, что, сохраняя необходимые требования формирования интерьера, она проявляется вне этого, совершенно отдельно, не только вводя подбор масс, как мы говорим, «не связанный» с утилитарным смыслом постройки, но и вводя с их помощью эстетически важные качества в целостность произведения — качества, возникающие то ли в сфере формы геометрического тела произведения, то ли также в определенных его внешних видах, которые по своему общему характеру или по своим отдельным качествам являются чуждыми или, хуже того, не сгармонированными со структурой произведения, вытекающей из утилитарного его смысла. В таком случае можно сказать, что произведение лишено внутреннего единства, целостности высшего порядка. Или наоборот: при условии использования всей творческой свободы художника как чисто геометрически-статическое формирование произведения «вытекает» «извне», из конструкции, определенной утилитарным смыслом постройки и обусловленной подбором эстетически ценных качеств, так и конкретизированные в произведении качества гармонически сочетаются со всеми остальными элементами произведения, и даже не только сочетаются, но и являются по своему существу такими, как это требует геометрически-конструктивная сторона произведения. Точно так же обстоит дело и с качествами, выражающими психику творца произведения: психика, проявляющаяся в этих качествах (хотя, разумеется, трансцендентная по отношению к «произведению»), как и сами «выражающие» качества, подстраивается «целостности произведения, создавая с остальными его элементами единое гармоническое целое.

Архитектурное произведение всегда составляет некоторого рода *равнодействующую* всех упомянутых элементов и отношений, а будучи ею, оно вместе с тем может быть в различной степени произведением компактным, гармоничным либо таким, в котором эти отдельные элементы и отношения находятся более или менее *вне связи* друг с другом и даже расходятся и ведут к некоторым несоответствиям и дисгармонии. Лишь один тип возможных несоответствий на практике, так сказать, автоматически исключается: именно несоответствие между геометрическими законами и законами тяжелых твердых тел¹. Это происходит, попросту говоря, вследствие того, что когда мы при возникновении таких несоответствий пытаемся создать соответствующую реальную постройку, то она просто-напросто разрушается. Но в границах соответствия этих двух рядов законов — геометрических законов и законов статики твердых тел — еще имеются различные решения архитектурных проблем, если учесть гармонически-качественное сочетание между собой остальных элементов конструкции архитектурного произведения. Степень и способ, какими удастся получить это сочетание, если даже и не решают вопроса о существовании произведения архитектуры, то, во всяком случае, определяют его художественную ценность. Чем большим будет *недостаток* сочетания и согласования, тем *меньшей* будет ценность архитектурного произведения. Было бы *идеально*, если бы конструкция произведения архитектурного искусства давала — при наличии известного подбора утилитарных требований данной постройки и эстетически ценных и выражающих качеств — максимально удачное сочетание или согласование всех этих элементов. И здесь мы подходим к сути дела: *архитектоничность*, если можно так сказать, произведения искусства состоит не только в том, что в нем проявляются все вышеперечисленные

¹ При этом здесь играет значительную роль род строительного «материала», если иметь в виду качественную тяжесть и крепость (носкость), например должен ли служить в качестве материала камень, обладающий теми или иными свойствами, либо кирпич, либо дерево, либо железобетон и т. д. Также в зависимости от материала, как известно, возможны различные формы и конструкции произведения архитектуры, а также различные его эстетические качества.

элементы произведения, но прежде всего в *единстве сочетания* всех их в силу *внутренней логики* произведения. Истинное архитектурное произведение искусства составляет как бы конкретное решение некоторой системы уравнений с определенным числом переменных, причем такое решение, в котором подробности форм данного произведения как бы *вытекают*¹ из подбора этих переменных и из уравнений, определяющих их соотношение. Если произведение содержит в себе подробности, свидетельствующие о том, что между вышеуказанными отношениями отсутствует координация, что эстетические отношения, в частности в прикладном, декоративном искусстве и т. п., выступают *параллельно* то ли чисто геометрическим, то ли геометрически-статическим отношениям или, наконец, если они не сочетаются с отношениями утилитарного предназначения постройки, на фоне которой должно проявиться данное произведение искусства, или, более того, если в произведении выступают какие-то лишние детали, не диктуемые, говоря в переносном смысле, этим подбором уравнений с определенным числом переменных, — тогда архитектурное произведение будет *по своей архитектонике порочным*, безотносительно к тому, какие еще другого рода качества, например художественные, технико-утилитарные и т. п., оно могло бы в себе содержать. Так обстоит дело, когда декорация стен, например полихромия, не связана в единое целое с геометрической формой, если она не служит той цели, чтобы в зрительных образах эта форма была дана наиболее выразительно и точно, а по крайней мере отвлекает внимание зрителя от формы или, более того, мешает ее отчетливому проявлению — например в Сикстинской капелле картины Микеланджело. То же самое относится к некоторым деталям прикладной скульптуры, которые играют такую роль, например, в барокко, богатство и перегрузка которого делает невозможным отчетливое изображение масс в их выразительной геометрической форме. С точки зрения

¹ Однако нужно помнить, что это «вытекание» особого рода — качественное, если так можно сказать, а следовательно, такое, которое не достигается путем простого «вычисления», «счета». Также и речь об этих уравнениях в известной мере имеет переносное значение.

архитектурной конструкции произведения проявляется некая *произвольность*, которая, может быть, является характерной для данного стиля и вместе с тем, возможно, составляет одну из деталей выразительных элементов произведений данного стиля, но при этом является нарушением необходимой архитектурной логики произведения. В хорошей готике эта прикладная скульптура, сама по себе богатая и исполненная выразительности, всегда подчинена требованиям конструкции масс, ее внутренней логике. Но не все стили подчинены этой внутренней логике — потребности *внутренней необходимости* в сочетании упомянутых элементов произведения в единое целое, и это означает, что не все архитектурные стили были в точном смысле этого слова архитектурными, что в них преобладали внеархитектурные, художественные, скульптурные или — если можно так выразиться — литературные элементы. Своего рода возрождение, происходившее в европейской архитектуре XX века, основано, если не ошибаюсь, именно на том, что была понята сущность архитектурного произведения, состоящая во внутренней логике сочетания всех элементов, входящих в расчет при конструировании произведения, и вместе с тем было понято их иерархическое соподчинение. Ибо нужно отдать себе отчет в том, что при сочетании в архитектурном произведении всех перечисленных конструктивных элементов *наиболее важным* из них является *система геометрических форм, согласованных с законами статики тяжелых масс и утилитарным смыслом постройки*. Все другие элементы произведения как единого целого составляют в *конструктивном отношении производные* моменты этой системы геометрических форм, *вытекающие* из ее требований и *подчиненные* этим требованиям, хотя они часто могут играть главную роль в эстетическом *восприятии* произведения. Это известный *факт*, присущий «хорошим» архитектурным произведениям, а вместе с тем и известный *идеал*, известная норма позитивной художественной ценности произведений этого типа.

Преобладание *геометрически-статического* элемента в архитектурном произведении во всем комплексе его элементов, как и то, что этот комплекс в идеальном случае содержит в себе некоторую своеобразную *внутреннюю необходимость, логику*, трудную для понима-

ния и требующую именно творческой интенции, создает то, что архитектурное произведение искусства является среди всех произведений искусства творением, более всего *основанным на умозаключении* и вместе с тем содержит в себе эстетически ценные и выразительные моменты, — творением, воплощающим в себе проявление *эмоционально-вожделенческих* элементов души человека. Архитектура является наряду с музыкой, вероятно, наиболее *человеческим* искусством именно потому, что в ней передается *во всей полноте душа человека* и в то же время *преобладает* элемент *логической конструкции* тесно связанных между собой качественных и эмоциональных моментов. Архитектура выражает человека не посредством *воспроизведения* его индивидуальных *судеб и содержания его переживаний* — как это делает литература, скульптура и в известной мере живопись, — а так, как делает музыка, путем *выражения* его основной психической *структуры* и его способа телесной жизни, его конструктивно-интеллектуальных и эстетически-воспринимающих *духовных способностей*. В известной мере — именно посредством структурно-композиционных стилевых свойств своих произведений — так поступает литература, скульптура и живопись. Но в этих искусствах *воспроизводящий* элемент, элемент изображенного мира, воссоздающий человека путем «изображения», нельзя устранить, ибо это не соответствовало бы сущности этих искусств. Полное его устранение происходит лишь в архитектуре и в абсолютной музыке. Поэтому архитектура является — наряду с чистой, абсолютной музыкой — наиболее *творческим* искусством по сравнению с литературой, живописью и скульптурой, в которых *воспроизводящий* элемент играет значительную роль в сфере всего того, что в произведениях этих искусств составляет представляемый предмет. Архитектура же есть искусство творческое, поскольку она основана на открытии (в результате творческих исканий) и реализации (материализации) *новых «форм»* — так называемых внешних видов — и *новых качественных сочетаний*, новых как по отношению к находящимся в окружающей нас природе формам твердых тел, так и по отношению к уже существующим в данную эпоху формам имеющихся архитектурных произведений. Отягощенная всеми законами тяжелой твердой массы, она является выра-

жением не только единства жизни человека с миром материи, одним из способов его «устройства» в мире, способом, наиболее облегчающим ему жизнь, но вместе с тем и выражением превосходства человека над материей; она является выражением степени овладения им материей, подчинения ее его практически-жизненным потребностям и вместе с тем придает ей такие формы, которые наиболее полно соответствуют духовной жизни человека, удовлетворяя его потребности в прекрасном и эстетическом очаровании.

§ 4. СВЯЗЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АРХИТЕКТУРЫ С РЕАЛЬНЫМ МИРОМ

Затрагивая эти вопросы, мы натолкнулись еще на одну особенность произведения архитектуры, которая отчетливо не проявляется ни в каком другом искусстве и в отношении которой архитектурные произведения коренным образом противоположны именно тому искусству, к которому, как в последнее время казалось, оно наиболее близко и родственно, а именно к музыке.

Музыкальное произведение — как было отмечено в другом месте¹ — само по себе составляет некоторый *совершенно замкнутый в себе мир* (или мирок), по своему строению ничем не связанный с реальным миром, и в особенности с материальным миром и пространством, в котором оно находится. В то же время архитектурное произведение именно потому, что 1) строение геометрически освоенных тяжелых масс составляет основной элемент его структуры и 2) что его бытийной основой является некоторая постройка утилитарного назначения, конкретизирующая композицию архитектурного произведения, обнаруживает в своей *конструкции* тесную связь с *реальным* пространством, в котором она должна проявляться; следовательно, с тем реальным пространством, в котором существуют *гравитационное поле, электромагнитное поле, поле световых напряжений* и т. д., то есть с пространством, которое не является строго однородным пространством «идеальной» («чи-

¹ См. по этому вопросу главу «Музыкальное произведение»

стой») геометрии. Как и реальная постройка, на базе которой проявляется архитектурное произведение, произведение архитектуры должно иметь в своей конструкции «основания», приспособленные к рельефу местности, на которой стоит постройка. Необходимо также считаться с освещением, возможным в данном месте как для проявления внешних форм произведения, так и для получения света в интерьерах здания. А в связи с возможностью, что его будут окружать другие здания, имеющие определенный размер, форму и художественную физиономию, в его конструкции могут (и даже в известной мере должны¹) учитываться условия эстетического восприятия данного произведения в его *окружении*. Со всем этим не всегда считались при конструировании архитектурных произведений, в особенности при строительстве жилых домов в городах во второй половине XIX века (века упадка архитектуры). Отсюда та огромная какофония стилей и даже архитектурных конструкций отдельных зданий, с которой мы сталкиваемся в современных городах (и чаще всего в городах, возникших в минувшем веке). У меня такое впечатление, что в древние века этой стороне при проектировании уделяли больше внимания². Правда, новейшая архитектура и градостроительство стараются избежать явления несоответствия между постройками, *gesprective* произведениями архитектурного искусства, которые должны находиться по соседству. Это свидетельствует лишь о том, что при правильном проектировании архитектурное произведение по своему существу *заранее создается как творение, которое должно появиться в сфере реального мира и должно составлять как бы его необходимый элемент*, хотя само по себе оно является в строгом смысле не реальным, а лишь тесно связанным с некоторым соответствующим образом сформированным реальным предметом — постройкой, составляющей

¹ Эти «необходимо», «следует» должны выражать лишь то, что действительно архитектурное произведение при проектировании можно так оформить, что все эти отношения не принимаются во внимание, но в таком случае, когда его окружение не будет уместно, это *отрицательно* скажется на художественной и эстетической ценности произведения: оно будет вследствие этого по своим утилитарным свойствам как-то обезображено или ухудшено.

² В качестве примера здесь может служить древняя Флоренция.

бытийную основу. На самом деле произведение архитектуры составляет целое для самого себя, но *это целое не является так же замкнутым, в самом себе и обособленным в сфере действительного мира, как, например, музыкальное или литературное произведение.* (Но и литературное произведение имеет некоторую связь с реальным миром благодаря представленному в нем миру, который остается всегда в некотором, хотя весьма свободном, отношении к реальному миру, чего в чистой музыке вовсе нет.) Только эстетическое восприятие, которое ведет к эстетической конкретизации архитектурного произведения, а следовательно, к архитектурному эстетическому предмету, приводит к тому, что степень изолированности от реального мира становится большей. Однако мы никогда не можем воспринимать архитектурное произведение так, чтобы совершенно абстрагироваться от его связи с реальным миром (нельзя не заметить, что данное здание имеет основание, что оно стоит на земле и соединено с нею фундаментом и т. п.). Это становится ясным, когда мы переходим от противопоставления архитектурного произведения его эстетической конкретизации.

Связь архитектурного произведения с реальным миром выявляется и еще в одной весьма существенной детали, причем элементом, принимаемым в данном случае в расчет, будет не столько физический мир (мертвая природа), сколько живой человек. А именно: каждое архитектурное произведение, как я уже отметил, выявляется нами на основе той или иной постройки, которая имеет то или иное реальное, утилитарное назначение: оно будет либо храмом, либо дворцом, либо зданием парламента, либо больницей, либо санаторием и т. п. Это в полной мере отражается как раз на конструкции постройки, но тем самым — если можно так выразиться — и на особом внутреннем *смысле* архитектурного произведения: по своей конструкции оно приспособлено к функции, которую постройка должна выполнять в жизни человека. Если мы лишим его этой функции (мысленно), то произведение во многом становится для нас непонятным. Оно приобрело бы видимость некоторой чисто технической игрушки, видимость разрешения вопроса расположения геометрических тел и закрытых пространств (интерьеров), относительно кото-

рых нам ничего не объясняло бы их расположение именно в данном месте всей конструкции произведения, а не в каком-то другом. Только знание назначения постройки, ее различных функций, а также того, какие функции она должна выполнять в жизни людей, которые должны жить в данном здании или только посещать его и выполнять в нем определенные действия, делает возможным понимание смысла не только распланировки интерьеров, но, кроме того, по крайней мере некоторых деталей формирования масс, а также подбора выразительных элементов и эстетически валентных качеств. Художественная компоновка произведения является иной, например, в церкви, в больнице, в интерьере современного трансатлантического парохода и во дворце эпохи Возрождения. Что в этом последнем находится на месте и, например, в качестве декорации понятно и «прекрасно», было бы бессмысленным в современном самолете или в высокогорной туристской станции.

§ 5. ПРОИЗВЕДЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

В данном очерке я не мог вдаваться в подробности построения архитектурного произведения и рассматривать возможные разновидности отдельных элементов его конструкции, например формы интерьеров и их расположение, особенные сочетания декоративных мотивов и ритмики, колонн, отделяемого ими пространства, арок, выглядывающих из-за других арок, или также — при рассмотрении архитектурного произведения в его внешней структуре — сочетания масс в их взаимном расположении и т. д. Здесь скорее речь шла об общей ориентировке, а именно о том, какие элементы входят в архитектурное произведение как нечто целое и что решает вопрос о его специфической природе, отличной от природы других произведений искусства. Ибо одной из главных целей этих рассуждений, носящих эскизный характер, было рассмотрение вопроса о возможности противопоставления архитектурного произведения другим типам произведений искусства, и особенно литературному произведению. А из того, что я сказал об архитектурном произведении, уже относительно легко можно вывести

структурную противоположность между ним и литературным произведением.

Разумеется, между ними существует много различий, но в структурном отношении прежде всего напрашивается мысль, что никакое эстетическое рассмотрение какого-либо физического или психического или, наконец, психо-физического реального предмета не может нас привести прямым путем к произведению литературного искусства. Для того чтобы получить произведение этого типа, нужно интенционально создать предмет совершенно другого типа, радикальным образом выходящий за пределы всего того, что находится в сфере реального мира. Не так обстоит дело, когда речь идет о произведении архитектуры. Для того чтобы создать такое произведение — не только задумать и спроектировать, но и воплотить его, — нужно по крайней мере преобразовать, если уж не создать, некоторый реальный предмет — постройку, наделенную определенными свойствами и благодаря этому составляющую бытийную основу архитектурного произведения. Если, однако, это создание постройки совершится, это будет означать, что теперь *существует* реальный предмет, который позволяет нам сразу подойти с эстетической точки зрения к архитектурному произведению искусства, а затем и к архитектурному эстетическому предмету. В то же время *не существует* такого реального предмета, который был бы в *полной мере* бытийной основой произведения литературного искусства, которое достаточно было бы просто-напросто *воспринимать* в эстетическом виде, чтобы *eo ipso* получить литературное произведение. Действительно, один из слоев литературного произведения составляют слова и словесные звучания, которые — поскольку литературное произведение дано нам в одной из своих конкретизации — имеют в качестве бытийной основы конкретный голосовой материал, который, если сам и не является реальным (этого мы здесь не хотим решать), то, во всяком случае, принадлежит к реальному миру. Но хотя слой языковых звучаний в литературном произведении может играть важную роль, он *сам по себе не составляет* этого произведения, и, более того, уже даже сам слой словесных звучаний как носителей значения выходит за рамки того, что является чистым акустическим материалом, состав

ляющим элемент реального мира. Точно так же просто пятна красок на холсте еще не создают сами по себе «картины» как произведения искусства живописи, если они будут лишены функции создания самостоятельных цветовых комплексов, связанных главным гармоническим качеством. Для того чтобы существовало литературное - произведение, актуализированные значения должны образовать смысл суждений, которые, будучи «одеты» в слова (в словесные звучания), создают благодаря содержащейся в их смысле интенциональности остальные слои литературного произведения, ибо лишь эти суждения суть чувственно данные. Мы должны здесь в совершенно ином смысле, чем в том случае, когда речь идет о постройке в архитектурном произведении, выйти за рамки всего того, с чем мы сталкиваемся в реальном мире, чтобы прежде всего создать неким образом тот особый аппарат (языковые сочетания), с помощью которого может быть образован *этот совершенно новый мир*, изображенный в литературном произведении, создан и вместе с тем уже навсегда закреплен в своей схематической структуре и, как проявляющийся во многих различных конкретизациях произведения в виде чего-то идентичного. Этот «проекционный» аппарат — система содержаний предложений — относится при этом к самому литературному произведению как его существенная *составная часть*, а не только как простое средство, и сам составляет некую мощь, бытийно релятивную к субъективным операциям создания предложений, из которых он происходит. Будучи основой создания остальных слоев произведения и всех его элементов и эстетически ценных моментов в многозначном комплексе, он придает литературному произведению единство. Все это не является необходимым для создания архитектурного произведения, хотя часто случается, что, создавая его, мы прежде всего делаем «проект», в содержание которого часто входит так называемое «техническое описание», которое само по себе, несомненно, составляет некое литературное произведение. Но создание такого рода «проекта» и технического описания не является, в конце концов, необходимым для постройки здания¹ и само по себе не достаточно еще для возник-

¹ Этот проект является по отношению к самому произведению чем-то иным, особым и не составляет его элемента.

новения архитектурного произведения. Здесь необходимо нечто совершенно другое: в сфере реального мира нужно *построить некоторый реальный предмет* — постройку, но зато уже эта постройка, данная нам в опыте при эстетической установке, *достаточна* для того, чтобы, непосредственно наблюдая ее, мы имели как данное некоторое определенное архитектурное произведение. В результате именно архитектурное произведение в значительно большей степени, чем произведение какого-либо другого искусства, связано с реальным материалом постройки. Этот материал очерчивает границы того, что удастся сформировать в архитектурном произведении, — границы, которых по отношению к литературному произведению не существует. Поэт в значительно большей степени свободен в создании своих произведений и изображаемого в них, чем самый гениальный архитектор. То, что невозможно для архитектора, открыто для поэта. В то же время то обстоятельство, что архитектурное произведение основано на некотором реальном предмете, придает ему такого рода конкретность и полноту, какие не могут быть достигнуты ни при какой, даже наиболее полной конкретизации чисто литературного произведения. Лишь тогда, когда мы имеем дело с театральным произведением, эффективно поставленным на сцене, литературное произведение в известной мере приближается (но никогда полностью) к конкретности и телесному воплощению, какими всегда обладает архитектурное произведение. Никогда полностью, потому что ни сценическая постановка, ни актеры не могут всесторонне и в полной мере воплотить все то, что находится в мире, изображенном в драматическом произведении. Если это и возможно, то лишь потому, что, как я уже пытался показать, бытийной основой, поставленной на сцене драмы являются некоторые реальные предметы. Эта реальная бытийная основа определяет в данном случае, как и в архитектурном произведении, границы возможности того, что удастся эффективно изобразить, но не каждое литературное произведение, даже уже абстрагируясь от других своих структурных особенностей, пригодно к тому, чтобы могло быть «поставлено» на сцене.

Обстоятельство, что бытийной основой архитектурного произведения является некоторая реальная построй-

ка, создает, наконец, то, что произведение не является схематическим в том смысле, в каком им является литературное произведение, а также произведение живописи. *Схематичность не относится, следовательно, к сущности всякого произведения искусства.* С этой точки зрения архитектура ближе к реальному миру, чем какое-либо другое искусство. Но обосновали ли мы этим отличие архитектурного произведения от эстетической его конкретизации? Сейчас мы это увидим.

§ 6. ПРОИЗВЕДЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ И ЕГО КОНКРЕТИЗАЦИЯ

Архитектурное произведение с момента окончания постройки, а тем самым с момента окончательного выкристаллизовывания проекта во всех его деталях становится чем-то *единственным*. А архитектурных эстетических предметов, какие могут возникнуть на основе одного и того же произведения при ознакомлении различных субъектов с этим произведением, *много*. Почему? И чем они отличаются от самих архитектурных произведений?

Тот факт, что *существует* много конкретизаций архитектурного произведения, понятен. Ибо существует много зрителей одного и того же произведения и много разных, различным образом протекающих процессов восприятия. Любое же множество связанных между собой восприятий, если только не всякое восприятие, влечет за собой как неизбежный результат определение его интенционального эквивалента, некоего интенционального предмета. Если из всех возможных восприятий постройки мы выберем только те, которые протекают в эстетической форме и приобретают в связи с этим особые свойства эстетического переживания, то их эквиваленты создают особого рода интенциональные предметы — эстетические предметы особого типа.

Однако то, что бывает (поскольку вообще то или иное произведение бывает воспринято) много конкретизации одного и того же архитектурного произведения и что они в некоторых отношениях *отличаются* от самого произведения, — это вопрос, требующий дальнейшего выяснения. Ибо на первый взгляд кажется, что если в других областях закономерно проведение различия

между произведением искусства и эстетическим предметом, то в области архитектуры оно кажется ненужным. Ибо там, в литературе, в музыке и, как оказалось, даже в живописи, к этому различию нас побуждает, между прочим, то обстоятельство, что само произведение является схематическим произведением, содержащим много неопределенных мест, которые мы выборочно устраняем при конкретизации, и что в самом произведении, например литературном, многие элементы являются лишь потенциальными, например внешние виды, метафизические качества и т. п., в то время как при конкретизации они становятся актуальными. Разве в этом отношении архитектурное произведение, которое представляется материализованным в *полной мере, конкретизированным* уже благодаря тому, что его бытийной основой является реальная постройка, сооруженная точно по (планам (проекту) художника, не будет чем-то отличным от литературного произведения? И разве нужно поэтому выискивать еще одно различие и умножать ненужные бытийные формы?

Но вникнем в то, как, собственно говоря, обстоит дело. Ибо возможно, что существуют еще какие-то другие причины возникновения конкретизации архитектурного произведения (и других произведений искусства), на которые мы до сих пор не обратили должного внимания, а также причины, которые по необходимости влекут за собой не только то, что относится к целому предметному бытию, но и то, что вызывает качественное и структурное различие между самим произведением и его конкретизацией.

Архитектурное произведение характеризуется именно структурой, отличающей его особым образом от других произведений искусства и приводящей к тому, что некоторые способы восприятия, возможные, когда мы имеем дело с произведениями искусства иного рода, в данном случае исключены. Издавна говорится о том, что архитектурное произведение является *пространственным* в противоположность, например, литературному или музыкальному произведению, которые причисляются к так называемым «временным» искусствам. На это обратил внимание уже один из предшественников Лессинга, а сам Лессинг считал противопоставление пространственного искусства искусству временному основным про-

тивопоставлением в сфере искусства, хотя он еще не понимал правильно действительного смысла временного характера произведения искусства. Только у Гердера мы находим начало такого понимания. И, несомненно, в этом содержится зерно истины. Архитектурное произведение в действительности не является произведением *исключительно* пространственным, оно содержит в себе моменты, которые сами по себе не являются пространственными, хотя и проявляются на пространственной основе, а именно эстетически ценные качества, качества, выражающие позицию и психическую структуру художника и т. д. Но конститутивным элементом произведения архитектурного искусства — как я выше отмечал являются геометрически-пространственные образования, и, кроме того, в отрицательном смысле такое произведение *не содержит* в себе никакого элемента *времени*, своеобразной временной структуры, многофазовости, которая столь характерна как для литературных, так и для музыкальных произведений, и, наконец, не содержит никаких явлений *движения*, соответственно, если говорить в более общей форме, *изменения*¹. Оно само по себе является созданием сугубо *неподвижным* и в этом особом значении *статичным*.

Но не вызовет ли эта точка зрения возражений у читателя? Я думаю, что если только читатель достаточно впечатлителен и умеет ясно отдать себе отчет в том, что появляется в поле его зрения при восприятии архитектурного произведения, то он действительно будет пытаться противиться высказанной точке зрения, несмотря на всю аргументацию. В известной мере он будет прав, но лишь в известной мере, ибо то, что в данном случае он может иметь в виду, является уже не самим архитектурным произведением, а его конкретизацией. В отношении же самого *произведения* его точка зрения неприменима, однако он будет прав, отдавая себе отчет в том, что входит в состав целого, которое при общении с архитектурным произведением дано ему конкретно.

Ибо как же это архитектурное произведение воспринимается и должно восприниматься?

¹ Явление «динамики» и «движения» характерное, например, для барокко, есть что-то совершенно иное, что не исключается из общей неподвижности (обращением в неподвижные формы), характерной для архитектуры в противоположность музыке и кино.

Во всяком случае, оно является *трехмерным* геометрическим телом, имеющим в своем интерьере ряд пустых пространств, тем или иным образом оформленных и расположенных. Вследствие этого оно доступно для восприятия в двух системах отсчета: либо с *внешней стороны* здания, откуда в принципе оно может быть видимо действительно всегда только *односторонне*, но — если можно так выразиться — в *целом*, либо *изнутри*, и тогда, если здание имеет только *один* интерьер, во *всем* занимаемом им пространстве в целом или (это чаще) в одной из своих *частей*, а именно в одном из своих интерьеров, откуда здания изнутри в целом не видно. Но и каждый из этих интерьеров может быть видим лишь с различных отдельных точек зрения, всегда в некоторой перспективе. В противоположность картине, которая в принципе может быть видима *сразу вся*, хотя и с различных точек зрения, архитектурное произведение мы должны осматривать *поочередно* с различных сторон, следовательно, должны *обходить* его вокруг, если только это можно сделать, то есть когда здание не прилеплено, как это бывает с городскими «домами», к другим постройкам таким образом, что с двух сторон оно как бы лишено собственного лица. Вот этот *обход* здания вокруг, так же как и *обход здания а* его интерьере, приводит к тому, что архитектурное произведение мы видим — как это я уже отметил вначале — в системе *изменяющихся, подвижных внешних видов*, причем в действительности обычно передвигаемся мы сами, а в этом движении относительно нас передвигается и данное здание. С этим движением относительно здания мы встречаемся чаще всего, так как жизненные функции, которые мы исполняем, вынуждают нас к этому. Действительно, когда мы хотим увидеть данное здание, чтобы насладиться его красотой, мы обычно хотя бы на момент *задерживаемся* в одном месте, ибо правильно или неправильно бываем убеждены, что только в такой неподвижности мы увидим соответствующий облик данного произведения, но затем *изменяем* относительно здания наше положение и стараемся увидеть его с другой стороны, и притом обычно с той, с которой, как мы говорим, оно «лучше всего» видно. А изменяя это положение, мы часто не прекращаем наблюдать произведение и видим его тогда в движении.

При этом мы замечаем также, что оно начинает как бы открывать совершенно новый свой облик. Вместо чисто статического равновесия в системе масс появляется своеобразная *динамика* и *ритмика форм*. Кто, например, обходил вокруг по внешнему нефу собор Нотр-Дам, тот знает, как возникает своеобразная ритмика нескольких проглядывающих и перемещающихся относительно друг друга систем готических арок и колонн. Начинается настоящая *игра форм*, растянутая во времени и, однако, в конечном итоге соотнесенная к одной, существующей в данный момент во всех своих элементах системы масс. А ей сопутствует своеобразная игра света и теней, перемещающихся видов и перспектив. Здание начинает проявлять *своеобразную жизнь*, как внешнюю, так и внутреннюю, несмотря на то, что само оно является неподвижной системой масс. Внутреннюю — благодаря тому, что из его интерьера, скрытого в массах, вырисовываются одна за другой его отдельные формы и изменчивые пропорции этих форм, их равновесие и контрасты, преобладание одних форм над другими, проявляющееся в том или ином подборе. И переход от одного подбора громоздящихся или располагающихся рядом масс к другому, в котором их подбор и взаимная их система полностью изменяются, и, наконец, к еще иному, более новому и часто совершенно неожиданному — вот тот таинственный язык навечно обращенного в камень, неподвижного и, однако, «говорящего» интерьера здания, который открывается перед нами в различных вариантах, так как мы стараемся познать архитектурное произведение не в одном и мимолетном его облике, а всесторонне и глубоко. Но есть и «внешняя» жизнь архитектурного произведения: это принятие все новых и новых форм в различных условиях внешнего восприятия, в его совместной жизни со всем его, казалось бы, постоянным и таким изменчивым окружением — восходом солнца, сиянием его первых лучей, легкими утренними облачками (кто бродил в этот час по Парижу, тот знает кое-что об этом) или в сонный полуденный зной и среди потока ослепительных лучей на фоне ясного неба или на склоне дня в замирающих фиолетовых тонах заходящего солнца, или, наконец, в осеннем тумане либо ночном мраке, когда темным контуром таинственных масс вырисовывается на ясном небе все более новый облик

одного и того же произведения и как бы иная его реакция на воздействие окружающего мира. Наблюдая одно и то же здание, собор, старую ратушу или замок, изучая их различные судьбы, различное их использование и разные обстоятельства, мы только тогда начинаем глубже вникать в его скрывающуюся за всеми этими обликами и способами существования особую, единственную сущность, как бы особую индивидуальность, индивидуальность произведения искусств. И мы тогда понимаем, что оно своей скрытой сущностью перерастает все то, что удастся нам открыть в процессе общения с ним, и вместе с тем отдаем себе отчет в том, что для каждого из нас — воспринимающих личностей, живущих одной жизнью с произведением, создается иная конкретизация произведения, тесно связанная с нашим способом восприятия, с нашей впечатлительностью и с путями нашей жизни, — конкретизация, для которой само произведение составляет лишь исходный момент, или, если хотите, никогда полностью не достижимый *конечный* пункт. Создается конкретизация, которая лишь частично определена самим произведением, или такая, на формирование которой решающее влияние оказывает не только связанное с условиями нашей жизни множество видов восприятия данного произведения, но и вся наша индивидуальность, способ ее восприятия и реагирования и в значительной мере также и наши независимые от самого произведения судьбы. Для того чтобы проникнуть в суть самого произведения с чисто познавательной установкой, мы должны как бы прорваться сквозь рыхлую массу конкретизации, отбросить в ней все то, на что воздействует ложным образом процесс нашего восприятия, и сквозь различные облики произведения проникнуть в его неизменную, чисто познавательную природу. Удастся ли это на практике и в какой мере — это вопрос особый, имеющий основное значение для проблемы возможности и границ познания архитектурного искусства, и вместе с тем вопрос, не отрицающий, а, наоборот, в основе своей заключающий коренное различие между самим произведением архитектуры и его многими различными конкретизациями. Таким образом, и в данной разновидности произведения мы должны провести такое же различие, к которому были вынуждены прибегнуть в других областях искусства.

«ЛАОКООН» ЛЕССИНГА

«Лаокоон» Лессинга — произведение во многих отношениях исторически обусловленное. Оно находилось под сильным влиянием не только общей атмосферы своей эпохи, но и многих современных ему воззрений в области теории искусства (М. Мендельсон, Гаррис, Вебб, Ричардсон, Юм, Винкельман и т. д.), а частично также воззрений, которым Лессинг противопоставлял свою точку зрения (Спенс, Кэйлюс, Винкельман и др.). Сыграла также роль обусловленность в ценном в то время искусством (близкое отношение к античности и некое своеобразное для того времени его понимание, тогдашняя мода на тематическую и аллегорическую живопись и, наоборот, на описательную «живопись» в литературе, господство эпоса и классической драмы, respective псевдоклассической драмы, отсутствие чистой лирики и т. д.). В отрицательном смысле оно обусловлено также тем фактом, что Лессинг не мог знать позднейшего развития литературы и предвидеть дальнейшие судьбы живописи, графики, скульптуры и возникновение совершенно новых видов искусства (фильм, абстрактная живопись и т. п.). Однако наиболее важная обусловленность, связанная частично с характером мышления Лессинга и всей эпохи, — это отсутствие как бы психического чувства для иного, нерационалистического переживания мира и искусства, нашедшего воплощение только в эпоху «бури и натиска» в романтизме. Эта историческая обусловленность привела к тому, что «Лаокоон» Лессинга должен был в некоторых отношениях неизбежно устареть. Вместе с тем, однако, он характеризуется рядом черт, благодаря которым не только поднимается над своей эпохой, но, кроме того — в связи с позднейшим развитием теории искусства, и особенно теории литературного искусства, — оказывается весьма

актуальным и со многих точек зрения более близким нам, чем, например, различные концепции литературного произведения, относящиеся к концу XIX века.

Эти черты следующие: а) поиски *общей* структуры *самого* произведения литературного искусства, свободные от психологического отождествления его с психическими фактами «в душе автора» или «в душе читателя»; б) рассмотрение произведения искусства в *его отношении* к воспринимающему субъекту и поиски в произведении тех его черт, благодаря которым оно становится средством, вызывающим в воспринимающем субъекте эстетические переживания и ведет благодаря этому к выявлению специфических *эстетических* ценностей произведения; в) несмотря на преобладание в общем нормативных тенденций, у Лессинга видна попытка *теоретического* подхода к построению произведения искусства, уяснения его свойств, возможностей и получения тем самым *обоснования* для норм; г) четкое противопоставление произведения литературного *искусства* («поэзия») другим литературным произведениям (например, историческим) и рассмотрение его свойств в аспекте категории прекрасного (Schönheit) и безобразного (Hässlichkeit), а не истины, например, и лжи¹; д) этому сопут-

¹ При достаточно, впрочем, не точно определенном и даже неясном понятии «прекрасного» (Schönheit). См. Lessing, Laokoon, Berlin, 1800, изд. Hugo Blümmer, S. 218: «Однако в связи с тем, что среди добытых при раскопках античных произведений находятся произведения как первого, так и второго вида, я хотел бы, чтобы наименование произведения искусства прилагалось лишь к тем произведениям, в которых художник является истинным художником и в которых, следовательно, прекрасное было его первой и последней целью. Все иное, где слишком ясно заметны следы культовых условностей, не заслуживает этого названия, ибо искусство работало здесь не самостоятельно, а являлось лишь орудием религии, которая, внушая ему чувственные представления, обращала больше внимания на значимое (das Bedeutende), чем на прекрасное; однако я не хочу этим сказать, что религия не умела находить этой значимости в самом прекрасном или что она, уступая требованиям искусства и утонченному вкусу времени, должна была в такой степени уступать первому, что лишь второе могло приниматься в качестве господствующего». Или стр. 162: «...то, чего художник не мог изобразить, он предоставил зрителю угадывать. Короче говоря, неполнота изображения есть жертва, которую художник принес прекрасному. Она является примером не того, выражение чего может выходить за пределы искусства, а того, как следует подчинить его основному закону искусства — закону прекрасного». Подобным же образом высказывался автор во многих других местах.

ствуется рассмотрение произведения искусства в двустороннем аспекте: 1) под углом зрения структурных моментов, открывающих, некоторые определенные возможности для произведений данного искусства (например, «живописи» или «поэзии») и вместе с тем ограничивающих как их содержание, так и способность воздействовать на потребителя; 2) под углом зрения эстетически ценных моментов («прекрасного») и тех моментов, от которых первые зависят; е) исследование *конкретных* художественных фактов, а не общие рассуждения об искусстве, и притом исследование их не в виде бессвязно взятого опыта, а путем отбора фактов, относящихся к вопросам теории искусства и их возможных решений.

По поводу актуальности основной проблематики «Лаокоона» нужно поставить следующие вопросы: а) какие главные *суждения* Лессинга содержатся в его очерке теории литературного искусства, с одной стороны, и «живописи»¹ — с другой; б) какие не *сформулированные* Лессингом теоретические *предпосылки* нужно *принять*, чтобы иметь возможность признать сформулированные им суждения как содержательные и обоснованные. Ибо среди этих предпосылок имеются суждения, которые побуждают в исследованиях Лессинга видеть как бы подготовку к некоторым современным исследованиям, посвященным произведениям литературного искусства.

А. В качестве исходного момента своих рассуждений Лессинг принимает в действительности не свое, а принятое им самим суждение: «Та и другая (то есть живопись и поэзия) представляют нам отсутствующие вещи в таком виде, как если бы вещи эти находились вблизи, видимость превращают в действительность, та и другая обманывают нас, и обман обеих доставляет удовольствие»². Если это истинно, в таком случае нужно принять ряд предпосылок, а именно: α) Нужно признать отличие 1) изображающего от 2) изображенного и им противопоставить 3) способ изображения. β) Это изображение должно быть *овеществлено*, и, следовательно, нужно принять проявляющийся в произведениях

¹ Термином «живопись» Лессинг охватывает как картины, так и скульптуру.

² «Laokoon», 1. с., S. 145.

этого рода какой-то фактор наглядности, и притом овеществляющей наглядности (см. «sinnlich machen»); какой? — это одна из проблем проведения границы между поэзией и живописью, являющейся главной темой «Лаокоона». γ) «Поэтическое» произведение должно «обманывать», изображая видимость (sich ein) как действительность (Wirklichkeit), и, следовательно, нужно отличать действительное (реальный внехудожественный предмет, возможно представляющий собой модель для «подражания», как это пытаются сделать теории искусства, которым в *известной степени* отдает должное и Лессинг) от «поэтической видимости» (или «живописной»), от «фиктивного», лишь изображенного предмета и, наконец, «овеществление»: придание видимости действительного тому, что только выявляется в произведении, но само по себе не является действительным и что благодаря «овеществлению» якобы показывает действительность. Как возникает овеществление — это одна из центральных проблем всякого изобразительного искусства, которой, однако, Лессинг не понял, δ) Наконец, «та и другая доставляют удовольствие». Этот видимый показ действительности и тем самым обман потребителя искусства является чем-то таким, что «нравится», и, следовательно, чем-то, что, говоря соотносительно, составляет ценность особого рода и вместе с тем необходимое условие того, чтобы произведение было произведением *искусства*.

Вот скрытые предпосылки принятого Лессингом исходного суждения. Хотя и не понятые и лишь значительно позднее после Лессинга ясно сформулированные, они, однако, являлись подспудным источником рассуждений Лессинга. Но можно раскрыть еще и другие предпосылки, которые более глубоко проникают в своеобразную структуру произведения литературного искусства и живописи. А именно: Б. Огромное большинство рассуждений, содержащихся в «Лаокооне», посвящено анализу конкретных примеров состояния и поведения реальных героев, изображенных в произведениях литературного искусства (главным образом в «Илиаде» и «Энеиде») и в скульптуре («Лаокоон»). Притом отчетливо подвергаются анализу не *реальные люди*, а эта «видимость», которая якобы показывает действительность. Это предрешает

что герои, их состояние, судьбы, окружающие их предметы и т. д. составляют каким-то образом *элементы* самого произведения искусства. Более того, подавляющая часть этого анализа ведет к тому, что *изображенные предметы*, представляются если не единственными, то, во всяком случае, *самыми важными элементами* произведения, — точка зрения, крайне противоположная одному из современных воззрений, провозглашающему, что в состав литературного произведения входит *только* так называемый язык.

В. Противопоставление «естественных пространственных знаков и произвольных знаков, следующих один за другим во времени»¹, заимствованное у Гарриса и необходимое Лессингу для проведения границы между «живописью» и «поэзией», диктует необходимость признать — о чем Лессинг вновь ясно не говорит, — что в состав литературного произведения входят эти произвольные знаки, которые суть звуки (Laute). Именно

¹ См. т. I, стр. 250 и далее. «Если справедливо, что живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени; если несомненно, что знаки выражения должны находиться в соответствующей связи с выражаемым, то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы, которые, либо части которых, расположены друг подле друга, а знаки выражения, следующие друг за другом, могут выражать только предметы, которые следуют друг за другом либо части которых представляются нам во временной последовательности». «Предметы, которые сосуществуют друг подле друга (либо части которых сосуществуют друг подле друга), называются телами. Тела с их видимыми свойствами составляют поэтому «соответствующие предметы живописи». «Предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются вообще действиями. Поэтому действия составляют соответствующий предмет поэзии». «Все тела, однако, существуют не только в пространстве, но и во времени. Они существуют и могут в каждое мгновение своего бытия являться в ином виде и оставаться в различных сочетаниях. Каждая из этих мгновенных форм и сочетаний есть следствие предшествующих и причина последующих действий. Таким образом, живопись может изображать также и действия, но только выражая их посредством тел». Кроме того, стр. 258: «Но здесь возразят мне, что знаки поэзии не только следуют друг за другом, но являются также произвольными и как таковые они способны выражать тела (взятые таким образом), как они существуют в пространстве».

благодаря им в произведении происходит это — как говорит Лессинг — «музыкальное изображение» (*musikalisches Malen*), приводящее к изображению предметов. Следовательно, это есть, иначе говоря, звучания слов, входящих в состав произведения и выполняющих в нем, по выражению Лессинга, функцию «знаков». Это уже вторая составная часть конструкции литературного произведения. Согласно современным воззрениям, она составляет остов звукового слоя литературного произведения. Противопоставленные же Лессингом «естественные знаки» в «материальном» изображении нельзя интерпретировать подобным же образом, ибо, возможно, спорным окажется вопрос о том, выполняют ли они в картине как произведении искусства функцию «знаков» и принимаются ли вообще здесь во внимание «знаки».

Правильный в принципе взгляд Лессинга на необходимость проявления звуковых «знаков» в «поэзии», к сожалению, не получил детальной разработки. Вследствие этого он не однозначен и обходит ряд существенных свойств элементов речевого слоя литературного произведения. В особенности не получило объяснения различие между *конкретным звуковым, материалом* (не входящим в состав литературного произведения) и *типовым образным качеством* звучания слова, которое составляет элемент языковой системы и входит также в состав литературного произведения¹. Кроме принятых во внимание звучаний слов, Лессинг умолчал о всех других элементах и моментах или речевых явлениях, выступающих в литературном произведении, таких, как мелодия предложений, ритм, рифма, темп и т. д. Он не

¹ Исследователи литературы и даже языковеды не отдают обычно себе отчета в этом различии и его принципиальном значении. Нет ничего странного в том, что не понял этого и Лессинг, творивший почти два столетия назад. Несмотря на это, нельзя пройти мимо данного различия ни в теории языка, ни в теории литературы, ибо без типичности отдельных звучаний слов отсутствовала бы возможность взаимного обмена мыслями при помощи языка и, следовательно, одна из его наиболее важных функций, а также не было бы ни *одного* произведения литературного искусства (например «Пана Тадеуша») в противоположность многим индивидуальным процессам произношения звуков при чтении (см. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, § 9).

понял также, что речевые сочетания могут нести на себе ряд вторичных черт, чаще всего имеющих эмоциональную природу, и что в связи с этим они выполняют также функцию выражения психических состояний говорящего лица — что часто вводит необходимые факторы в конструкцию литературного произведения, особенно в драме и в лирике, так же как и функцию пробуждения в читателе наглядных представлений (видов) изображенных предметов. Отсутствует также ясное понимание того, что эти языковые «знаки» составляют *элемент* литературного произведения. Они рассматриваются Лессингом лишь как *средства* изображения предметов, и совершенно обойдена их структурная и эстетическая роль в литературном произведении как едином целом. Отсутствие, наконец, у Лессинга всякого анализа самой функции обозначения языкового «знака» привело к тому, что в «Лаокооне» оказался совершенно обойденным один наиболее существенный и характерный для произведения литературного искусства элемент, а именно весь слой *значений* слов и предложений (смысл). На этот наиболее крупный у Лессинга недостаток в самой концепции «поэтического произведения» вскоре обратил также внимание Гердер, изложив собственные взгляды по данному вопросу¹, но только исследования, посвященные значению слова в противоположность функции знака, проведенные Гуссерлем², позволили в последующих³ исследованиях выяснить эти вопросы.

Г. Центр тяжести выводов Лессинга лежит, как известно, в исследованиях различия, существующего между «живописью» и «поэзией». В обоих этих искусствах что-то делает возможной наглядность овеществленных им предметов. Фактор, создающий наглядность, Лессинг понимает не так, как это в настоящее время можно было бы признать удовлетворительным, но достоин внимания сам почин в выяснении этого вопроса. Самим применением терминов «*materielles Bild*», а также «*poetisches Bild*» он старается установить различие между

¹ G. Herder, *Kritische Walder*, Bd. I, K. XVI.

² См. «*Logische Untersuchungen*», t. II, I и V.

³ Т. А. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, а также: R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*

ними¹, но вместе с тем не выделяет в достаточной степени в понятийном отношении нового элемента произведения искусства относительно других его элементов. Не имея возможности опереться на проведенный значительно позднее анализ чувственного опыта, он не может знать, что этим фактором являются так называемые «виды»² предметов, данных в чувственном наблюдении,

¹ См. относительно этого противопоставления, между прочим, I с., S. 277: «Поэтическая картина вовсе не должна непременно служить материалом для живописи; но каждая отдельная черта, каждое сочетание нескольких черт, посредством которых поэт придает предмету такой чувственный образ, что он представляется нам яснее, нежели слова, употребляемые для его описания, называются живописью в поэзии, образом, поскольку они приближают нас до такой степени к иллюзии, к созданию которой способна живопись и которую можно прежде и легче всего создать (исходя) на основании картины художника».

См. I с., S. 248: «Следовательно, поэт может, как показывает опыт, довести до такой степени иллюзии представления и о других предметах, кроме видимых. Поэтому художник по необходимости вынужден отказаться от целого ряда картин, которые являются достоянием поэта».

См. I с., S. 259: «Поэт стремится не только к тому, чтобы быть понятным, изображения его должны, быть не только ясны и отчетливы; этим удовлетворяется и прозаик. Но он хочет сделать идеи, которые он возбуждает в нас, настолько живыми, чтобы мы сразу же поверили в то, что мы получаем действительно чувственные впечатления об изображаемых предметах и в этот момент переживаемой иллюзии перестали отдавать себе отчет в том, что он в качестве средства для достижения этой цели пользуется словом. На это было направлено приведенное выше разъяснение понятия поэтической картины. Но поэт должен живописать постоянно, и мы хотим теперь посмотреть, насколько пригодны для этого живописания тела, находящиеся в пространственных соотношениях».

² См. I с., S. 263: «Я несколько не отрицаю за речью вообще способность изображать какое-либо материальное целое по частям. Речь может это (сделать), ибо ее знаки, хотя и располагаются во временной последовательности, являются, однако, знаками произвольными. Но я отрицаю эту способность за речью как за средством поэзии, ибо подобного рода словесным изображениям предметов недостает момента, иллюзии, которая главным образом и составляет основу поэзии; а этого момента иллюзии, повторяю, должно недоставать речи, так как сосуществующие в пространстве части тела сталкиваются с последовательностью речи во времени, и когда это первое заменяется вторым, это действительно облегчает нам разложение целого на его составные части, но окончательное восстановление из частей целого становится для нас задачей необыкновенно трудной и часто даже невыполнимой».

См. I с., S. 271: «Воспользовался, следовательно, здесь (автор) прославленным приемом, чтобы сосуществующее в его предмете в пространстве заменить существующим во времени и этим путем

затем реконструированных в воображении и обозначенных в произведении соответствующими элементами. Но он понимает только то, что это фактор, связанный с вопросом достижения наглядности изображенных предметов и необходимый в произведении литературного искусства («Der Dichter soll immer malen»)¹ в противоположность, например, сочинениям на историческую тему. Эти виды являются — в чем Лессинг опять-таки не отдает себе отчета — *средством изображения* предметов, отличных от языковых «знаков», хотя и производным от этих «знаков».

Главный упор в рассуждениях Лессинга делается не на выяснение общего понятия «картины» — в принятом здесь значении, — а на выявление различий между «поэтической» и «художественной» картинами. Важнейшие из них следующие:

1. Если в «живописи» «картины» являются исключительно зрительными, то в «поэзии» они могут быть не только зрительными, но и слуховыми, осязательными и т. д. Поэтому область их использования в поэзии более широкая, чем в живописи, вследствие чего в ней могут быть изображены такие различные стороны предметов и такие предметы, которые в живописи должны или полностью отпасть, или также могут быть показаны только с помощью некоторых фокусов, в том числе «не видимые» предметы (боги для греков).

2. «Поэтические картины» основаны на воображении («фантазии»), а в живописи — на наблюдении². Правда, Лессинг так не выражается, но, вероятно, он имеет это в виду, когда говорит, что, например, в скульптуре мы действительно *видим* Лаокоона (так же как на сцене *слышим* крики умирающего Филоклета), что в некоторых случаях ведет к отрицательным с художественной

из скучного живописания предмета создать живую картину определенного действия».

Этот вопрос Лессинг анализирует еще на ряде конкретных примеров, раскрывая притом много новых подробностей.

¹ Ср. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, § 39 — 46.

² См. I с., S. 248. В этом месте Лессинг близко подошел к раскрытию общего понятия «виды», применяющегося в нашем значении, но, не видя дальнейших перспектив в рассмотрении этого вопроса, он отказался от более детального его рассмотрения и ограничился исследованием вопроса о различии между двумя видами «зрительных картин» — поэтической и художественной.

точки зрения результатам, и поэтому художник должен что-то изменить в мире, изображенном в произведении (рот у Лаокоона не так открыт, как это должно было бы быть, если бы он кричал от боли, и т. п.). А в «поэзии» (для чтения) таких разительных деталей мы не чувствуем, ибо только представляем себе («in der Einbildungskraft») Лаокоона.

3. В связи с этим поэтическая картина более эфемерна и изменчива, а в «живописи» она одна, раз навсегда выбрана и закреплена.

4. Поэтическая картина является настолько бедной, что возникает она скорее лишь тогда, когда текст навязывает читателю только одну какую-то черту изображенного предмета («Илиада»). Если нужно одновременно представить себе многие черты, то одна из них мешает каким-то образом другой и «картина» вообще не возникает.

5. В живописи многообразие подробностей изображенных предметов выступает наглядно *одна подле другой* и создает одно *видимое* целое, а в поэзии они следуют *одна за другой* и не могут сделать наглядным такое видимое в данный момент целое некоторого предмета.

6. Картины живописи являются также, если можно так выразиться, более объективными и скорее беспристрастными, статичными, в то время как в поэтических картинах проявляется больший динамизм и большая активность побуждения читателя к живому воображению предмета (см. выводы Лессинга относительно изображения в живописи красоты тела Венеры, в то время как в поэзии проявляется лишь ее привлекательность (Reiz).

Указание на это различие между поэтическими картинами и картинами, создаваемыми живописцами, свидетельствует о том, что Лессинг определенно имеет здесь в виду какой-то новый, отличный от самих изображенных предметов элемент поэтического произведения. Все свои рассуждения по этому вопросу он вместе с тем ведет в аспекте или большей или меньшей способности этих «картин» в выявлении «красоты» изображенного предмета, а сами эти картины подвергаются при этом оценке с точки зрения прекрасного или безобразного.

Д. Последней важной проблемой, затронутой Лессингом в «Лаокооне», является вопрос о том, каков источник «поэтических картин» в «поэзии» и художественных картин в «живописи». Этот вопрос для Лессинга тем более важен, что он ясно отдает себе отчет в том, что порою в поэтических произведениях эти «картины» вовсе не возникают, хотя они — как бы в силу самой природы «поэзии» — должны выступать в них, и отсутствие их в глазах Лессинга является несомненным недостатком этих произведений¹. Решение этого вопроса для него тем более трудно, что в анализе языковых знаков он опустил именно все те явления, которые, как мы теперь знаем, в своей совокупности ведут к возникновению «картин». Ключ к решению этого вопроса Лессинг, как известно, нашел в различении (Гаррисон) «пространственных» знаков в живописи и «временных» в поэзии. Первые «естественно» расположены *один подле* другого и пригодны к тому, чтобы делать наглядными многие различные части и свойства изображенных *предметов*, а вторые, расположенные во временной последовательности и вместе с тем являющиеся произвольными, пригодны лишь к тому, чтобы последовательно делать наглядным то, о чем идет речь в произведении, в особенности *действия* (анализ способа изображения щита Ахиллеса в «Илиаде» и у Вергилия). Также и в живописи, изображая предметы, мы лишь опосредованно изображаем действия, в каких они принимают участие, а в поэзии, изображая действия, мы опосредованно делаем наглядными тело (предметы и людей) участвующие в этих действиях. Что именно так утверждал Лессинг, это известно всем, но не всегда при этом отдают отчет в том, что Лессинг тем самым обнаружил, что поскольку в скульптуре и в живописи получает изображение *пространство*, а из времени всегда только *один выбранный* момент (отсюда теория о так называемом *fruchtbarer moment*), то в «поэзии» полу-

¹ Лессинг анализирует этот вопрос на ряде примеров, взятых из литературы, причем он показывает, как различные детальные описания вещей не приводят к их «видению». «В каждом слове я чувствую труд поэта, но далек от того, чтобы видеть сами вещи», — говорит Лессинг по адресу известной в то время поэмы Галлера «Альпы». См. также стр. 194, 288 и далее.

чит отображение *время*¹, и притом во всей своей *длительности*, в продолжение которой совершаются действия лиц и предметов, изображенных в произведении. Лессинг действительно не понял, что *изображенное* в произведении «живописи» пространство не идентично *реальному* пространству, а самое большее — является его отображением, отличающимся, впрочем, от него во многих отношениях. То же самое относится и к различию между временем, *изображенным* в произведении, и временем *реальных* процессов, происходящих в мире. Лессинг не понял также и того, что вопрос о времени возникает в произведении литературного искусства еще в совершенно другом значении и что само оно, как и музыкальное произведение, является совершенно особенным по своему значению «временным» произведением, хотя он и утверждал — вслед за Гаррисом, — что «знаки» в поэзии следуют один за другим. Только Гердер уделил этому вопросу известное внимание², делая существенный шаг вперед в решении проблемы, но решена она была только в наше время. Несмотря на это, основной толчок к тому, что стали разграничивать так называемые «временные» искусства и искусства «пространственные», дала идея Гарриса, использованная Лессингом.

Исследования Лессинга по вопросу об источниках возникновения «поэтической картины» в «поэзии», а порой ее отсутствия лучше всего свидетельствуют о том, что Лессинг имел в этом случае дело с таким элементом

¹ См. I с., S. 266: «Итак: временная последовательность есть область поэта, так же как пространство — область живописца. Располагать на одной картине- два момента, отстоящие по необходимости друг от друг во времени, — как это (делает) Фр. Маццуоли, (располагая) на одной картине похищение сабинянок и примирение их мужей с их родственниками, или как Тициан, рисуя целую историю блудного сына, его распутную жизнь, его бедность и его раскаяние, — означает для живописца вторжение в область поэта, чего хороший вкус не потерпит никогда.

Стремление перечислять читателю одну за другой различные детали или вещи, которые я должен естественно и по необходимости увидеть разом, означает вторжение поэта в область живописца, причем поэт бесполезно растрчивает свое -воображение».

Так же и на стр. 281 — 282: «Поэт, который в состоянии показать элементы красоты лишь один за другими, совершенно отказывается от изображения телесной красоты как таковой».

² J. O. Herder, Kritische Walder, I, гл. XVI.

поэтического произведения, который нельзя отождествить ни с изображенными предметами, ни с языковыми «знаками» и который играет важную роль в поэтическом произведении. В первом случае отождествление недопустимо, так как в литературном произведении должны иметься изображенные предметы и может не быть «поэтических картин»; и более того, даже тогда, когда «картины» отсутствуют, существуют предметы, только они не предстают в наглядном виде. Во втором смысле отождествление также недопустимо, ибо без языковых «знаков», принимая их в этом случае *вместе с их значением*, вообще не было бы литературного произведения, а без «поэтических картин» могут существовать литературные произведения, у которых отсутствует лишь этот фактор, делающий их, между прочим, произведениями литературного *искусства*.

Таким образом, в исследованиях Лессинга, содержащихся в «Лаокооне», получают значение три (по меньшей мере) из четырех основных и различаемых в настоящее время слоев произведения литературного искусства: а) слой изображенных предметов, б) слой видов, в) речевой слой. Лессинг опустил лишь слой единиц значения *смысла* (суждений). И хотя в «Лаокооне» эти элементы поэтического произведения не были теоретически уточнены, а скорее было дано лишь практическое их различение, однако и то, что удалось Лессингу теоретически осмыслить, притом на основе детального анализа конкретных произведений, свидетельствует о новаторской роли его исследований, а также о том, что Лессинг действительно обладал *опытом* в области анализа произведений литературного искусства, общую структуру которых он стремился понять. Что касается произведений «живописного» искусства, то они в этих исследованиях разобраны сравнительно слабее.

О СТРУКТУРЕ КАРТИНЫ

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Я уже имел возможность противопоставлять произведение литературы произведению живописи¹. Сейчас я попытаюсь детальнее проанализировать произведение живописи. Обычно его называют «картиной». Но это слово имеет много значений. Моя ближайшая задача состоит в выяснении этих значений.

В обыденной речи под «картиной» понимают обычно некоторую реальную вещь, висящую на стене и сделанную из бумаги, дерева, полотна и пр., обращенную плоской поверхностью к зрителю и покрытую слоем соответствующим образом наложенных пигментов, так что на поверхности располагается ряд цветowych «пятен» различного цвета и формы. Однако «картина» как предмет нашего «осмотра» и особенно нашего эстетического восприятия не идентична этой реальной вещи, висящей на стене². Данная вещь будет лишь реальным предметным условием конкретного восприятия и существования «картины» как произведения живописи, причем, конечно, должны существовать еще различные субъек-

¹ Данная работа первоначально составляла § 71 первой редакции моей книги «Das literarische Kunstwerk», написанный в январе 1928 г. в Париже как часть ее последней главы. Эта глава посвящена была анализу основных черт общей структуры произведений музыки, живописи и архитектуры. Издать ее не удалось по техническим причинам. В новой редакции она была напечатана под заглавием «O budowie obrazu» в РАИ в 1946 г. В данной редакции этот текст был значительно расширен.

² На это указал Гуссерль в своих «Идеях» (стр. 226) и привел некоторые черты структуры картины. Мой анализ покажет, что взгляды Гуссерля нуждаются в существенных изменениях и дополнениях.

тивные условия, если «картина» нам должна быть дана о восприятии. Но даже и в этом новом, эстетическом или художественном, значении слово «картина» остается многозначным. Это утверждение необходимо обосновать.

Прежде всего отметим следующее: «картина», висящая на стене, как некоторая материальная вещь обладает многими свойствами, которые в «картине» как художественном или эстетическом предмете вообще не принимаются в расчет и не могут быть ей приписаны. Эта вещь, я ее назову «полотном-изображением», сделана, например, из полотна, растянутого на подрамнике, занимает некоторый определенный участок реального пространства, причем участок, который в одном случае будет меньшим, в другом — большим в зависимости от температуры, в которой находится полотно-изображение. Оно обладает определенными зрительно и осязательно данными свойствами, как-то: пахнет (например, если она покрыта «масляными» красками) и имеет ряд свойств непосредственно не наблюдаемых, например химических, электрических или термических и т. д. Она нам дана в простом чувственном наблюдении, причем одинаково хорошо как в зрительном восприятии, так в осязательном и в слуховом ощущении. В результате ей как некоторому определенному, тождественному себе, реальному, чувственно воспринимаемому предмету принадлежат множества или ряды конкретных видов, различные по характеру, по конститутивному уровню. Воспринимающий субъект посредством их видит одно и то же полотно-изображение.

Все это не применимо к «картине» в эстетическом значении и может быть приписано ей лишь в переносном смысле. Это будет уже новым значением термина «картина», и в данном значении ее следует считать каким-то отличным от полотна-изображения предметом. Детально мы данный вопрос еще рассмотрим.

На первый взгляд кажется, что можно считать, что если не все полотно-изображение, то, во всяком случае, его определенная часть является картиной в эстетическом смысле, а следовательно, чем-то, что составляет предмет эстетического исследования¹. А именно той

¹ Это не совсем точно выражено, ибо предметом эстетического исследования будет не сама картина как произведение искусства,

частью, которую образует расписанная цветными пигментами поверхность полотна-изображения вместе с принадлежащими ей зрительно воспринимаемыми свойствами. Тем не менее при ближайшем рассмотрении это утверждение оказывается ложным. Прежде чем это докажу, я буду отличать друг от друга все возможные типы «картин» в смысле произведений живописи, чтобы оградить себя от преждевременных обобщений. При таком подходе мы сможем более рельефно обнажить структуру произведения живописи и его возможных разновидностей.

§1. КАРТИНЫ С «ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕМОЙ»

Перед нами «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. Следует различать в ней ряд компонентов, которые обязательно должны присутствовать в определенном *типе* картин. Я остановлюсь прежде всего на них.

а. Надо выделить из произведения в целом прежде всего саму «вечерю», то есть *запечатленную* (переданную в образной форме) *в самой картине определенную жизненную ситуацию*, заполняющую какой-то момент в определенном становлении (свершении). Ситуация эта *предстает* перед нами в *картине*, но не так, как это было бы, если бы мы сами некогда участвовали в этой «тайной вечере». Мы видим участвующих в ней лиц, вещи и утварь как бы самих в себе, однако не можем вместе с тем сказать, что они присутствуют перед нами *вещественно и лично*, так, как присутствуют, например, реальные предметы нашего непосредственного окружения, в том числе та вещь, состоящая из холста и красок и висящая на стене, вещь, которую я называю полотном-изображением, или другие предметы, находящиеся в той комнате, где висит картина.

а ее эстетическая конкретизация. Но в самом начале развертывающегося эстетического переживания картина как произведение искусства является предметом такого переживания, и лишь по мере появления новых фаз данного переживания становится все более и более отчетливым различие между картиной как данным зрителю произведением искусства, идентичным межсубъективным художественным творением, и создающимся в данном переживании эстетическим предметом.

Когда мы пытаемся точнее определить различие, возникающее между тем, как нам даны, с одной стороны, произведение живописи, а с другой — представленная «в картине» жизненная ситуация, нам может легко прийти в голову одна мысль, уводящая на ошибочный путь. Конечно, нам могут сказать, что жизненная ситуация, изображенная на картине Леонардо да Винчи, не дана и не может быть дана нам, смотрящим на картину, непосредственно, в «оригинале», ибо она имела место когда-то, более 1900 лет назад, и тогда была непосредственно дана тем людям, которые в ней участвовали, прошла навсегда и ныне уже не может быть дана нам, не может предстать перед нами ни в зрительном восприятии, ни в воспоминаниях. Мы можем ее представлять себе, представлять зримо, но всегда только опосредствованно, мы можем даже в какой-то степени вообразить, что она здесь перед нами, но она никогда не будет перед нами в прямом значении этого слова.

Все это, разумеется, верно. Но когда я говорил, что в *самой* картине присутствует некая определенная жизненная ситуация, то имел в виду не эту когда-то случившуюся и свершившуюся в реальной действительности жизненную ситуацию. Предстающая перед нами в самой картине жизненная ситуация должна, быть может, «воспроизводить» ту, некогда случившуюся ситуацию — «подражать» ей, как сказал бы, вероятно, Аристотель, — но она является по отношению к ней чем-то новым, тем, что она ее именно «воспроизводит», и только «воспроизводит», является ее «изображением», но не ею самой. Эта воспроизводящая иную, ушедшую в прошлое, являющаяся ее отображением жизненная ситуация оказывается, когда мы смотрим на картину, как бы «непосредственно перед нами», хотя она опять-таки не случается в этой комнате, в этом зале столь же реально, как находятся здесь стулья или стол, около которого мы сидим, ибо она не занимает в нем места, части пространства, как занимают его, например, столы или стулья. Она совершается как бы в абсолютно *ином* пространстве, доступ в которое как бы открывает нам полотно-изображение. Фактом является то, что мы можем «осматривать» ее сколько угодно, и каждый раз как нечто идентичное, как то же самое, в существе своем

и особенностях совершенно *неизменное*¹. Это то, что обычно называют сюжетом картины.

Этот *сюжет* картины в отношении восприятия дан нам по-другому, чем предметы, вещественно перед нами присутствующие. Отличие состоит прежде всего в том, что та ситуация, которую мы видим «на картине», доступна нам в познавательном отношении исключительно со своей зрительной *стороны*, хотя и не дана нам *только* зрением в воспринимаемых свойствах, как мог бы это кто-нибудь сгоряча утверждать. Однако она не может быть нам дана на основе каких-либо иных чувственно воспринимаемых свойств, чем те, которые воспринимаются зрением (в противоположность самому полотну). Не влияет на данный факт то обстоятельство, что в рассматриваемой нами жизненной ситуации, изображенной на картине, участвуют люди и вещи такого типа, что они должны бы — если учесть представленные нам их особенности — быть даны восприятию в *других* его видах, ибо в число их входят, например, люди, которые говорят, то есть произносят определенные слова, а на столе лежат кушанья, которые обладают какою-то теплотой или каким-то вкусом. Всех этих людей и предметов, которые так или иначе предстают на картине перед нами, мы не можем, однако, — такими, каковы они на картине, — ни слышать, ни коснуться, ни воспринимать обонянием или вкусом. Немыслимо предполагать что-либо подобное или требовать чего-то в этом роде. Только в том случае, если бы мы покинули «действительность», которая стала для нас *видимой* в картине, и перенеслись — если бы это было возможным — в ту давно минувшую жизненную ситуацию, мы могли бы взять в руки лежащий на столе хлеб, ощутить пальцами его шероховатость, откусить кусочек, почувствовать его вкус. Все это остается, однако, *вне* картины, хотя и ложно вместе с тем, будто бы мы видим на картине только лишь краски, свет и тени, а не сами вещи, на ней изображенные (немного позже я к этому еще вернусь). Но и некоторые возможности зрительного восприятия — поскольку мы вообще говорим здесь об

¹ Постольку, поскольку не подверглась изменениям сама картина.

этом типе восприятия¹ — нам остаются недоступными, когда мы смотрим на картину. При простом зрительном восприятии какой-либо вещи мы можем, например, наблюдать ее с различных расстояний и приближаться к ней — по крайней мере в определенных границах — как угодно близко. При этом наблюдаемая вещь не только покажется нам большей в соответствии с законами перспективы, но и обнаружит, кроме того, перед нами различные особенности и детали, недоступные с большего расстояния нашему наблюдению. Это относится, между прочим, и к деталям той вещи, которую я называю «полотном». Так, например, форма отдельных пятен или наслоений краски, размещенных на поверхности холста (особенно в том случае, если полотно-изображение не совершенно плоское, а обнаруживает некоторые явные выпуклости или неровности), вырисовывается перед нами в том или ином виде в зависимости от места, с которого мы смотрим на картину. Что же касается вещей, *изображенных* на картине и участвующих в воспроизведенной на ней жизненной ситуации, мы не можем приблизиться к ним на произвольно близкое расстояние. Если мы захотим это сделать, то даже тогда, когда мы, если можно так выразиться, уткнемся носом в полотно, вещи эти останутся в некоей недоступной для нас дали, по сути дела, *всегда в той самой*, в какой они были «нарисованы». Различие возникает только в том, что в одном случае мы видим хорошо, когда станем на соответствующем расстоянии от полотна, а в другом — оно перестает быть для нас хорошо видимым, если мы стоим слишком близко к полотну или слишком далеко от него. Воспринимать их как реальные вещи мы никогда не сможем. Если мы слишком приблизимся к полотну, то окажется, что изображенное на картине для нас вообще не существует. Точнее говоря, мы его уже *видим* — не его, а лишь часть соответствующего куска холста или бумаги, покрытых красками. Соблюдая, надлежащие условия, мы должны смотреть на «полотно» с определенного, относительно, в узких границах изменяющегося расстояния,

¹ «Видение» картины в принципе отлично от простого зрительного ее восприятия. Этот факт совершенно не принял во внимание Ст. Шуман в своей работе «О восприятии картин». См. ниже, § 8

чтобы изображенные на картине люди и вещи были представлены нам, если можно так выразиться, адекватно. И если мы передвигаемся по отношению к полотну слишком вправо или влево, слишком далеко от него или так, что полотно оказывается «вверх ногами», тогда мы или вообще не видим изображенного на полотне, или видим его совершенно по-другому; на месте его появляется в перспективном приближении то или иное красочное «пятно», находящееся на поверхности полотна. Если же мы перемещаемся в определенных пределах приблизительно обозначаемых границ, то это не влияет на видение нами вещей, изображенных на картине: мы видим их всегда с *одной и той же стороны, и в тех же самых* особенностях. Но зато эти же передвижения зрителя в пространстве перед полотном явно влияют на простое восприятие предметов (особенно полотна, висящего на стене), ибо тогда мы видим их в другой перспективе, с другой стороны и в другом виде. Предметы же, изображенные на картине, могут быть видимыми для нас *только* с какой-то *определенной* стороны и расстояния, с той стороны, которую раз навсегда выбрал и запечатлел в своей живописи художник. Это не исключает, разумеется, того, что мы видим их как вещи *в трех измерениях*, заполняющие пространство, *изображенное* в картине, каким-то образом *всесторонне* оснащенные. Но именно вследствие того, что дело обстоит как раз так и что, *несмотря* на это, любая попытка увидеть предметы с другой стороны, скажем «сзади», заранее представляется совершенно бессмысленной, лучше всего обнаруживается принципиальное различие между тем, как даны нам предметы при восприятии картины, и простым зрительным созерцанием, хотя мы воспринимаем эти предметы, безусловно, не в представлениях нашей фантазии и не в воспоминаниях, а во всей актуальности и конкретности, столь характерных для наблюдения, и хотя это происходит на основе чувственного восприятия, в первую очередь зрительного, той вещи, которую мы называем «полотном». Вопросом, как это может происходить, предстоит заняться в дальнейшем¹. Пока что

¹ В конце данных рассуждений я скажу об этом несколько подробнее

мы ограничимся тем, что отметим как сходство, так и различие, которые имеются между теми двумя способами, какими что-либо может быть нам дано: между чисто зрительным восприятием и тем, как мы «видим» вещи, изображенные на картине. Различиям этим сопутствует и различие между «полотном» как одним из реальных предметов и картиной с изображенными на ней предметами.

б. От сюжета картины в охарактеризованном выше значении следует отличать, как я уже заметил, ту жизненную ситуацию, которая некогда *фактически* совершилась и навсегда отошла в прошлое. Эта некогда реальная жизненная ситуация в картине, как я сказал выше, только «воспроизведена» (ср. «Произведение художественной литературы» — «Das literarische Kunstwerk», § 37, стр. 246 и далее). Разумеется, *средства* воспроизведения ее в произведении живописи совершенно отличны от тех средств, которые употребляются в литературном произведении. Но *функция* «воспроизведения» («представления»), выполняемая жизненной ситуацией, образно запечатленной в картине, по отношению к ситуации, некогда имевшей место, является точно такой же, как и в литературном произведении. Эта «воспроизведенная», давно минувшая ситуация *сама по себе не является компонентом произведения живописи*, она принципиально *трансцендентна* по отношению к нему, независимо от того, обращаем ли мы (рассматривая картину), и в какой степени обращаем, наше внимание на эту ситуацию, под влиянием функции воспроизведения, выполняемой *сюжетом* картины¹. То, что мы принимаем ее во внимание при восприятии картины, приводит как раз к тому, что данную картину мы считаем, по крайней мере в определенном смысле, «исторической». В этом случае мы можем ту минувшую, реальную, в картине только «воспроизведенную» жизненную ситуацию назвать *исторической темой* картины.

¹ Точно так же трансцендентна по отношению к картине каждая вещь (например, человек), которую «воспроизводит» предмет, представленный в картине, например реальный Стефан Баторий по отношению к Баторию, представленному на картине Матейки («Баторий под Псковом»)

в. Но я хотел бы пока что абстрагироваться от функции воспроизведения, выполняемой *сюжетом* картины, и остановиться здесь исключительно на ситуации, представленной *в самой картине*, являющейся её компонентом. Ведь существуют картины, в которых эта функция воспроизведения вовсе не выступает, но в которых налицо вместе с тем определенная предметная, чаще всего жизненная, ситуация (например, если мы «видим» на какой-нибудь картине, как один мужчина бросается в ярости на другого и поднимает руку, чтобы его ударить, и если одновременно с этим мы ясно понимаем, что изображенная «сцена» не имеет никакого реального соответствия, иными словами — *эта сцена никогда реально не происходила*). Эту *изображенную в картине* и представшую перед нашим взором предметную, в первую очередь жизненную, *ситуацию* я называю «литературной темой» картины. Она составляет *фазу* чего-то, что, так сказать, взятое в целом, уже выходит за рамки с успехом передаваемого в картине, — фазу чего-то, о чем можно уже только *рассказать словами* (фразами). Иначе говоря, «литературная тема» *обязательно* выводит нас *за пределы картины*, требует, если можно так выразиться, развития ее в целый протяженный во времени процесс. Этот процесс нельзя довести до полностью *развернутого* представления с помощью чисто живописных средств, в том, разумеется, случае, если мы ограничимся *одной* картиной такого рода¹. Если, рассматривая картину, мы хотим этот процесс развернуть в подробностях, то должны *рассказать* его мысленно или вслух. Однако в этом рассказе нам очень скоро придется остановиться, если мы постараемся в точности придерживаться того, что на картине представлено, ничего не изменяя и не добавляя. Литературная тема картины лишь в *весьма ограниченной степени* дает нам указания по поводу того, какие события произошли перед изображенной ситуацией и после нее, дает лишь определенный стимул тому, чтобы *выйти* за границы изображенного и *отойти* от картины, но лишь для того, чтобы, как-то

¹ Только в *кинематографическом* представлении этого рода процесс получает свое развитие, но именно поэтому кинематографическое искусство стоит на рубеже между литературой и живописью.

развернув более ранние и более поздние фазы, снова вернуться к картине и получить возможность изображенное на ней понять в полной мере или хотя бы понять лучше, чем можно этого достичь простым *созерцанием* картины, но понять — это следует подчеркнуть — не в *живописных* аспектах картины, а в ее «литературном» аспекте. Если, например, мы оставим в стороне всю легенду об Иисусе в том смысле, что выключим ее, рассматривая картину, из своего сознания, то картина Леонардо наверняка будет представлять для нас нечто совершенно иное, чем она «должна» представлять применительно к своему названию. Мы бы видели тогда не Иисуса и его учеников, собравшихся на последнюю трапезу, и не понимали бы вкушение хлеба и вина в духе христианского учения, а видели бы перед собой всего лишь какое-то собрание мужчин разного возраста за общим столом, причем различные жесты и выражения лиц мы понимали бы с трудом или вообще не понимали. Но и тогда в рассматриваемой нами картине содержалась бы определенная литературная тема, хотя и совершенно *иная*, чем та, которая выражена в ней для нас, если мы знаем историю Иисуса и благодаря *названию* картины внимание наше заранее привлечено к определенному моменту этой истории. В *обоих* возможных вариантах нашего подхода к рассматриваемой картине мы имеем дело с некой «предысторией» изображенного на картине события — с предысторией, которая во всей своей протяженности здесь не представлена. Разница состоит лишь в том, что в первом случае мы отправляемся *от этой предыстории*, известной нам из *других источников*, и, зная ее, обращаемся к картине, стараемся понять картину *на этой основе*; а во втором случае мы ограничены *исключительно* картиной и должны предположительно *развивать* предысторию события *на основе одной лишь картины*. Естественно, что наряду с двумя различными точками зрения по отношению к картине существуют также два возможных и отличающихся друг от друга типа *картин*: 1) картины «исторические» в точном смысле этого слова, рассчитанные на то, что их начинают рассматривать, обладая знанием определенной «истории», — картины, которые *иллюстрируют* определенную фазу такого рода истории, и 2) картины с про-

стой, так сказать, «литературной темой», которые понятны даже без знания «предыстории», «предыстория» которых определяется *исключительно* деталями литературной темы и живописным ее изображением в картине. Эти два типа картин не исчерпывают, разумеется, всех возможных разновидностей.

Тот факт, что исторические картины только тогда в полной мере понятны, когда они имеют соответственно информирующее нас название и когда их смотрят, положив в основу определенную, сообщенную *литературными* средствами «предысторию», яснее всего показывает, что этого рода картины не являются в полной мере *самостоятельными* произведениями искусства *живописи*¹, а являются лишь такими произведениями, которые для всестороннего своего становления и восприятия требуют, кроме чисто живописных, еще и другого рода средств представления. Не удивительно поэтому, что в эпохи, которые уже пресытились исторической живописью, ведется, как правило, острая борьба с так называемой «литературой» в живописи и выдвигается лозунг «чистой» живописи. Лозунг этот — поскольку речь идет о возможностях и ценности произведений «чистой» живописи, — несомненно, имеет под

¹ К. Врублевская обратила мое внимание на то, что я без оснований провозглашаю здесь несамостоятельность всех исторических картин. По мнению К. Врублевской, несамостоятельность имеет место лишь тогда, когда историческая картина в чисто живописном отношении скомпонована таким образом, что для конституирования ее ценности как произведения живописи она имеет все компоненты. Я согласен с тем, что такого рода исторические картины возможны, и не имею намерения уменьшать художественную ценность шедевров исторической живописи. Тем не менее считаю, что тезис об их несамостоятельности правилен, ибо эти картины скомпонованы так, что, несмотря на свои даже самые высокие живописные качества, они как произведения искусства не являются ни полностью *понятными*, ни целиком доступными для *эстетического* восприятия, если учитывать лишь их чисто зрительно воспринимаемую сторону. Наоборот, именно эта зрительно воспринимаемая их сторона (виды изображенных предметов) сформирована таким образом, -что требует от зрителя дополнения картины моментами, которых непосредственно *видеть* уже нельзя, но которые необходимо как-то *домысливать*, досказывать словами. Если бы эти картины, сохраняя свои художественные качества, не требовали бы от нас выхода за пределы содержания предметов, изображенных красками в картинах, то лишь тогда они были бы произведениями, самостоятельными в живописном отношении.

собой основания. Возникает лишь вопрос, как далеко можно распространять лозунги такого рода. В частности, можно ли пойти так далеко, как это делают так называемые чистые «формисты» и представители так называемого «абстрактного» искусства, которые отбрасывают не только всякую историческую живопись, не только добиваются устранения какой бы то ни было «литературной темы», но хотят даже исключить из картины какое бы то ни было *предметное* представление? Я вернусь еще к этому вопросу.

г. Литературная тема не представлена в картине *непосредственно*. Она возникает определенным путем из изображения ряда предметов, вещей и людей. Предметы эти должны быть зримо даны в картине в соответствующем расположении и деталях, поскольку вообще ставится целью воплощение определенной литературной темы. То, что литературная тема и предметы (вещи, люди), изображенные на картине, являются двумя *различными* компонентами картины, лучше всего доказывается фактом существования картин, в которых нет литературной темы и которые, несмотря на это, изображают определенные предметы. Так обстоит, например, дело с любым натюрмортом. Но *и в чистом* портрете, где функция «воспроизведения» («представления»), как мы вскоре увидим, играет существенную роль, нет литературной темы. Конечно, и в этого рода картинах с изображенными предметами, грубо говоря, что-то «происходит» (например, лицо, изображенное на портрете, «сидит» около стола, фрукты «лежат» в стеклянной вазе и т. д.). Но происходящее сводится лишь к тому, что изображенный предмет представлен нашему взору в каком-то определенном положении в пространстве и в отношении к другим изображенным предметам, без чего нельзя зачастую обойтись¹. Воплощение литературной *темы* требует, однако, чего-то большего. Оно требует чаще всего изображения *ряда*

¹ Существует, однако, много портретов, которые лишены даже этого, например многие портреты кисти Рафаэля. Существуют также портреты, в которых нет никакого «предметного окружения», не спроецировано даже трехмерное пространство, ограниченное чем-либо (например, стенами комнаты). Портрет ограничивается, например в том случае, «одной головой» на белом фоне (ср. рисунки карандашом, мелом и т. д.).

предметов, состояние которых изображено (сделано зрительно воспринимаемым) так, что все они, вместе взятые, воссоздают одно и то же *событие*, являющееся кульминационной фазой той или иной истории. При этом литературная тема является обычно событием *человеческой* жизни или в крайнем случае определенным явлением или процессом *природы*, которое берется, однако, при этом как мир, окружающий человека, как то, с чем мы в жизни боремся или соприкасаемся. И что важнее всего, событие это — даже если оно связано подчас с одним изображенным предметом, например отчаяние, выражающееся в чьем-либо лице, — является в картине не просто ее компонентом, но, более того, компонентом, композиционно (хотя, быть может, не эстетически) наиболее важным в данном произведении искусства, — тем, в котором «все дело» и на котором должно сосредоточиться основное внимание зрителя и на котором должна как бы сконцентрироваться главная эмоциональная ценность эстетического восприятия. Другие компоненты произведения выполняют по отношению к нему служебные и дополнительные функции, что не исключает внесения и ими со своей стороны определенных ценностей в произведение искусства. Только в этом случае мы имеем картину с «литературной темой» в точном смысле этого слова. Если же нет такого события, которое является «осью» в произведении искусства, тогда литературная тема отпадает, но остаются изображенные предметы (вещи и люди) в определенном состоянии.

Изображаемые вещи должны быть, однако, особого рода, чтобы выступать в качестве компонентов картины. Они должны обладать сочетанием «зримых» особенностей, причем таких, чтобы из них мог сложиться однородный предмет или много таких предметов, а сверх того должны обладать по крайней мере такими особенностями, которые могут «выразиться», проявиться в том, что дано зрительно. Например, состояние чувств (радость) изображенного на картине человека не является само по себе воспринимающимся зрительно и вследствие этого не может изображаться в картине *прямо* и непосредственно; но оно проявляется в так называемом «выражении лица» (или в движениях всего тела), которое в свою очередь имеет осно-

вой доступные зрению особенности человеческого лица. «Чистую» воду можно запечатлеть в картине лишь тогда, когда ее показывают в соответствующих красках или при особом освещении. Но уже «чистый» воздух весьма трудно сделать видимым при помощи чисто живописных средств, не говоря уже об абсолютно прозрачном. Не воспринимаемые зрением особенности вещи или вовсе невозможно передать в картине, или можно передать лишь *опосредствованно*, да и то лишь в том случае, когда они сказываются как явление в особенностях, доступных зрению¹. Нельзя, например, нарисовать запах испорченного мяса, или сладость сахара, или влажность воды, то есть нельзя все это с успехом непосредственно изобразить при помощи чисто живописных средств. Безусловно, вода морских волн, изображенных хорошим живописцем, не является, например, чем-то «сухим» или чем-то таким, что было бы совершенно *неопределенным* применительно к качественному ряду «сухой — мокрый», что было бы совершенно *лишено* этого рода особенностей. Если вода хорошо написана, нам кажется, что она мокрая. Но и в этом случае ее влажность не является очевидной *непосредственно* и вообще не является, строго говоря, *видимой*; она, самое большее, *сопредставлена* при помощи соответствующих красок и цветовых очертаний. Временами не удается, однако, даже такого рода «соизображение»: в этом случае многие склонны были бы, пожалуй, сказать, что изображенное на картине море «плохо нарисовано». При «хорошем» изображении в картине становятся запечатленными (как мог бы кто-нибудь подумать) не сами «зримые предметы»², чисто зрительные фантомы, а, наоборот, — *вещи вместе с их материальностью* и с множественностью их *многокачественных* определений; однако они берутся *со стороны* своих зрительно воспринимаемых особенностей и только в такой степени могут быть с успехом изображены в особенностях иного рода, в какой эти последние могут быть сопредставлены в зрительных особенно-

¹ Ср. с этим работу В. Шаппа «Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung», Галле, 1912.

² О «зримых предметах» см. E. Hering. Physiologie der Farbenempfindungen; H. Hoffman, Untersuchungen über den Empfindungsbegriff.

стях. Несмотря на все это, они отличаются От материальных вещей в природе тем, что в некоторых отношениях, например вкус, запах, теплота и т. д., они не определены совершенно и имеют, иначе говоря, некоторые «неопределенные места». Я еще вернусь к этому вопросу (см. §11).

Однако как изображенные на картине предметы, так и ее литературная тема, в определении которой они принимают участие, не составляют подлинных частей, реальных компонентов «полотна-изображения» как висящей на стене реальной вещи, они являются лишь компонентами «картины» как произведения искусства. Они являются чисто целенаправленными продуктами, формирующимися в других компонентах картины, *соответственно* полотна-изображения, и применительно к ним в бытии своем относительными, точно так же как и применительно к определенным сознательным операциям, которые совершает зритель. То же, в чем они формируются, составляет новый компонент картины, а именно *доступный зрительному восприятию вид вещей, реконструированный в картине*.

д. Данные «виды» почти однозначно определяются набором и системой соответствующих цветовых пятен, линий, светлых и темных пятен, бытийной основой которых являются соответствующие свойства реального полотна-изображения. Способ, каким один и тот же вид определяют цвет, формы, линии, свет и тень, может быть различным в зависимости от «техники», примененной художником в данной картине. Но, несмотря на возможные различия, во *всякой* картине, изображающей какие-либо вещи¹, возникают зрительно воспринимаемые виды, и они должны возникать, ибо являются единственным средством живописи, делающим возможным наглядное изображение в картине предметов и предметных ситуаций. При этом они образуют своеобразный компонент картины в целом, который, как мы покажем, играет в ней в художественном отношении первостепенную роль. Однако, чтобы установить, что это за компонент и каковы его возможные разновидности-

¹ Должна ли любая картина давать наглядное изображение вещей — это вопрос, требующий отдельного рассмотрения. Решение этого вопроса зависит от различных теорий, выдвигаемых сторонниками абстрактной живописи.

сти, необходимо хотя бы бегло рассмотреть виды в области, в которой они даны прежде всего — в зрительном восприятии¹.

Когда я вижу, например, красный, равномерно окрашенный шар на зеленом сукне бильярдного стола, я одновременно получаю впечатление, хотя отдельно я этим не занимаюсь и, как правило, ясно не осознаю некоторое зрительно данное явление. Более того, если бы я даже этим занялся, то вследствие этого нарушилось бы свободное течение восприятия шара и я не воспринимал бы его больше как истинный предмет моего восприятия. Поскольку я, однако, концентрируюсь на восприятии самого шара и только где-то на периферии сознания занимаюсь осознанием испытываемого вида, то в поле моего зрения выступает как бы круг, заполненный различными оттенками красного цвета, переходящими друг в друга, причем в определенной части этого круга выступает группа более светлых оттенков, в другой — более темных. В свою очередь каждая из этих групп содержит в себе различные цветовые «тона» (например, фиолетоватые, зеленоватые, более или менее яркие и т. д.). Когда я закрываю глаза, этот цветовой круг вместе со своим цветовым окружением исчезает, в то время как чувство присутствия шара остается. Когда я снова открываю глаза, я вижу *тот же самый* шар, что и раньше (если, конечно, его никто не подменил, когда я закрывал глаза), но явление воспринимаемого мною круга будет *совершенно новым*. Когда приближаю глаза к шару, то я вижу его лучше, отчетливей, но сам он не изменяется от этого, данное «лучше» и «отчетливей» связано с тем, что «цветовой круг», впечатление о котором я получаю при восприятии шара, становится в этом случае не только большим, чем раньше, но и заполняется теперь более дифферен-

¹ На эту тему имеются весьма подробные и тонкие исследования. Кроме исследований феноменологов (Гуссерль, Конрад, Гейнрих Гофман, Конрад-Мартиус, О. Беккер, Ингарден, из психологов — Д. Кати), существует работа Вёльфина («Kunstgeschichtliche Grundbegriffe»), в которой он фактически имеет в виду зрительно воспринимаемые виды, хотя ясно не осознает ни понятие «вида» ни его роли как компоненты картины, а также он не дошел до понимания многослойной структуры картины. Все, что я скажу о видах, очень упрощает вопросы, в общем разработанные в эпистемологической литературе.

цированными оттенками цвета, как бы более насыщенными и т. д. Когда я удаляюсь от шара, «кружок» становится меньше; когда наклоняю голову, он смещается в поле зрения и т. д. Нечто подобное происходит и при восприятии других материальных вещей. Например, стол, верх которого я вижу как прямоугольную плоскость, размещенную горизонтально в пространстве, я вижу, воспринимая «вид», который дан как бы в форме трапеции, заполненной цветами, отличающимися друг от друга по качеству, яркости и насыщенности. Одни части этой «трапеции» — те, которые расположены ближе к ее основанию, заполнены более насыщенными цветами, более сочными, более дифференцированными и т. д., а другие — менее дифференцированными.

Нельзя сказать, чтобы «круг», впечатление о котором я получаю при восприятии шара, был «плоским» в точном значении этого слова, но он и не так выпукл, как обращенная ко мне часть шара. Скорее можно было бы сказать, что данный круг как бы имеет тенденцию к тому, чтобы быть плоским, и в то же время вследствие того, что отдельные его части отличаются друг от друга соответственно расположенными оттенками, он имеет тенденцию к обозначению выпуклости. Точно так же плоскость «трапеции», впечатление о которой я получаю при восприятии прямоугольного бильярдного стола с верхом, расположенным горизонтально в наблюдаемом мною пространстве, не размещается явным образом горизонтально. Скорее можно сказать, что трапеция приподнимается «кверху», кажется, что более узкая ее часть помещается выше, чем более широкая, но вместе с тем она как бы имеет тенденцию к фиксации горизонтального положения плоскости, в которой помещается. Когда я обхожу стол вокруг, я вижу *тот же самый* стол, остающийся неизменным в своих свойствах (он имеет ту же самую форму, цвет, сохраняет гладкость поверхности, тот же самый рисунок поверхности и т. д.)¹, тогда как «трапеция» явно изменяется: она не только смещается в поле зрения, но и изменяет свою конфигурацию, выражается в виде

¹ Конечно, может случиться, что во время наблюдения стол подвергается изменениям. Но мы берем самый простой случай.

ряда трапеций, стороны ее, бывшие основаниями, становятся «плечами», наклоненными друг к другу и т. д. Точно так же и цвета, заполняющие эти новые «трапеции», переливаются все новыми оттенками. Некоторые части этих «трапеций» становятся более выразительными, а другие пригашенными, стертыми и пр. Каждый из этих сменяющих друг друга «видов» выполняет ту особенную функцию, что когда мы воспринимаем данный вид, то как бы ощущаем его присутствие, не концентрируя при этом на нем внимания и не анализируя его, как это я делаю сейчас; вид как бы *обнаруживает для нас во всей телесности некоторый предмет, некоторую вещь*, обладающую качественными чертами, наглядно нам данными. Каждый из них выражает эту вещь, наделенную как бы специально подогнанными к данным видам наглядными свойствами, но в то же время и свойствами, которые, если можно так сказать, являются дубликатами цветов, форм и т. д., выступающими в отдельных видах. Наоборот, между формами, проявляющимися в отдельных видах, и формой вещи, данной нам непосредственно в данном множестве видов, существуют большие расхождения. Например, шар в видах кажется нам в виде «круга», стол в большинстве видов выражается в разного рода трапециях и ромбоидах. Лишь тогда на стол мы смотрим «сверху», помещая свой глаз в каком-то пункте перпендикуляра к поверхности стола, попадающего в точку пересечения диагоналей прямоугольника крышки стола, только тогда форма, проявляющаяся в виде, будет также прямоугольником, большим или меньшим, в зависимости от расстояния между глазом и столом. Но и в этом случае остается расхождение между постоянной сменой форм (красок) в видах, возникающей в то время, когда я окружаю стол, и постоянством формы самого стола. Хотя, например, при изменении расстояния глаза от стола (respective от шара) виды становятся большими (расширяются) либо меньшими, сама вещь остается для меня *той же самой* по величине. Только тогда, когда расстояние переходит определенные границы, мы удивляемся, какой маленькой «стала» данная вещь, но это «стало» получает при этом значение «кажется». Мы уверены, что стол остался таким же большим, каким он казался вблизи (с расстояния нескольких метров),

это будет его «собственная» величина, о чем мы получаем представление из обычного опыта¹. Это относится и к цвету; *однородной* окраске шара в видах отвечает множество *различных* оттенков цветов, правда, определенным образом подобранных. Удивительным будет то, что лишь тогда, когда мы *воспринимаем* эти различные оттенки цветов, нам *дан* один и тот же цвет соответственно пространственно оформленной поверхности вещи (например, шара). В теории перспективы выражен ряд точных законов, согласно которым должны конструироваться отдельные виды — перспективные «сокращения», когда в них проявляются вещи с определенными наглядно данными свойствами. Именно труд многих поколений европейских художников создал возможность для установления этих законов и применения их снова в живописи. Ибо деятельность художника в том и состоит (хотя и не только в этом), чтобы реконструировать зрительно воспринимаемые виды (хотя и не чисто зрительные), если только картина заранее не построена так, что при осмотре ее зрителем не должна «представить» ему ту или иную вещь². Существуют различные технические средства и возможные разновидности художественного реконструирования «одного и того же» вида для изображения «одного и того же» предмета. Какими они должны быть — это вопрос, которым, мы еще займемся. Во всяком случае, вид, реконструированный в картине средствами живописи, является *единственным* средством, дающим возможность наглядно изображать в картине предметы (вещи и людей). Данные виды при этом должны быть так реконструированы, чтобы они не привлекали к себе слишком большого внимания зрителя, а лишь воспринимались им, чтобы он через виды смог увидеть вещи, выражаемые в них. Правда, в зависимости от характера и способа реконструкции виды иногда как бы в той или иной степени навязываются зрителю и в ре-

¹ Психологи при этом говорят о так называемом законе постоянства (Konstanzgesetz).

² Следует подчеркнуть, что я здесь говорю о функции «воспроизведения» в точном и узком значении этого слова, когда воспроизводимое является некоторым совершенно *определенным* лицом либо некоторой определенной вещью, взятой как *индивидуум*, а не вообще *каким-то* человеком, вещью или «ландшафтом».

зультате в картине как целом приобретают ту или иную художественную ценность. К данному вопросу я еще вернусь. Таким образом, от таких видов зависит не только конституция и способ проявления изображенных в картине предметов (вещей), но также конституция всех остальных факторов картины, таких, как предметная ситуация, литературная тема, комплексы качеств и другие факторы, которые я еще не упоминал, в особенности всякого рода эстетически ценные моменты — «красота» или «безобразность» картины, «сила» или «слабость» ее воздействия, экспрессивность или гармония и т. д. Следовательно, виды являются самым важным *конститутивным* фактором. Без них вообще картина не существует как произведение изобразительного искусства¹.

Как видим, картина как художественное произведение, причем картина рассматриваемого нами типа, представляет собой, подобно литературному произведению, *многослойное* образование. Но не все имеющиеся в литературном произведении слои присущи картине, более того, основной конституирующий слой в картине будет иной, чем в произведении литературы. Возможно также, что многослойность картины не так четко осознается в восприятии картины, чем тогда, когда мы в осознанной форме общаемся с произведением литературного искусства. Разумеется, для этого существуют серьезные основания, к рассмотрению которых я еще вернусь².

§ 2. ПОРТРЕТ

В обсуждаемом только что типе картины мы находим *три* различных слоя: 1) воспроизведенный средствами живописи вид вещи, 2) проявляющаяся посредством вида вещь (материальный предмет), 3) литературная тема, указывающая, со своей стороны, на определенную, более или менее определенную «предысторию» либо «постисторию» того, что *explicite* наглядно выра-

¹ Одним пограничным случаем я еще займусь в ходе дальнейшего изложения. г Ср. § 10.

жается в картине. А если данная тема должна еще «воспроизводить» какую-либо реальную предметную (жизненную) ситуацию, то в одинаковой степени как темы, так и предметы, принимающие в ней участие, выполняют функцию воспроизведения, которая в свою очередь будет некоторым моментом картины, причем моментом, который может иметь по различным причинам значение в комплексе эстетически действенных моментов. Но не каждая картина так строится. Между прочим, возможна ситуация, когда литературная тема полностью отсутствует и изображенные в картине предметы выполняют еще и функцию воспроизведения некоторых предметов, трансцендентных по отношению к картине. Тогда мы имеем дело с «портретом», причем чаще всего «портретируются» люди. Поставив вопрос таким образом, я несколько расширю по сравнению с общепринятым понятие «портрета». Ибо обычно о «портрете» говорится только тогда, когда картина воспроизводит одно *лицо* или несколько *лиц*. Данное ограничение не кажется нам, однако, необходимым, и поэтому я говорю о портрете тогда, когда имеется функция воспроизведения некоторых предметов, *определенных как неповторимые индивидуумы*, и когда это воспроизведение является *главной функцией* предметов, изображенных на картине. Тогда можно говорить о портрете как, например, Адама Мицкевича или знакомого нам господина X, так и о портрете, скажем, Гевонта или Морского Ока.

Если функция воспроизведения осуществляется удачно, тогда наглядно изображенный в картине предмет должен быть *подобен* предмету, который воспроизводится (а по отношению к картине — трансцендентален) и который при осмотре картины обычно не дан непосредственно в наблюдении. Это подобие, однако, не обязательно во всех случаях имеет место и даже во всех случаях оно практически невозможно. Если портрет изображает человека либо вообще какое-либо психофизическое существо, то речь идет не столько о подобии чисто физических свойств, например лица, сколько, если можно так выразиться, о *духовном* подобии. Предмет, изображенный в картине, в этом случае должен выразиться в *специально подобранном* виде, который бы изобразил черты лица, выражающие не

столько мимолетное физическое состояние данного лица, сколько существенные и устойчивые черты его характера. Вследствие этого портрет может быть в отношении чисто физического вида (даже нарочно) *непохож* на данного человека и тем не менее будет хорошим, великолепным в том смысле, что в нем изображаются существенные и характерные психические черты данного человека, как, например, это имеет место в экспрессионистских портретах (ср., например, *хорошие* портреты Станислава Виткевича). И наоборот, картина может наглядно изображать некоторый предмет, который в отношении чисто физических черт будет похож на воспроизводимый предмет (модель) и, несмотря на это, как «портрет» будет «плохим», если в нем не выражается то своеобразное, специфическое, неподдающееся описанию, что составляет некоторую неповторимую духовную черту данного лица. Портреты без выражения будут мертвыми и не имеющими ценности не только как портреты, но и как произведение искусства вообще.

Как литературная тема, так и функция воспроизведения, проявляющаяся, между прочим, и в портрете, *несущественны* для картины как произведения живописи вообще в том смысле, что они не необходимы для того, чтобы что-то было картиной. Это обнаруживается уже при осмотре старых портретов, воспроизводящих совершенно неизвестных нам людей, неизвестных даже по имени. В результате этого мы не можем определить картины по ее функции воспроизведения. Правда, мы благодаря соответствующей и в существе своем нехудожественной информации о том, что мы имеем дело в данном случае с портретом, подходим с установкой, что эта картина должна выполнять эту функцию, однако не можем ее эффективно развить в восприятии, ибо в этом случае подобие модели не может наглядно выявиться. Конечно, для проявления явления подобия не необходимо сознательное *сравнение* подобных предметов; подобие мы замечаем обычно без такого рода сравнения. Но условием конституирования такого явления будет в каждом случае предварительное наглядное ознакомление с чертами *воспроизводимого* предмета. Функция воспроизведения, когда модель *неизвестна*, не может развиться. Но соответствующая картина не

перестает вследствие этого быть произведением искусства, если она относится к ним по другим признакам.

Nota bene: не исключено, что некоторые портреты, моделей которых мы вовсе не знаем, будут нам казаться подобными своим моделям: определенные детали манеры написания их, особенная «живость» выражения лица и т. д. наводят нас на мысль, что данный портрет должен быть «похож», хотя мы не можем этого проверить¹. Эта мысль может быть в известной степени реализована в виде как бы потенциального явления подобия. Нам тогда кажется, что мы как бы видим подобие данного портрета портретированному лицу. Портрет «создает впечатление» подобия. Данное впечатление составляет даже эстетическое достоинство при восприятии данной картины. Но это скорее исключение, во всяком случае, не необходимое при осмотре старых портретов. Несмотря на это, данные портреты остаются для нас картинами, причем *хорошими* произведениями искусства. И такое потенциальное явление подобия тоже не является существенным для картины как произведения искусства. Меньшее или большее подобие, хотя оно и необходимо для функции воспроизведения, не составляет самой функции. Это лишь основание, на котором эта функция развивается и которая в то же время делает картину «портретом». Ибо, как правильно отметил некогда Гуссерль², факт подобия одного определенного предмета другому, например одной сосны другой, не приводит к тому, что первый предмет будет картиной другого. Чтобы нечто стало картиной чего-то иного (воспроизводило его), необходимо прежде всего, чтобы предмет, изображенный в картине, в существе своем не был двойником воспроизводимого предмета, то есть модели. Он сам в себе, по своему способу существования существенным образом отличается от воспроизводимого предмета, если только тот последний будет предметом реальным. Изображенный предмет не достигает реальности модели, ее однозначного и всестороннего определения и имманентности. Изображенный предмет есть только кажимость, или, точнее, известного рода отражение модели, «копирование» ее,

¹ Ср. некоторые портреты Франца Гальса.

² См. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, t. II.

не воплощая в себе, однако, тех же самых определений, которые присущи модели. Предмет, изображенный в картине, определяется, как мы увидим позже, лишь интенционально посредством некоторого реконструированного в картине вида. И независимо от того, насколько очевидным кажется зрителю его присутствие в картине, это присутствие не что иное, как только кажимость, своего рода фантом, который не может существовать самостоятельно, во всей полноте и телесности своих определений. Не будучи самой моделью, чем-то воспроизводимым, изображенный предмет своей функцией воспроизведения создает лишь впечатление того, будто бы он сам является воспроизводимым предметом, будто бы он есть данный человек во всей его телесности, самобытности и индивидуальности. Он лишь «играет» кого-то другого, создает видимость бытия чем-то, что не является им, а именно предметом, который он воспроизводит. Когда мы погружаемся в созерцание хорошего портрета (фотографии) близко знакомого нам человека, то нам кажется, что мы как будто общаемся с этим человеком, — настолько живым, конкретным и аутентичным нам представляется человек, изображенный на картине. Но до полного совпадения, отождествления портрета с изображаемым человеком дело никогда не доходит. Есть здесь какая-то непреодолимая граница, по одну сторону которой находится человек, изображенный средствами живописи и предстающий перед нами в виде портрета, а по другую — человек как реальная, неповторимая действительность, которого в картине можно только воспроизвести, «скопировать», но никогда нельзя воплотить во всей его телесности.

§ 3. ЧИСТАЯ КАРТИНА

Когда в картине отсутствует как литературная тема, так и функция воспроизведения¹, тогда картина ограничивается лишь *двумя* слоями: 1) производи-

¹ Необходимо подчеркнуть, что я здесь говорю о функции «воспроизведения» в точном и узком значении, согласно которому воспроизведенным будет совершенно определенное *лицо* или некоторая определенная, взятая как *индивидуум* вещь, а не любой человек, вещь или «ландшафт».

мым *видом* и 2) *предметом*, наглядно выражаемым этим видом. Дело может осложниться лишь тем, что, когда изображенный в картине предмет есть человек (в более общем плане, психофизический индивидуум), тогда необходимо проводить различия между *телом* человека, его физическими свойствами и выражаемыми ими преходящими *психическими* состояниями или устойчивыми чертами характера человека, изображенного в картине. Поскольку функция воспроизведения в этом случае отсутствует, то для рассматриваемого типа картин совершенно *несущественно*, будут ли и в какой степени проявляющиеся наглядно в картине предметы и предметные ситуации подобны тем, которые мы наблюдаем в действительном мире. Разумеется, в картине должно быть сохранено то, что я назвал «предметной логикой»¹, если вообще в картине должен быть наглядно представлен некоторый определенный предмет.

Речь идет о следующем: предметы, данные нам в опыте (в особенности, в чувственном опыте) либо определенные в некоторого рода априорных аксиомах, делятся на определенные сорта и разновидности согласно определенным, проявляющимся в них моментам высшего порядка, называемых обычно общими «типами».

Эти типы, по крайней мере в некоторых случаях, наглядно проявляются в качестве специфического момента данных нам в опыте предметов и характеризуют их особым образом как некоторое целое. Данный момент требует одновременного с ним проявления в предмете данного типа определенного набора свойств (качественных моментов), которые, выступая гармонично друг с другом, могут приводить к проявлению синтезирующего момента — момента, составляющего тип предмета. Данный набор свойств при сохранении идентичности типа предмета в свою очередь может подвергаться изменениям отдельных свойств, входящих в его состав. Какого рода изменения допустимы в отдельных случаях — это вопрос, требующий специального анализа. Сомнительным даже является вопрос, будет ли

¹ Ср. «Das literarische Kunstwerk», § 52, S. 312.

в данном случае иметь место эмпирическая случайность или, наоборот, необходимая закономерность. Однако кажется несомненным, что во всех случаях существует граница, которую нельзя преступать, если мы хотим сохранить тип предмета. В то же время свойства предмета, не входящие в состав данного набора свойств, изменяются в тех границах, в которых изменения их не вызывают слишком больших изменений свойств, находящихся в непосредственной связи с типом предмета. Законы взаимозависимости между типом предмета и подчиняющимся ему набором свойств предмета имеют, как правило, априорную природу (то есть они определены необходимым образом самими *качествами*, составляющими материю принимаемых во внимание свойств¹). Как правило, нелегко открыть связи между качественными моментами, которые непосредственно обуславливают данный тип, причем независимо оттого, идет ли здесь речь лишь об эмпирических связях или о необходимых существенных связях. Обычно мы находим эту связь путем случайно приобретенного опыта, особенно тогда, когда предмет по различным обстоятельствам подвергается столь глубоким изменениям, что граница допустимых изменений нарушается и тем самым модифицируется либо даже совсем уничтожается тип. Легче всего мы получаем такого рода опыт, когда экспериментируем в искусстве. Говоря практическим языком, если мы решили изобразить в картине человека, причем человека так называемой «белой расы», то должны принять все следствия этого решения: из всего огромного количества видоизменений черт лица человека мы должны выбрать лишь некоторые и их «написать», а другие отбросить. То есть мы должны реконструировать один из таких видов, в которых эти как бы «навязанные» общим типом лица человека белой расы черты лица изображаются наглядно «в картине» как зримые свойства человека,

¹ Не следует наше понимание «априори» отождествлять с *кантовским* понятием «априори», связанным со всей его теорией «субъективности» форм наглядности и категорий. Это кантовское «априори» только запутывает при всякой попытке уяснения различия между познанием «априори» и опытом (в особенности чувственным).

изображенного в картине, а другие свойства вообще не проявятся.

Если при реконструировании в картине видов, а тем самым при изображении в ней предметов, нам удастся следовать законам этой «предметной логики», тогда изображенный предмет предстает пред нами *sub specie* своего общего типа. Если же свойства, в которых мы стараемся изобразить предмет, подобраны неправильно, если они не согласуются с типом предмета, то тип зачастую не выражается в картине. Однако может случиться и так, что с помощью соответствующих средств нам удастся, с одной стороны, наглядно выразить в картине общий тип определенного изображенного предмета, а с другой стороны, мы наделяем этот предмет рядом свойств, которые не принадлежат набору свойств, допустимого *idealiter* с точки зрения данного типа. В этом случае в картине будет изображен предмет в некотором смысле *негармоничный*¹, внутренне противоречивый, как сказал бы Гуссерль, — находящийся в состоянии внутренней «эксплозии». Эта дисгармония бывает различного типа и степени. Иногда это не мешает общей функции выражения, выполняемой реконструированными видами. Тогда в картине изображается, например, индивидуальная вещь определенного рода и лишь некоторые из ее свойств либо зрительно воспринимаемые черты ее не согласуются друг с другом. Иногда такого рода дисгармония таит в себе особенную эстетическую прелесть и она специально создается в картине. Но часто эта дисгармония бывает настолько большой и явной, что не только не доставляет эстетического наслаждения, но просто-напросто мешает даже изображению в картине предмета, который предполагали изобразить. Единство предмета нарушается, и лишь искусственные изобразительные средства дают возможность создания видимости проявления чего-то, что благодаря своей форме должно было составлять единство и что на самом деле распадается,

¹ Такого рода внутренняя гармония или дисгармония, наглядно представленные в предмете, могут иметь эстетическое значение в процессе восприятия картины, и поэтому они зачастую сознательно и применяются. Но это может быть просто-напросто и следствием ошибок в рисунке или в манере письма. К этому вопросу мы еще вернемся.

так как качества, ему приписываемые, противоречат единству и устраняют его. Иначе говоря, если вид, воспроизведенный в картине, является видом еще чего-то единого, а в особенности видом вещи некоторого определенного рода, тогда не столько из-за его подобия некоторому реальному предмету, трансцендентному по отношению к картине, сколько ввиду возможного единства предмета, его внутренней гармонии, обусловленной предметной логикой, на поверхности полотна-изображения не появляются такие цветовые пятна, которые не были бы приспособлены к содержанию данного вида и которые бы вместе с тем вносили бы диссонанс в его функцию делать наглядным единый предмет. Применительно к предмету, изображенному в картине, это можно выразить следующим образом: если в какой-либо картине вообще должен быть наглядно показан предмет некоторого определенного типа, то возможные отклонения («деформации»), которыми изображенный предмет отличается от реальных предметов того же типа, данных нам, как правило в опыте, могут заходить так далеко, насколько позволяет предметная логика, то есть в той мере, в какой сохраняется идентичность типа либо тождество и внутреннее единство данного предмета. Правда, иногда трудно в деталях решить, как далеко могут эти отклонения отходить от «природы», поскольку зачастую мы имеем дело здесь с чисто эмпирическими связями частей, respective свойств вещи, которые «должны» быть в данной картине изображены¹. Нет сомнения, что именно границы *чисто* эмпирических (случайных) связей принадлежности предмету отдельных предметных моментов могут нарушаться художником без подрыва единства и характера предмета, наглядно изображенного в картине. Можно, например, нарисовать человека или вообще живое существо с двумя и более головами, с двумя лицами. Они могут быть нарисованы в совершенно иных пропорциях, чем те, которые *как норму* мы находим в природе (это случалось не раз в древнегреческом искусстве, позже у Рубенса: в большой картине, пред-

¹ Источник этого «должны» следует искать в намерениях художника, так как обычно намерения эти нам неизвестны и недоступны. Это «должны» имеет свое осязаемое *основание в самой картине*, в характере и деталях реконструкции вида.

ставляющей сцену из жизни Екатерины Медичи, у нескольких изображенных женщин более чем две груди). Такого рода деформации, хотя, может быть, и не столь яркие, встречаются в картинах чаще, чем мы предполагаем. Как правило, они согласуются с существом картины как таковой. Правда, следует обращать внимание на то, чтобы отклонения (деформации) изображенного в картине предмета от соответствующего реального предмета были не простыми «ошибками» рисунка, например ошибкой перспективы, — короче говоря, чтобы они были не следствием плохой техники живописи, а деформациями, которые явно являются результатом воли художника и которые выполняют положительную роль в художественной композиции картины как целого¹. Речь идет здесь не об условии *существования* картины, а об условии единства художественного смысла и его как художественной, так и эстетической ценности. Заявления самого художника по этому вопросу, однако, недостаточны, ибо они часто бывают ошибочными. Лишь детальный анализ самой картины, его художественной структуры и примененной техники живописи может нам помочь в этом деле, хотя не всегда мы и в этом случае получаем однозначный и вполне определенный результат.

§ 4. ПРОБЛЕМА КАРТИН, НЕ ИМЕЮЩИХ ИЗОБРАЖЕННЫХ ПРЕДМЕТОВ

Как мы уже убедились, деформация действительности не бывает слишком большой, когда картина должна изображать некоторого рода предметы. В противном случае мы имели бы дело с совершенно другим типом

¹ Особое место в проблеме «деформации» занимает вопрос о том, какого рода деформации возможны и полезны в случае получения отличного от других *стиля* изображения предметов в картине, например, такие деформации, которые отделяют «натуралистическую» манеру письма от «ненатуралистической». Это, конечно, зависит еще от типа ненатуралистического искусства. Данные конкретные вопросы, без выяснения которых нельзя понять, чем отличается «натуралистическое» искусство от «ненатуралистического». Но в данную минуту для нас важен лишь вопрос о том, что общая структура картины допускает «деформации» и что проблема их границ связана с «предметной логикой».

произведения живописи, который лишь с большой натяжкой может быть назван «картиной». Как об этом свидетельствуют арабески, некоторые витражи (например, знаменитые розетки Нотр-Дама), а в последнее время некоторые картины так называемой абстрактной живописи, могут существовать произведения живописи, причем даже великие произведения искусства, которые *не изображают никаких* целостных предметов (вещи или люди) и которые не содержат в себе никаких реконструированных видов вещей в прямом значении этого слова. Безотносительно к тому, будет ли их художественная ценность большой или малой, эти картины являются, во всяком случае, произведениями искусства живописи и как таковые должны анализироваться. Необходимо только более детально рассмотреть, можно ли их поставить в один ряд с уже рассмотренными типами картин, или, скорее, встает вопрос о том, не являются ли они пограничным случаем, родственным произведениям совершенно иной разновидности искусства, например архитектуры. В этих целях необходимо, с одной стороны, более детально проанализировать картины в значении, рассмотренном при анализе типов 1 — 3, а с другой стороны, окончательно решить проблему различия между полотном-изображением как некоторого рода реальным предметом и картиной в эстетическом смысле.

Начнем с первого вопроса.

§ 5. ВИД, РЕКОНСТРУИРОВАННЫЙ В КАРТИНЕ, И СПОСОБЫ ЕГО РЕКОНСТРУКЦИИ

Картины, рассмотренные в § 3, двуслойны. Они содержат в себе: 1) наглядно изображенный в картине предмет и 2) вид, представляющий тот же предмет и реконструированный в картине. Данное различие — один из самых трудноуловимых аргументов в пользу того, что картина не идентична полотну-изображению как некоторой реальной вещи. Ибо в полотне-изображении вовсе нет изображенных предметов (вещи, люди), воспринимаемых зрителем, а также нет никаких реконструированных видов. Существуют в то же время определенные части либо свойства полотна-изображе-

ния, которые предопределяют, будут ли и какие реконструированные виды конституироваться для зрителя и в итоге будут ли и какие предметы получать в картине выражение. Эти особенные части (слой красочных пигментов на полотне, бумаге либо дереве) и определяемые им свойства полотна-изображения именно и создает художник своим творческим актом, а продукт его деятельности представляет собой новое состояние определенной реальной вещи и будет, как и она, реальным. То, что в этом продукте находит один из своих необходимых бытийных фундаментов, но для полного конституирования требует еще одного бытийного фундамента — зрителя, будет как раз картиной в теоретико-искусствоведческом значении данного слова, и оно по природе своей выходит за рамки реального, причем самым различным образом, вследствие того, что картина состоит из слоев (предмет и вид), которые в реальной вещи, называемой полотном-изображением, просто-напросто не содержатся. Встает вопрос определения способа существования, характерного для картины. То, что она не есть просто действительность, — об этом, может быть, можно судить, исходя из наших рассуждений. Но такое доказательство еще слишком недостаточно. Из дальнейших рассуждений будет видно, что словом «картина» называются и другие предметы, для понимания которых следует ввести и другие различия. Но для лучшей ориентировки в структуре картины про- веденные различия между изображенным предметом и реконструированным видом недостаточны.

Прежде всего следует различать роли или функции, выполняемые различными компонентами картины.

1. Можно лишь указать на наличие компонентов в картине; каждый компонент картины выполняет, если можно так сказать, ту функцию, что как элемент принимает участие в картине, что он в ней содержится и потому, что содержится, он просто *есть*.

2. Каждый компонент либо момент картины участвует в целом тем, что сам по себе представляет нечто определенное; его присутствие в картине обогащает ее тем, что он есть сам в себе (образуемого его качеством либо иными аксессуарами). В зависимости от характера определения компонента он может играть в картине и другую роль, выходящую за рамки просто обогаще-

ния, — роль, которую играет и может играть уже не каждый компонент картины.

3. А именно компонент картины может играть в картине как целом конструктивную роль¹, которая вытекает из его определения и из его участия в картине. Эта роль состоит в том, что компонент либо вызывает к жизни какие-то другие компоненты картины, либо по крайней мере поддерживает их существование в картине. Так, например, краски (цветовые пятна), выступающие в картине в определенной форме, являются в самых различных смыслах ее конструктивными компонентами, а именно: а) они ведут к проявлению в картине различных видов, а косвенно и к проявлению в ней определенных изображенных предметов²; б) располагаясь в картине рядом друг с другом и друг за другом в определенном порядке и будучи определенного качества, чистоты и насыщенности, они создают различные явления контраста, гармонии или дисгармонии красок, а это ведет к выражению характеров или эмоциональных настроений, которые иначе не могли бы существовать в картине.

Особенно важную роль играет при этом так называемый «колорит». Соответственно некоторые компоненты и моменты реконструированных видов, как и сами виды, выполняют конструктивную роль благодаря тому, что вызывают присутствие в картине определенных, а вследствие этого и изображенных предметов. Но и некоторые черты изображенных предметов выполняют в картине конструктивную роль (например, так называемые черты лица), вызывая наглядное проявление определенных психических состояний (например, восторга или испуга и т. д.) либо черт характера некоторого психического индивида и даже наглядное присутствие самого индивида. Еще один пример конструктивной роли компонента картины: размещение в изображенном пространстве частей тела человека или птицы либо сгибающихся под ветром деревьев вызывает у зрителя впечатление определенного движения данного тела. Эти компоненты ведут себя по отношению к дви-

¹ Теоретики искусства пользуются понятием «конструкция», значение которого гораздо более узкое, чем мое.

² Это не обязательно должны быть вещи, этим может быть также и пространство и воздух.

жению конструктивно, ибо наглядное проявление в картине движения зависит лишь от указанных компонентов, хотя не имеет значения, выполняет ли само движение конструктивную роль или нет.

Однако следует ввести еще одно существенное различие, а именно: необходимо видеть различного рода качества, которые могут выступать в картине как произведения искусства.

1. Несомненно, имеются качества, которые независимо от выполняемой в картине роли сами по себе эстетически нейтральны, то есть не будут ни положительно, ни отрицательно эстетически ценными, хотя их роль в проявлении других эстетически ценных компонентов может быть необычайно важна.

2. Существуют эстетически ценные качества. Они отличаются тем, что а) либо сами по себе, либо вместе с другими качествами становятся так или иначе эстетически значимыми и что б) они образуют в картине (или в произведении искусства вообще) действенный элемент произведения, заставляющий зрителя принимать эстетическую точку зрения и подготавливающий его к эстетическому переживанию и особенно влияющий на развитие эмоциональной фазы этого переживания. Существуют многие и разнообразные эстетически ценные качества, и их более детальный анализ заставил бы меня отойти от главной темы. Для первой ориентировки достаточно будет привести несколько примеров. Они могут быть как формального, так и материального порядка и иметь как положительную, так и отрицательную ценность,

Например, картина может быть симметричной, асимметричной, цельной, расплывшейся, без единства, светлой, прозрачной, темной, непрозрачной, запутанной, благородной, изящной, грубой, простоватой, новой, свежей, оригинальной, интересной, банальной; остроумной, иронической, серьезной, торжественной, высокой, легкой, мягкой, жесткой, острой, исполненной спокойствия, динамичной, подпой напряжения; грустной, исполненной отчаянья, трагической, тревожной, радостной, веселой, теплой, холодной (в эмоциональном смысле); естественной, простой, искусственной и т. д. и т. п.

Между прочим, существуют эстетически ценные качества, которые тесно связаны с материалом, использо-

ванным в данном произведении искусства. В живописи, например, встречаются цвета «яркие» и «мягкие», «насыщенные» и «бледные» и т. д., в музыке — тона «полные» и «тонкие», «звучные» и «резкие», «хриплые» и т.д. При этом следует отличать самостоятельные и абсолютно эстетически ценные качества, ценность которых зависит исключительно от них самих, от качеств, которые приобретают ценность лишь в соединении с другими качествами. Ценность этих качеств может измениться вследствие изменения ценности связанных с ними других качеств. Эти последние также несамостоятельны и обладают относительной эстетической ценностью. Причем их несамостоятельность и относительность их ценности настолько велики, что под воздействием окружения такие качества из положительно ценных могут стать нейтральными и даже отрицательно ценными. Хотя данное различие, возможно, является чисто понятийным, а в действительности не существует самостоятельных и абсолютно эстетически ценных качеств, тем не менее необходимость такого различия имеется.

3. Наконец, существуют качества эстетических ценностей, то есть ближайшие определения этих ценностей, отделяющие ценности друг от друга. В этих качествах конституируется способ, каким отдельные качества или их множества становятся эстетически ценными. Поскольку данные эстетически ценные качества сами являются материей свойств компонентов картины либо картины в целом, то качества эстетических ценностей косвенным образом принадлежат картине как ее частные характеристики и благодаря этому накладывают свой отпечаток на произведение (картину) в целом. «Отпечатком» этим будет эстетическая ценность картины¹. Качества ценности представляют вместе с тем аналог оценки (оценочного суждения), в которой мы приписываем некоторому определенному произведению искусства (respective эстетическому предмету) эстетическую ценность. Но, прежде чем дать такого рода оценку, эстетическая ценность (если, конечно, такая оценка

¹ Как мы увидим позже, необходимо также провести различие между картиной как произведением искусства и картиной как эстетическим предметом, а также между художественными и эстетическими ценностями. Приведенное определение поэтому еще не будет совершенно точным.

должна быть первоначальной и, кроме того, обоснованной) должна быть дана зрителю в качестве феномена и воспринята им как некоторый синтез наглядно проявляющихся в произведении качеств ценности. В оценочном суждении эта ценность как некоторая особенная характеристика произведения воспринимается сама по себе и как таковая выделяется в целостности произведения. Поэтому, признавая ценность в произведении, мы тем самым как бы признаем само произведение.

Существуют различные эстетические качества ценности, вероятно, также и различные категории их. Существуют, например, различные видоизменения прекрасного в чем-то, которое, несмотря на свои видоизменения, удерживается в них (проглядывает сквозь них) как некоторый тождественный себе, основополагающий феномен. Легче всего это можно увидеть, если сопоставить произведения различных родов искусства (картины, скульптуры, архитектурные произведения, музыкальные произведения и т. д.¹) и различных стилей, но которые все изображают прекрасное.

Например, красота готического собора качественно отлична от красоты ренессансного дворца и тем не менее и в том и другом случае остается красотой, которую нельзя отождествить с очарованием дворца стиля рококо или с другими разновидностями «очарования». Точно так же красота портрета кисти Рафаэля качественно отличается от красоты рембрандтовских портретов, хотя в обоих случаях мы имеем дело именно с красотой. Еще в большей степени отличаются друг от друга видоизменения красоты произведений, относящихся к различным областям искусства, например к скульптуре, архитектуре и к музыке. Прекрасной будет как скульптура Микеланджело, например *Pieta* в Флорентийской Академии, так и Пятая симфония Бетховена, хотя качественные различия их красоты очень глубоки. Но ведь их общность проявляется тогда, например, когда мы, беря их во всей конкретной и зримо ощутимой полноте, сравниваем их с изя-

¹ Установленное здесь различие между различного рода качествами относится как к картинам, так и к произведениям других видов искусства, да и вообще ко всем предметам, которые служат основанием конституирования эстетических предметов. Поэтому оно имеет общее и принципиальное значение для теории искусства, respective вообще эстетики.

ществом и очарованием сонат Моцарта (например, с Фантазией и Сонатой c-moll). Строго говоря, красота каждого великого произведения искусства во всей его полноте и синтетическом единстве всегда будет чем-то совершенно специфическим, что может быть воспринято лишь непосредственно, но что не может быть чисто понятийно полностью определено. Однако, несмотря на это, последний аккорд этой красоты, или, если угодно, ее основное качество, дано наглядно и удерживается во всех ее разновидностях как основной тон. Этот основной тон воспринимается нами раньше всего, так что если кто-либо недостаточно восприимчив к более детальным качественным различиям, то он прежде всего улавливает этот основной тон, но только этот тон. Поэтому такой человек неспособен во всем объеме оценить данное произведение искусства. Он будет склонен ошибочно объяснять красоты переходов, к которым не привычен, и упускать из виду специфичное в них либо (если его нечувствительность к ним не абсолютная) недооценивать их в какой-то мере и даже осуждать. Такой человек создает некоторую особую рода оценку, правда все еще положительную, и признает красоту данного произведения, но это признание не безоговорочное, так как к оценке примешиваются всякого рода сомнения, как бы они ни были необоснованными.

Но наряду с прекрасным, в одинаковой мере как некоторым основным качеством (категорией), так и его различными качественными разновидностями, существуют еще и иные качества *положительных* эстетических ценностей. Таковы, например, приводимое уже выше очарование, изящество, глубина, зрелость, совершенство произведения и т. д. Все они различные качества ценности, а возможно, даже категории ценности, которые в каждом отдельном случае *in concrete* выступают в различных качественных разновидностях. Но и их противоположности также будут качествами ценностей, правда отрицательных ценностей. Таким образом, некрасивость, сухость, поверхностность, незрелость, несовершенство и т. д. будут определенными качествами ценности, причем речь идет не просто об отсутствии положительной ценности, о положительном присутствии данного как феномен качества отрицательной ценности. Правда, у нас зачастую не хватает особых утвердитель-

ных слов для обозначения их, но это ни в чем не нарушает проявления их как явлений в произведениях искусства. Когда мы действительно имеем дело с фактом отсутствия, например, красоты (определенной разновидности), тогда мы получаем не отрицательную эстетическую ценность, а вещь, нейтральную в ценностном отношении.

В одном и том же произведении искусства (в эстетическом предмете) выступают, как правило, многочисленные качества ценности (например, что-то является одновременно прекрасным, глубоким и зрелым). При этом они обычно не остаются нейтральными друг к другу, как правило, они вступают в различные отношения между собой, в которых явным образом качественно модифицируются и в этих модификациях образуют синтетическое целое, причем в такой степени, что иной раз требуется особая впечатлительность на видоизменения и определенная способность к абстрагированию, непосредственно направленная на наглядное, чтобы все выступающие в данном произведении искусства специфические качества ценности воспринять каждое в отдельности в их своеобразии.

Качественные моменты всех трех установленных основных групп для любого произведения искусства, если оно только не является безразличным в отношении ценности ремесленной стряпней, будут в равной степени существенными и необходимыми, хотя в различных произведениях искусства они выступают в различных сочетаниях. В особенности не существует картины, лишенной определенных качеств каждого из трех вышеприведенных типов. Без каких-либо эстетически ценных качеств и соответствующих качеств ценности картина является нейтральным в отношении ценностей образованием, которое в лучшем случае будет документальным воспроизведением (копией) действительности, нейтральной в отношении ценности. Лишь определенный особенный набор эстетически ценных качеств ведет к определенному подбору качеств ценности, положительно конституирует ценное произведение искусства определенного рода или категории. Разумеется, любое произведение искусства имеет также множество свойств, совершенно безразличных в ценностном отношении, но среди них должно быть некоторое число свойств, каче-

ственное определение которых, правда, безразлично в ценностном отношении, но вместе с тем является бытийной основой определенных эстетически ценных качеств и тем самым само приобретает некоторую художественную значимость. Оно обуславливает бытийно эстетически ценные качества, вызывает их к жизни и однозначно определяет. В этом состоит конструктивная роль в картине (произведении искусства вообще) данных нейтральных качеств. Они образуют новые моменты произведения искусства, в особенности моменты, без которых произведение не было бы произведением искусства. Созданные художником, эти качества являются орудием и средством проявления в произведении эстетически ценных качеств, от которых зависит эстетическая ценность произведения (эстетического предмета). Если они действительно выполняют эту функцию, то опосредствованно они становятся ценностными, опосредствованно в двояком значении: во-первых, поскольку им передается ценность чего-то иного, что ценностно само по себе; во-вторых, поскольку они лишь средство реализации чего-то иного, ценностного самого по себе, и обладают вследствие этого особой ценностью — их значением, важностью. Если художник сумеет наделить ими некоторую вещь, сумеет их создать в ней, то лишь тогда эта вещь может быть названа произведением искусства.

Поэтому мы и определяем их как художественные ценности в точном значении этого слова. Как ценности, существо которых заключается лишь в их значимости для чего-то иного, совершенно определенного, они будут ценностями относительными в противоположность эстетически ценным качествам, которые ценностны сами по себе и, следовательно, ценностность которых абсолютна, а не относительна. Эти качества *важны* также и для зрителя, обладающего способностью воспринимать их, и поэтому приобретают специфическую относительность, но последнее обстоятельство вовсе не противоречит их абсолютной ценностности. Таковую относительность к зрителю эстетически ценные качества приобретают как нечто производное и только потому и могут ее приобрести, что сами по себе абсолютно ценностны. Распространенная точка зрения, отрицающая существование объективных ценностей по причине отно-

сительности ценностей определенного рода, порочна в своей основе и на самом деле направлена против относительности ценностей вообще. Но это становится понятным лишь тогда, когда устанавливаются различия между тремя либо четырьмя противопоставленными здесь типами качеств. Конечно, это уже иная основная проблема: *какие и в каком подборе* качества, безразличные в ценностном отношении, должны выступать в какой-либо вещи либо быть созданы нами, чтобы они стали эстетически значимыми, *respective* художественно ценными, и чтобы они могли приводить к конституированию произведения искусства. И надо сказать, большие художники своими творческими актами, как правило, успешно разрешают эту проблему, хотя обычно более или менее глубоко не осознают ее. Но такой практический успех сам по себе еще не ведет к теоретическому разрешению вопроса и к его понятийному выражению. Поэтому теория искусства, как и сама теория эстетических ценностей, отстает от творческой деятельности художников и, как правило, предстает пред нами лишь как чисто научная проблема.

Предварительно установленные различия необходимо принять во внимание при дальнейшем анализе картины, в особенности при анализе реконструированных в ней видов.

Компоненты видов можно распределить по выполняемой ими функции, а именно по функции:

а) представления предметов, изображенных в картине,

б) обогащения картины эстетически ценными моментами. В первом случае они будут конструктивными элементами картины, в другом — «декоративными» компонентами. Может случиться, когда один и тот же компонент вида выполняет обе эти функции одновременно, но это не обязательно. Например, какое-либо цветное пятно определенной формы выполняет либо первую, либо вторую функцию, либо обе одновременно. В первом случае оно так подобрано по своему качеству, что изображает лицо, в особенности лоб некоторого также при его участии изображенного человека, само же пятно по своему качеству и форме ценностно нейтрально. Во втором случае оно по своему качеству не только так подобрано, что может быть принято за

цвет лба этого человека, но и что, кроме того, образует благодаря своему качеству, чистоте и насыщенности тона некоторое в данном месте картины выступающее светло-желтое пятно определенной формы и вследствие этого образует некоторое определенное эстетически ценное качество, которое во всем многообразии эстетически ценных качеств данной картины особенным образом акцентировано и «играет» в ее целостности. То, что оно одновременно является конструктивным элементом вида, не имеет никакого значения. Точно так же интенсивно голубое пятно, изображающее одежду этого человека, благодаря своей интенсивной голубизне может быть «красивым» и вследствие этого обладать эстетически ценным качеством, а кроме того, быть моментом, резко контрастирующим с чистой белизной другого пятна, расположенного рядом с данным голубым пятном. Этот контраст в картине как целом в свою очередь может быть эстетически ценным моментом. Встает вопрос, должны ли быть обе эти функции в каждом элементе цвета картин неразрывно связаны или же цветовые пятна реализуют лишь вторую функцию, не осуществляя вместе с тем функцию изображения или по крайней мере не принимая в ней какого-либо участия.

Это проблема принципиальной возможности «абстрактной» живописи. Нет сомнения в том, что очень часто, и даже как правило, обе эти функции выполняются одним и тем же элементом картины. Несомненно, что первая, конструктивная функция — часто, а в плохих картинах как правило реализуется без второй функции. Может ли быть наоборот, причем, во-первых, без нарушения основной структуры картины, во-вторых, без того, чтобы в картине не появилось недостатков с эстетической точки зрения? К этому вопросу я еще вернусь. А пока мы продолжим анализ видов, реконструированных в картине.

Для произведения живописи характерно не только то, что в нем принимаются в расчет лишь *зрительно* воспринимаемые виды или, самое большее, виды, имеющие свое *основание* в зрительно данном материале, но и то, что эти виды реконструируются *средствами* только *живописи*. Существо же средств живописи состоит в том, что тот или иной технический прием создает на отдельных частях поверхности доски, бумаги или полотна

устойчивое окрашивание этой поверхности. Такое окрашивание должно выполняться в картине, возникающей благодаря этому процессу, некоторые определенные задачи и прежде всего задачу реконструирования некоторого вида, посредством которого предмет, воспроизводимый в картине, проявляется в «зрительном» опыте. По-разному размещенные и оформленные цветовые пятна в реконструкции вида должны соответствовать первичным зрительным впечатлительным датам, испытываемым воспринимающим субъектом; они должны, следовательно, вызывать у зрителя даты, сходные в какой-то мере с вышеуказанными, — даты, которые затем ведут к воссозданию похожего на первый вид. Конечно, эта реконструкция всегда останется схематичной и всегда дает лишь приближение того, что в первичном восприятии соответствующей вещи (например, в случае портрета какого-либо человека) переживается, испытывается, либо как вид этой вещи конституируется. Следует заметить, что в живописи стараются достичь того, чтобы данное приближение не было точной копией, причем это относится и к так называемой натуралистической живописи. В различных типах картин такое приближение достигается различными средствами и способами. Причем реконструкция видов никогда не исчерпывается тем, что вещь, представленная видом, становится как можно более точным воспроизведением определенной реальной вещи, но большую роль всегда играют какие-то декоративные либо, точнее говоря, художественные мотивы. Способ реконструкции, или, точнее, конструкции, существенным образом определяется этими художественными мотивами, хотя до тех пор, пока в строении картины акцент делается на функции изображения, полной свободы в выборе способа реконструирования вида не существует. Определенные компоненты зрительно данной основы реконструированного вида должны быть если не постоянными, то, во всяком случае, не выходящими за определенные рамки изменчивости.

Рассмотрим этот вопрос детальнее. Один и тот же предмет, например некоторая материальная вещь — дерево или стул, — изображенная в одних и тех же зрительно данных свойствах (цветах и освещении) и наблюдаемая с одного и того же места,

может наглядно проявиться посредством видов, реконструированных различными способами¹. При этом мы не касаемся различий между видами, возникающими вследствие того, что вещь наблюдается с различных расстояний или при различном освещении. В этом случае мы имеем дело просто-напросто с *разными* видами одной и той же вещи. Нас же интересуют различия *одного и того же* вида (строго говоря, видовой схема), а именно вида, который наглядно представляет один и тот же предмет, рассматриваемый с одной и той же стороны и расстояния (под одним и тем же углом зрения), в тех же самых наглядно данных предметных свойствах и в тех же самых предметных и субъективно-физиологических условиях наблюдения. Так вот, несмотря на идентичность вида, две его «живописные» реконструкции могут отличаться друг от друга двояко: 1) тем, что относятся, как говорят в феноменологии чувственного восприятия, к различным *конституционным слоям* и отличаются находящимися в связи с ними типами и степенями «рациональности» вида, 2) специфическими «живописными» средствами реконструкции видов². Анализу лучше поддаются различия второго типа. С этого я и начну. Тот же самый вид может быть, например, один раз реконструирован «графически», другой раз — «написан», притом масляными красками или акварелью, либо как-нибудь иначе. Данное различие «материала» имеет значение для картины постольку, поскольку оно *видимым* образом фиксирует различия в качестве и распределении цветовых пятен на поверхности полотна-изображения. Карандаш, уголь или цветной мел покрывают поверхность иначе, чем масляные или акварельные краски. Тот иной характер покрытия поверхности полотна-изображения краской создает иное, чем в случае карандаша и пр., единство и единообразие цвета как особенного качества, которое вследствие своей специфичности вызывает у зрителя и соответственно специфические впечатлительные данные, *respective* наглядно обнаруживает особое цветовое оформление поверхности изображенных вещей, а тем самым указывает

¹ Хотя материальные свойства изображенного предмета суживают границы возможных разновидностей.

² Одно зачастую бывает связано с другим.

на специфический материал этих вещей, а также на особое определение их поверхности (гладкая или шероховатая). С этим связана данная нам в зрительном ощущении гладкость, твердость и жесткость изображенных тел либо, наоборот, видимая их шероховатость и мягкость. Иной будет также *видимая* гладкость поверхности при иных материалах, используемых художником. Это определяется наличием на поверхности различных отблесков и реагированием ее на свет. Одновременно изменяется степень осознания зрителем, познающим воспроизведенный вид, существования *плоскости полотна-изображения*.

Это имеет значение как для функции представления посредством вида соответствующего изображенного предмета (она тем действенней, чем *менее* доступна глазу зрителя поверхность полотна-изображения), так и для эстетического восприятия картины. При определенной, но не бросающейся в глаза «видимости» поверхности полотна-изображения множество разнообразных компонентов картины бывает сравнительно большим, и вследствие этого более сложным становится их гармоничное совместное проявление, чем тогда, когда поверхность полотна-изображения совершенно перестает быть видимой и исчезает за перцептивными данными картины. Иной цветовой образ, возникающий вследствие примененного при рисовании материала, имеет и другое значение при конституировании эстетически ценных качеств. Краски, матовые или светящиеся, чистые или неоднородные вызывают при созерцании картины различные эстетические эффекты. Даже тогда, когда этим вторичным чертам цветов не следовало бы приписывать значение эстетически ценных качеств, они почти всегда (это зависит еще от других моментов картины) сохраняют определенное эстетическое значение. В силу этого они обладают определенной художественной ценностью.

Иного рода различие в реконструировании вида возникает, когда в одном случае виды создаются «одноцветно», посредством различных оттенков либо различных тонов одного и того же цвета (например, когда на белом фоне выделяются различные оттенки нейтральных цветов), в другом, — когда они создаются при помощи многих цветов, различных по яркости, качеству

и насыщенности. Отсюда, так же как и в случае декоративных эффектов, тесно связанных с видами, вытекают различия в способе изображения предметов посредством данных видов.

Не следует думать, что вид, созданный «графически», должен уже *eo ipso* трактоваться «линейно» (в значении Вёльфлина). Он может рассматриваться нелинейно, что обычно означает то же, что «пятнообразно». Но и линейность во многих отношениях бывает разная, зависящая от способа проведения линии, от ее непрерывности либо прерывности, от ее толщины, волнистости либо ломаности, смелости или явной несмелости, тревожности или спокойной плавности, от переплетения направлений ее развития и гармонии с другими линиями и т. д. Нелинейность также имеет много разновидностей. Или же речь идет здесь о действительно ином способе проведения линии, чем при линейной реконструкции в узком значении этого слова, или же о более или менее развитом стремлении избегать линии, пользоваться только плоскостями, пятнами, причем один раз большими, другой раз меньшими, разбитыми на мелкие «пятнышки» и т. д. Между линейностью и нелинейностью возможны еще различные переходные типы. Большинство из этих разновидностей реконструированного вида применимо также, хотя и с известными модификациями, к видам «писаным», не графическим.

Вышеуказанные различия в способах воспроизведения видов имеют, во всяком случае могут иметь, значение для установления, *к какому конституционному слою* относится вид, воспроизведенный с помощью той или иной «техники». В качестве примера, поясняющего, что я имею в виду, когда говорю о различных конституционных слоях, давайте сравним некоторые картины Энгра (например, известный «Источник») с картинами французских импрессионистов (можно было бы привести множество и других примеров, в которых это различие наглядно дано, скажем картины Рафаэля или Дюрера, с одной стороны, и Рембрандта — с другой).

Виды в картинах Энгра показывают предметы, проявляющиеся в них, как вещи, ограниченные *непрерывными, однозначно определенными* поверхностями; эти поверхности «написаны» так, что мы видим их в каждой своей части однозначно помещенными, четко очер-

ченными в пространстве, изображенном в картине. Такое однозначное ограничение непрерывными поверхностями достигается в картинах Энгра не только посредством зримо видимой *непрерывности отграничивания фигуры* данной вещи от ее непосредственного окружения, но также и посредством того, что внутри этой фигуры ограничивающая вещь поверхность, обращенная к зрителю, покрыта *отчетливо локализованными* и, если можно так выразиться, *однородными гладкими* цветами. Поверхность предмета (например, тело девушки, изображенной в картине) *видима сама по себе*, причем, во-первых, таким образом, что (при адекватном восприятии зрителем) совершенно *не видно* поверхности полотна-изображения, *во-вторых* — что *между* поверхностью изображенной вещи и зрителем, *причем в границах, пространства, изображенного в самой картине*, видимой будет часть пространства («воздух» между вещью и зрителем). Поверхность изображенной вещи вследствие соответствующего распределения цветов выражается настолько отчетливо, что кажется *осязаемой*: возникает ощущение, что ее можно *пощупать* во всех ее изломах и кривизне¹. Необходимо было бы еще детальнее исследовать, от каких свойств цветовых пятен, заметных на картине, и от каких характерных моментов способа наложения краски на поверхности полотна-изображения зависит данное явление. Однако главное сейчас — это получить представление об этом *специальном типе конструирования* зрительно данного вида изображенной в картине вещи (в особенности человеческого тела, в цвете которого как бы осязательно ощущается его гладкость и мягкость) — о типе, отличающемся от способа, характерного, например, для импрессионистических картин- при изображении ими подобных предметов, скажем женского тела. Речь идет не только о том, что в импрессионистической картине зри-

¹ Насколько мне известно, Вёльфлин был первым, кто обратил внимание на осязательно воспринимаемые явления в картине (ср. «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe»). Позже этим занимался более детально Фридман («Welt der Formen», 1930). Речь идет об эффектах осязательно воспринимаемых качеств в зрительно данном. В феноменологических исследованиях чувственного восприятия на это явление указывалось еще В. Шаппом. Можно *видеть* гладкость или шершавость поверхности. Это реконструируется в картине вышеупомянутым образом.

мо появляется как особый фактор воздух и свет, скользящие по поверхности изображенных вещей и оставляющие на ней свои переливчатые пятна, которые явным образом не принадлежат цвету изображенного в картине предмета и сквозь которые этот цвет как бы просвечивает. Это явление давно уже замечено. Более важным будет тот факт, что в реконструированном «импрессионистическим способом» виде изображенной вещи ее *ограничение непрерывными, однозначно определенными и размещенными в пространстве (изображенном) поверхностями, как правило, нельзя видеть непосредственно*, а четко очерченным и вообще нельзя видеть. И опять-таки речь идет здесь не только о совершенно ином способе отграничения фигуры данной вещи от ее *непосредственного окружения* (отграничения, которое в данном случае не удалось бы «вытянуть» непрерывной линией так называемого контура без решительного выхода за рамки данного вида и радикального изменения его типа¹), но о некотором особенном свойстве вида, существенным образом связанном с типом вида. Ибо такого рода контур, либо линейно четкая граница, в данном типе видов вообще не существует.. Кроме того, различные расположенные рядом, друг подле друга, а частично накладывающиеся друг на друга цветовые пятна в данном случае не организуются в различного рода группы так, чтобы одна группа изображала данное тело, а другие — предметы окружения, и так, чтобы группы резко отделялись одна от другой. В то же время зритель должен как бы собрать множество расположенных друг возле друга цветовых пятен в единый вид данной вещи, и лишь тогда дело доходит до их противопоставления другим, также собранным в единое целое множествам цветовых пятен. Зритель необходим -для составления целостных видов как некоторый остающийся вне картины фактор, только благодаря которому происходит конституирование наглядно данного феномена изображенных вещей и людей. Но и тогда не достигается того, что мы получаем посредством ранее рассмотренного Способа реконструкции видов (назовем их видами «предметно интерпретированными»). В импрессио-

¹ На это обращает внимание, правда на иных примерах, Вельфлин в книге «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe».

нистических видах пространство *внутри поверхности вещи*, обращенной к зрителю, также не дано в некоторой системе *готовых, раз навсегда установленных* выпуклостей, вогнутостей, переходящих непрерывно и взаимно друг в друга в отчетливо видимых изгибах кривизны. Поверхность тела, если она вообще должна быть видима, выражается посредством различных, на первый взгляд не связанных между собой цветовых пятен. Она конституируется лишь при соответствующем подходе и активном отношении зрителя. Когда определенное множество цветовых дат (которые зрителю навязываются соответствующими цветовыми пятнами полотна-изображения) чувственным образом воспринято зрителем, тогда мы имеем дело с фактом восприятия зрителем впечатлительных дат и собирание им их в единые виды, а переживание этих видов делает возможным ему *видеть* единую, несмотря на множество оттенков, окраску изображенного тела. Ни один из чувственно воспринятых оттенков цвета, взятый сам по себе, не соответствует точно по своему качеству однородной окраске изображенного тела¹. Предметная окраска соответственно освещенного либо покрытого тенями тела, изображенного в картине, соответствует лишь всему множеству качественно различных цветовых пятен. Но и тогда, когда благодаря определенному внимательному всматриванию зрителя в картину, благодаря его старанию увидеть поверхность вещи в как бы перемещающихся цветовых пятнах и свете, в их постоянном мелькании дело доходит до конституирования изображенной вещи и до определения ее собственного цвета, так что он становится зримым, а точнее — так, что зримой становится сама вещь, проявляющаяся во множестве световых оттенков, теней, цветов и т. д. и, несмотря на

¹ Если бы полотно, на котором написан «Источник» Энгра, разрезать на куски и затем рассматривать каждый кусок отдельно, то без труда можно было бы установить, что на одном из них нарисована, скажем, грудь девушки, на другом рот, на третьем колено и т. д. В отношении автопортрета Ренуара (прежде собственность Клемансо, сейчас находится в Лувре) этого нельзя было бы сделать. Отдельные куски содержали бы «бесмысленные» цветовые пятна, в которых при изменении настроенности зрителя можно было бы «видеть» совершенно различные вещи или, строго говоря, не увидели бы никакой вещи, лишь одни пятна без связи и смысла.

эту опосредствованность, предстающая перед нами как бы *непосредственно*, данная вещь. Не кажется нам покрытой либо ограниченной видимым образом однородной, непрерывной во всех своих закруглениях *единой* поверхностью, которая отделяет вещь от лежащего перед ней (в пределах самой картины) пространства, как это было в ранее рассмотренной картине Энгра. Правда, и в импрессионистических картинах тело дано в его собственном виде, но отсутствует здесь четко выраженное ограничение, так пластически проявляющееся, в картинах Энгра.

Различие между импрессионистической и предметной реконструкциями видов состоит в том, что в первом случае в картине рисуют только пятна, цвета и свет, составляющие чувственно зримую основу видов и, следовательно, определенное множество впечатлительных дат, в то время как во втором случае реконструируется вид, возникающий на этой основе в предметно интерпретированных качествах, которые должны быть присущи соответствующему предмету. Если зритель воспринимает доставляемые полотном-изображением импульсы и, как это имело место в первом случае, сам в переживании реконструирует соответствующий вид, тогда в картине появляется предмет, изображенный во всей своей конкретности и полноте, но только в своем чисто зрительно данном образе. В другом же случае, а следовательно у Рафаэля и Энгра, зритель находит, если можно так сказать, полные виды, и достаточно ему их воспринять, чтобы сразу же достичь изображенного предмета.

Правда, очень трудно в *утвердительной форме* описать появление наглядно данного и плоскостного ограничения предмета при импрессионистическом способе воспроизведения видов вещи. Нельзя отрицать, что при соответственно активном способе восприятия картины зрителем предмет, изображенный в картине, который в конце концов проявляется наглядно, будет, несмотря ни на что, отграниченным от окружающего его (в картине) пространства. Однако очерченность непрерывности вещи и ее поверхности здесь ничтожна, если вообще можно согласиться, что она имеется в картине, в том отношении, что кривизна поверхности, ее выпуклости и вогнутости, определенность ее места в изображенном

пространстве и т. д. наделены известного рода *потенциальностью*, а тем самым они отличаются видимым образом особой *незавершенностью*, *тревожной динамичностью*, *вибрацией*. Возможно, именно это приводит к тому, что мы при осмотре картины не можем добиться ощущения, что можно бы изображенную в картине вещь взять либо пощупать, что, прикасаясь к ней рукой, мы могли бы точно попасть на поверхность, которая в картине весьма неясно локализована¹. Для импрессионистического способа воспроизведения видов существенно, что краски, *realiter* растертые на полотне, создают лишь *чувственную основу* конкретного вида, воспринимаемого нами при осмотре картины. Эта основа, воспринимаемая зрителем при осмотре картины, *заставляет зрителя дополнять множество впечатлительных данных* различными, как говорят феноменологи, «снимками» *структурного либо содержательного характера*, а следовательно, и интенционально строить вид высшего конституционного слоя. К *содержательным* «добавлениям» относится и то, что благодаря связыванию зрителем некоторого количества цветовых пятен в единое целое ему даны не самые пятна, но посредством них *собственный однородный цвет вещи* и одновременно противостоящие ему, покрывающие вещь *тени и свет*. Тогда мы видим, например, белое платье женщины в розовом освещении либо белый снег, покрытый голубыми тенями, лежащими на его неровностях. Таким образом, мы видим не просто «красное» платье или «голубой» снег, но различаем, причем в самом зрительном ощущении, *собственный цвет изображенного тела — белизну платья — и цветной свет (либо тень)*, который как бы от него отражается². Это различение *собствен-*

¹ На это справедливо обращает внимание уже Вёльфлин, не вводя, правда, принятого нами различения слоев в картине и не пользуясь понятием «вид». Конечно, он и не мог этого сделать, поскольку не принял во внимание разработанный уже в 1915 году феноменологический анализ внешнего восприятия (Гуссерль, Шапн, Гофман, Конрад-Мартиус и пр.). В этом причина того, что исследования Вёльффлина, несмотря на их важное значение, не получили того признания, которое они, безусловно, имели бы, если бы опирались на принципы анализа строения картины.

² Поэтому было бы ошибкой (весьма распространенной) утверждать, что импрессионизм показал, что не существует вообще так называемого локального цвета, то есть собственного цвета

ного цвета вещи и *освещения*, в котором вещь находится, теней и отблесков, падающих на вещь, совершается одновременно с восприятием соответствующей пространственной *формы* вещи, а также с появлением определенных *качеств материала* изображенных вещей, например шелковистости платья, текучести и прозрачности воды и т. д. Одновременно появляются «добавления» чисто *структурного (категориального)* порядка, в которых проявляются изображенные предметы: это моменты сугубо специфические, абсолютно бескачественные и вместе с тем такие, которые могут быть выделены в изображаемом. Они приводят к тому, что мы имеем дело с *вещью*, которая является субъектом определенных *свойств*, либо с *процессом* (например, с течением воды), совершающимся во времени, и т. д. Таким образом, разнородное, изменчивое чувственное основание покрывается как бы определенной сетью сложных структур и качеств, связанных между собой, которые, выступая в видах, делают возможным для нас зрительное восприятие изображенных *предметов*¹. Иначе говоря, лишь такое дополнение чувственной основы, создаваемой импрессионистическим полотном-изображением, вызывает наглядное появление изображенного в картине предмета. От осуществления связанных с этим актом субъективных операций, весьма сходных с теми, которые выполняются спонтанно и без сознательного акцентирования в процессе нормального, обыденного зрительного восприятия вещи в реальном пространстве, мы освобождены, во всяком случае в какой-то степени, когда созерцаем картины, подобные упоминавшейся

тела. Наоборот, он показал, как, например, белые вещи выглядят в цветном свете, и осуществил это посредством свойственного ему способа реконструирования видов.

¹ Более или менее конкретный анализ чувственного основания видов и различных конституционных видовых слоев за последние несколько десятков лет проводился (правда, под различными названиями) в различных странах и различными философскими группировками. Во Франции, например, Бергсоном («Материя и память»), в Англии — Б. Расселом («Our Knowledge of the external World»), в Германии прежде всего Гуссерлем, его учениками и сотрудниками (Шаппом, Гофманом, Конрад-Мартиус, Беккером и др.), позднее Карнапом («Logischer Aufbau der Welt»). Исследования феноменологов сравнительно более развиты, и они послужили толчком для исследований других авторов, которые потом часто умалчивали об этой преемственности.

картине Энгра (разумеется, и картинам Рафаэля, Леонардо да Винчи, Дюрера и т. д., но не произведениям Рембрандта, а тем более современных импрессионистов)¹. Можно сказать, что картины мастеров выделенной нами первой группы помогают нам в таком дополнении видов, поскольку эти картины сами дают не только и не столько чувственное основание видов, сколько структурные и содержательно-предметные «снимки», образующие, правда только вместе с чувственной основой (определенно подобранным комплексом компонентов), конкретный вид изображенной вещи. Эти картины «готовы» гораздо в большей степени, чем произведения Рембрандта, а тем более импрессионистов². У импрессионистов предмет, проявляющийся посредством вида, конституируется, во всяком случае в какой-то степени, лишь *потенциально*. Создаваемая полотном-изображением чувственная основа видов определяет, как говорится, только пути окончательного конституирования предмета, а само конституирование, как и его дополнение, совершается зрителем. Конечно, зритель конституирует не произвольно, а под воздействием чувственного основания видов и в полном согласии с его указаниями, однако за зрителем оставляется и некоторая свобода действий в этом отношении. Конечно, не следует думать, что в картинах противоположного типа зрителю уже нечего делать, что он, оставаясь совершенно пассивным и просто созерцая виды, получает наглядное восприятие изображенного в картине предмета. Здесь также прежде всего должен быть рекон-

¹ Различия, которые я здесь имею в виду, не следует отождествлять с установленным Вёльфлином различием между «линейным» и «живописным» изображением, хотя оба различия в какой-то степени связаны между собой. Так, Ван-Гог, всю жизнь остававшийся под влиянием импрессионизма, во многих своих картинах является скорее «линианистом»

² Впрочем, не у всех импрессионистов и не во всех их картинах; импрессионисты в этом сильно отличаются друг от друга. Под таким углом зрения можно было бы, как мне кажется, импрессионизм разбить на много типов; но это особый вопрос. Мы взяли импрессионистическую живопись только в качестве *примера* для иллюстрации различия, существующего между основой чувственных данных и видом. См., например, с одной стороны, «пойнтистов», а из произведений польских художников — портреты О. Бознаньской; с другой стороны — остающиеся под влиянием импрессионистов картины Мальчевского.

струирован *вид*, хотя и принадлежащий к гораздо более *высокому* конституционному слою, более «рационализованному», чем в картинах импрессионистического типа. И вот здесь необходимо «сотрудничество» зрителя, чтобы посредством использования функции, выполняемой видом, он наглядно мог воспринять изображенный в картине *предмет*. Но, выражаясь фигурально, путь, который в данном случае проходит зритель от восприятия закрепленных на полотне и соответственно сформированных цветовых пятен полотна-изображения до проявляющегося в картине предмета, будет намного короче и более однозначно определен, чем при осмотре импрессионистической картины. Правда, зритель в первом случае менее свободен в конституировании, чем во втором.

Способ реконструирования вида, который мы встречаем у Рафаэля, Леонардо да Винчи либо Дюрера, делает картину более объективизированной и рационализованной¹, чем импрессионистическая картина. Ибо

¹ Картина данного типа соответствует совершенно иному способу наблюдения и понимания мира, чем способ наблюдения, отвечающий картине импрессионистического типа. Поэтому не случайно импрессионистическое искусство появилось приблизительно в одно время с теоретическими исследованиями оснований впечатлительных данных чувственного восприятия. Если бы данное соответствие между типом картины и типом наблюдения было бы *единственным* мотивом специфики способа изображения, тогда в самом деле можно было бы считать произведение живописи лишь одним из методов познания окружающей нас действительности. Живопись стала бы своего рода фотографией действительности. Это вместе с тем означало бы, что в строении картины имеются только конструктивные моменты и полностью отсутствуют эстетически ценные моменты и надстраивающиеся над ними моменты эстетической ценности. В то же время именно эти моменты, как мы постараемся показать, необходимо присутствуют в произведениях живописи. Установленные нами различия в подборе типов конструктивных моментов картины (в особенности реконструированного в картине вида) для строения картины имеют лишь то значение, что вызывают существенные различия в типах эстетически ценных моментов (иных, например, в импрессионистических картинах, чем в картинах Дюрера) и качеств самих ценностей, вызывающих иного рода эстетические ценности данного произведения искусства. Чтобы показать это *in concreto* в применении к произведениям живописи различных типов или стилей, необходимо прежде всего дать анализ строения картины, который в данной работе хотя бы в общих чертах я стараюсь воспроизвести, а затем дать детальный анализ типов эстетически ценных качеств, проявляющихся в картинах разных стилей, чтобы, наконец, установить характерные черты

различие в способе реконструирования видов сказывается на типе формирования мира, наглядно изображенного в картине. Например, в импрессионистических картинах предметы, изображенные «по живописному», техникой живописи, не являются такими строго ограниченными, *отделенными друг от друга* единицами, какими они бывают во втором установленном нами типе произведений живописи. В свою очередь трехмерное *пустое* пространство (изображенное в картине), в котором размещаются ограниченные плоскостями объемные и неизменные тела, в импрессионистических картинах не получает эффективного выражения как обособленный фактор картины. Разумеется, и в этих картинах имеется пространство, но четкого контраста между наполненным, материальным, и пустым в них нет. Пространство в них как бы заполнено воздухом, светом и зачастую подернуто дымкой. Оно здесь лишь *конституируется как* нечто вторичное, часто покрыто мраком и замазано фоном, из которого едва-едва вырисовываются вещи. Пространство не противостоит чему-то устойчивому, замкнутому в себе, наполняющему его. Можно сказать, хотя это и покажется парадоксальным и неожиданным, что пространство импрессионистов сродни пространству, создаваемому воображением.

Эти вырисовывающиеся здесь связи между способом изображения посредством так или иначе воспроизведенных видов и некоторыми свойствами мира, изображенного в картине средствами живописи, указывают на то, что картина как эстетическое (художественное) образование является, несмотря на многослойность своей структуры, *внутренне связанным целым*, причем является им, пожалуй, в большей степени, чем произведение литературы.

Рассмотренные особенности двух различных типов картин обозначаются, может быть, еще рельефом, если двум рассмотренным нами типам картин противопоставим третий, так называемый кубизм.

Различие между ними в данном случае состоит в том, что если в рассмотренных нами типах упор

эстетических качеств, выступающих в картинах с различным строением. Как история искусства, так и так называемая художественная критика должны опираться на теорию искусства.

делается на реконструкцию вида изображенного предмета, то в кубистских картинах реконструкция видов отодвигается на второй план, а на первом плане оказываются изображенные предметы. В кубистских картинах делается попытка непосредственного изображения самой внутренней структуры вещи, по возможности не пользуясь при этом видами. Можно, конечно, сказать, что в картинах ранее рассмотренных нами типов вещи рисуют так, как они кажутся, а в кубистских так, как они есть. Однако хотя в кубизме акцент действительно ставится на том, как вещи существуют в своей пространственной структуре, по аналогии со скульптурой, но неправильным будет считать, что можно «рисовать» вещи (тела) непосредственно в их свойствах и в пространственной структуре, совершенно не пользуясь при этом видами. Строго говоря, это невозможно. Вещи пространственные и телесные не могут быть изображены средствами живописи без обращения к видам. Можно только: 1) рисовать ее в таких видах, что видовой характер выражен как можно менее отчетливо и вследствие этого они играют ничтожную роль и реконструируются в весьма упрощенной и схематичной форме; одновременно предельно обедняется их содержание, а также содержание их чувственно-впечатлительной базы; 2) подобрать виды, содержание которых непосредственно выражает соответствующее свойство изображенного тела; 3) выбрать из всех возможных свойств изображенных в картине вещей как раз те, которые непосредственно выражают внутреннюю, и прежде всего пространственную, структуру тела. Ибо кубистов интересуют именно такие структуры — архитектурного построения, выражение «скелета» тела, хотя, конечно, они не могут полностью отказаться и от тех факторов целого, которые характерны для живописи как таковой.

Если импрессионисты особое внимание уделяют богатству и разнообразию цветовых дат и вследствие этого особенно любят рисовать предметы, дающие возможность передавать игру цвета, например, и вместе с тем с помощью различных приемов вызвать впечатление изменчивости первоначальных цветовых дат, кубисты пытаются как можно больше абстрагироваться от такой разнородности, разнообразия и переменчиво-

сти. Они реконструируют в картине из чувственно-впечатлительной основы видов только самый простой материал, нередко сведенный к одному качеству. Внешне это стремление проявляется в оперировании сравнительно крупными цветовыми пятнами, в то время как импрессионисты пользуются множеством мелких разноцветных пятен, а иногда и «клякс».

С другой стороны, как я уже говорил, кубисты выбирают для реконструкции такие виды, в содержание которых входят качества, наиболее близкие свойствам, изображенным в вещах. Например, когда изображается вещь круглая по форме, среди многих видов эллипса выбирается вид, в котором форма круга проявляется наиболее четко. Импрессионисты же выбрали бы скорее такой вид, который, хотя и мало похож по форме на круг (например, сильно вытянутый эллипс), в живописном отношении был бы более эффективным и лучше передавал бы вид круга, воспринимаемый при осмотре его в данном перспективном сокращении. В pendant с этим идет тенденция к особенной трансформации изображенного мира, тенденция, которая способствует выражению анатомической структуры вещи. Отсюда тенденция к изображению человеческого тела в виде манекенов либо как комплекса многих геометрически элементарных масс (в виде шара, цилиндра, шестигранников и т. д.). При этом такой комплекс компоуется для получения «живописных» эстетически ценных эффектов. Здесь возникает новый вопрос, относящийся к кругу проблем, связанных с анализом строения картины. Я и перехожу к его анализу.

§ 6. ЭСТЕТИЧЕСКИ ЦЕННЫЕ МОМЕНТЫ РЕКОНСТРУИРОВАННЫХ ВИДОВ

Как я уже отметил, в содержании вида, реконструированного в картине, наряду с моментами, смысл существования которых и их функция заключается прежде всего в наглядном изображении некоторого определенного предмета, имеются также моменты, эстетически ценные сами по себе независимо от того, играют ли они при этом конструктивную роль в изображении мира предметов. Они тесно связаны с определенным спо-

собом «живописного» реконструирования вида, и смысл их существования в картине будет совершенно иным, чем конструктивных моментов. Их проявление в картине находится в зависимости от способа реконструкции видов, но смысл их существования в картине совершенно иной, чем смысл существования конструктивных моментов. Появление их в картине зависит от способа реконструкции видов, однако возможны два случая: либо роль данных моментов ограничивается просто тем, что они присутствуют в картине и вследствие этого пополняют множества имеющихся в картине эстетически ценных качеств, либо, помимо этого, они еще играют ту конструктивную роль, что вызывают появление в картине новых эстетически ценных качеств. Обычно они вызывают появление новых эстетически ценных качеств высшего порядка, например определенную гармонию либо дисгармонию. Сюда включаются и различные типы так называемой «композиции» картины. Однако под композицией картины можно понимать самые различные вещи, поэтому следует немного остановиться на этом вопросе.

Прежде всего встает вопрос о *способе группировки* предметов, изображенных в пределах плоскости полотна-изображения. Они размещаются либо по ее вертикальной оси, либо по горизонтальной, симметрично или асимметрично к какой-либо из этих осей полотна-изображения, рассеиваются по всей поверхности либо, наоборот, сосредоточиваются в одной части плоскости и т. д. и т. п.

Причины группировки и ее смысл могут быть самыми различными. Такая причина может быть заключена в литературной теме (ср., например, большие исторические полотна Макарта, Матейки либо картины Рубенса) или связана с проблемами художественного формирования картины. Если судить по первому впечатлению, то композиция картины прежде всего определяется предметным слоем картины. И действительно, композицию следует отнести к этому слою, когда группировка предметов, полностью или по крайней мере прежде всего, производится из-за литературной темы картины. Зритель, не развитый в художественном отношении, как правило, только так и рассматривает композицию картины, ибо при осмотре картины он прежде всего «настраи-

вается» рассматривать изображенные в картине предметы (вещи и люди) как участников литературной или исторической ситуации. Но как только мы осознаем, что изображенные в картине предметы сгруппированы по другим, не тематическим причинам, то сразу же приходим к выводу, что композиция картины не в меньшей степени относится и к слою видов. Художник так и сяк группирует их (виды) в своей картине и по той причине, что ему, скажем, понадобилось изображенные персонажи одеть в определенного тона одежды и для него очень важно, чтобы в определенном месте картины появились, например, красные пятна, расположенные подле зеленых либо желтых. Эти пятна, с одной стороны, представляют собой свойства одежды или нагого тела изображенных людей, а с другой — они составляют чувственную основу вида и, размещаясь в том или ином месте картины, вызывают ту или иную группировку видов в картине как некоторого рода целом. Поэтому композиция картины в рассмотренном нами значении затрагивает как слой изображенных предметов, так и слой выражающих эти предметы видов. В обоих этих слоях картины можно искать причины и принципы ее композиции.

В более широком значении к «композиции» картины относится не только способ группировки изображенных предметов либо видов на поверхности полотна-изображения как бы рядом друг с другом, но и способ их размещения в изображенном пространстве. Речь здесь прежде всего идет о том, в каких частях этого пространства находятся изображенные предметы: либо больше в глубине, где-то на горизонте, либо ближе к зрителю, либо, наконец, как любят говорить зрители, на первом плане. Пространство, изображенное в картине, будет пространством ориентированным (в терминологии Гуссерля¹), а не физическим или чисто геометрическим пространством. То есть в нем имеется некий «центр ориентации» (обычно он расположен перед картиной) в определенной картиной точке, с которой видно (во всяком случае, должно быть видно) изображенное пространство и вокруг которой размещены и по отношению к которой

¹ Ср. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, § 98, а также более позднюю работу О. Беккера *Phänomenologische Grundlagen der Euklidischen Geometrie*».

ориентированы изображенные в картине вещи. Расположены они от этой точки на различном расстоянии, слева или справа, причем в отношении своей величины, формы и четкости проявления подпадают под действие так называемого закона перспективы. Изображенные вещи группируются в этом ориентированном пространстве в зависимости от композиции картины. Кроме того, они соответствующим образом распределяются по отношению к «центру ориентации»; в этом распределении и заключается композиция картины в широком значении этого слова. Обращение некоторого тела к зрителю или к центру ориентации той или иной стороной может совершаться либо в силу требований литературной темы (например, изображенные персонажи обращаются к главному персонажу, вокруг которого они группируются), либо для того, чтобы своей формой или окраской сыграть некоторую определенную роль в чисто художественной (эстетической) композиции картины, о которой мы еще будем говорить.

Благодаря такой группировке вещей в изображенном пространстве соответственно группируются также и виды, в которых данные вещи проявляются, и это группирование видов также относится к области композиции картины. В этом случае эстетическое значение отдельных видов имеет большое значение в композиции картины. А именно эстетически ценные качества могут проявляться как в содержании видов, так и в определении изображенных в картине предметов.

«То же самое» лицо, например, в одном сокращении (виде) может казаться «прекрасным», в другом — безразличным в декоративном отношении, а в третьем — некрасивым или отталкивающим. Точно так же это же лицо в одном виде может казаться «близким» и «знакомым», живым и симпатичным, а в другом — чужим, незнакомым, мертвым и тупым.

В результате в обоих этих слоях картины могут появляться эстетически ценные качества, а также качества эстетических ценностей. Лицо изображенного в картине может быть «прекрасным» или только «красивым» либо в противоположность этим обоим определениям «некрасивым». Качества эстетических ценностей могут основываться на соответствующих качествах видов, в которых выражается это лицо. В связи с этим открывается

возможность образования другого понятия композиции картины.

В одной и той же картине в ее обоих слоях может выступать множество эстетически ценных качеств, которые базируются на различных эстетически нейтральных моментах картины. Но когда в картине выступает одновременно много эстетически ценных качеств, они могут аналогично отдельным тонам или голосам в музыкальном произведении согласовываться между собой, гармонизировать и вести к появлению новых эстетически ценных качеств или не согласовываться и вызывать различные диссонансы, которые являются особыми, самостоятельно существующими, отрицательно ценностными качествами. Они могут существовать в свободном состоянии друг подле друга и не вести к качественному синтезу либо, наоборот, выступать органически связанными между собой, как бы сросшимися. В каждом из этих случаев в картине появляются соответствующие качества эстетических ценностей, которые, если их в картине несколько, находятся в различных отношениях друг к другу: соединяться друг с другом, согласовываться, чтобы в конечном итоге конституировать *одну-единственную* эстетическую ценность, либо вступать в конфликт друг с другом, так что в конце концов все нейтрализуется и получается образование, лишенное ценности, хотя в самом произведении и существует много различных эстетически ценных качеств. С каждым из этих случаев картина имеет иное эстетическое лицо. В зависимости от выступающих в ней эстетически ценных качеств картина каждый раз бывает иначе скомпонована или имеет каждый раз иную композицию. В данном случае под композицией понимается ценностный образ картины, вытекающий из некоторого определенного множества эстетически ценных качеств, характер их упорядочивания и размещение в картине. Художник, когда пишет картину, решает вопрос, какую ценностную композицию он должен придать картине.

При этом не имеет значения, каким образом художник приходит к данной композиции: сразу ли он улавливает ценностный образ картины, вытекающий в конечном итоге из ее структуры, или же представление о композиции складывается уже в процессе создания

картины, когда в картине оказались уже реализованными определенные эстетически ценные качества. Однако, когда уже эта ценностная композиция воплотилась в картине, тогда художник получает качественно определенную эстетическую ценность, ценность картины как целого, а не только ее отдельных частей или моментов.

Такую композицию картины я назову художественной композицией. Это такая композиция, которая занимает художника, когда он создает картину или вообще какое-нибудь произведение искусства. Художественная композиция является определяющей по отношению к ранее рассмотренным нами типам композиции, если последние «хотят» раскрыть во всей полноте и единстве смысл произведения искусства. В картине как органическом целом, в основе которой всегда лежат компоненты, эстетически безразличные, мы имеем дело не только со специфической группировкой эстетически ценных качеств, но также и с различной ролью в произведении искусств как целом, в одинаковой мере как первичных качеств, так и их группировок. Художник создает свое произведение ради этой ценностно-качественной целостности и ради той особенной «игры» качеств или целых их групп, которая возникает «внутри произведения». Картина, базирующаяся на этой целостности как творение, состоящее лишь из определенного подбора видов и проявляющихся в них предметов, является только средством формирования данной ценностно-качественной целостности и представления ее зрителю.

В образовании целостности эстетически ценных качеств существенным образом участвуют и эстетически ценные качества, которые выступают в видах, реконструируемых или конструируемых в картине. В этом отношении серьезное значение имеет не только подбор видов, но и способ их реконструирования. С проблемой этого способа тесно связан и вопрос о строении чувственной основы впечатлительных дат отдельных видов. Ибо уже сами цветовые пятна, поскольку они обладают такими характеристиками, как качество, чистота цвета, насыщенность и форма, могут заключать в себе эстетически ценные качества. Причем они могут заключать их в себе либо самостоятельно, либо в сочетании с другими, соответственно подобранными цветовыми пятнами.

Ибо существуют сочетания цветов, которые будут «приятными», «кричащими» или «спокойными», «возбуждающими», как некоторые оттенки интенсивно красного цвета, или «успокаивающими», как, например, светло-голубой цвет. Они могут быть «мягкими» или «жесткими», «тусклыми» или «лучистыми». Существуют такие цвета: «чистые» и «грязные», «глубокие» (ср. глубокий кобальт) и «мелкие». Все это будет наглядной характеристикой цветовых качеств, которые мы обнаруживаем в цветовых пятнах и которые будут, во всяком случае могут быть, эстетически ценными, если они выступают в сочетании с другими свойствами цветов, с которыми они гармонируют или контрастируют либо образуют тот или иной цветовой аккорд. Глубокая чернь (хорошей фотографии) и контрастирующая с ней яркая чистая белизна, краснота маков или светлое золото белокурых волос — все это примеры, в которых ясно видно присутствие эстетически ценных качеств. Существуют также и такие качества, воспринимаемые нами в составленных из нескольких цветов аккордах, которые в их своеобразии трудно определить. Главным образом с такими сочетаниями мы встречаемся в картинах больших мастеров, которых мы обычно называем великими колористами. Можно встретить мастеров, которые на поднятый нами вопрос отвечают, если можно так выразиться, целыми симфониями сочетающихся друг с другом цветовых аккордов, причем проявляющихся различным образом, в различных «тональностях», или, если угодно, «гаммах»¹. Эти цветовые аккорды всегда качественно определены, причем их качество — это уже не сами цвета, хотя они и основываются на цветах. Они иногда бывают эстетически нейтральными, но могут быть и различным образом эстетически ценными в зависимости от того, что это за аккорды и на каких цветах они основываются. В понятийной форме определить их почти невозможно, их можно обнаружить и охарактеризовать во всем своеобразии лишь *in concrete*. Правда, в этом участвуют не только сами цвета, ибо каждый цвет *in concrete* может выступать только в определенной форме и в определенной пространственной протяженности. Формы цветовых пятен принимают участие в образова-

¹ Ср. картины В. Тараньчевского.

нии цветовых аккордов и со своей стороны дополняют их своеобразными моментами, которые должны быть отражены в квалификации этих аккордов.

Но, как я уже упоминал, на основе чувственных впечатлительных дат строится сеть различных «моментальных восприятий» картины, а следовательно, сеть некоторых завершенных в себе или в той или иной степени незавершенных качеств, которые вместе с чувственным основанием только и образуют конкретный вид некоторого предмета или его какого-либо свойства. Составленное из этих «моментальных восприятий», respective качеств, содержание вида «переживается» зрителем и используется им в своей функции изображения предмета. Компоненты такого содержания будут либо эстетически нейтральными, либо эстетически ценными, или теми, которые ими могут быть. Среди них выделяются группы качеств, которые имеют особенное значение для эстетической ценности картины и которые удачнее всего могут быть названы «декоративными» моментами. Мы имеем в виду специфические эффекты, полученные самыми разнообразными путями, особенно при помощи так называемых перспективных сокращений, имеющих место в видах изображенных вещей. Как в живописи, так и в художественной фотографии предмет стараются выразить в виде изображенных вещей, богатых в такого рода декоративных эффектах, или при помощи особенной игры света и тени, а также посредством своеобразного перспективного преобразования образа и т. д. Они декоративны в том смысле, что обогащают данный предмет либо комплекс предметов определенным эстетически ценным качеством, что они его «декорируют», украшают. При помощи декоративных моментов виды украшают предметы, выражаемые этими видами. Как эстетически ценные качества выступают в чувственном основании видов, так и упомянутые декоративные моменты, выступающие в различных сочетаниях и комбинации друг с другом и с эстетически ценными качествами предметов, образуют единый комплекс эстетически ценных качеств, который конституирует эстетическую ценность произведения. Согласно вышеуказанному, данная ценность будет качественно определенной и именно она ответственна за то, что великие произведения искусства качественно различаются между собой по цен-

ности, причем тогда, когда категория ценности остается той же самой. Так, например, произведения Рембрандта будут прекрасными по-иному, чем картины Рафаэля или Леонардо да Винчи. И почти нельзя сказать, что произведение одного более высокое, чем другого, что, например, автопортрет Рембрандта в феске прекраснее какого-либо портрета Леонардо да Винчи либо его Монны Лизы. Основа этого — в качественной сущности эстетической ценности. Все, что сказано по данному вопросу, — это лишь набросок, обосновать который можно будет только в детальном анализе эстетически ценных качеств и определяемых ими качеств ценности, в анализе на примерах великих произведений искусства.

§ 7. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЦЕННЫЕ МОМЕНТЫ В СЛОЕ ИЗОБРАЖЕННЫХ ПРЕДМЕТОВ

Если мы обратимся к слою предметов, наглядно изображенных в картине, и к слою предметных ситуаций, выраженных в картине средствами живописи, то сразу может показаться, что эти предметы и ситуации безразличны в отношении эстетической ценности. Эту точку зрения неоднократно высказывали в виде утверждения¹, что эстетическое значение имеет только «форма» произведения живописи, а «содержание» его эстетически безразлично. Абстрагируясь от того, что различные авторы по-разному используют термины «форма» и «содержание», которые вообще остаются невыясненными до конца² в [применении к компонентам картины, вышеуказанная точка зрения является, по-видимому, ложной. Разумеется, если бы мы говорили о реальных вещах как они существуют в своем простом *бытии* (например, рассматривали бы их как определенные скопления атомов), без всяких качественных определений, которые выражаются в чувственном опыте, то в этом случае можно было бы сказать, что они в своем простом бытии и со

¹ На этой точке зрения стоит, например, известный французский эстетик Шарль Лало (см. «Esthétique», Paris, 1925).

² Об этой многозначности я говорил в «Споре о существовании мира», а в применении к произведениям искусства — в статье «Проблема формы и содержания в литературном произведении», «Lycie literackie», 1937.

своими аксессуарами полностью эстетически нейтральны. Но предметы, изображенные в картине (вещи, люди, события, процессы), не являются реальными (физическими) предметами такого рода. Они есть вещи, которые проявляются посредством реконструированных средствами живописи видов и выступают наделенными различными наглядно данными, в особенности зрительно данными, свойствами, которые лишь кажутся реальными, но стать реальными никогда не смогут¹. В лучшем случае они будут частичными, никогда полными, воспроизведениями «реальных», то есть *данных* нам в опыте в качестве реальных вещей, которые в этом опыте выражаются как наделенные всеми своими «чувственными» характеристиками. Однако совершенно новым вопросом, причем отличающимся от вопроса об эстетической нейтральности реальных физических вещей, является вопрос о том, будут ли и в каком смысле вещи, изображенные в картине, действительно нейтральны в эстетическом отношении. При разрешении этого вопроса следует отказаться от принятого со времен Канта различия «явления» как способа, каким воспринимающему субъекту даны во множестве видов вещи, либо как способа их наглядного изображения в искусстве в особенности в живописи, и предмета, проявляющегося в видах. Наглядно и феноменально данный предмет, например обозреваемый мною собор Магдалины в Париже, согласно смыслу моих наблюдений, в которых он дан, обладает «собственными», наглядно данными свойствами, характером, например прямоугольной формой цоколя, колоннадой вокруг главного здания, темной окраской этих колонн и т. д. В них, как в *своих* определениях, этот предмет — собор — дан нам в опыте независимо от того, подтверждают ли наличие этих свойств позднейшие выводы теории познания или иной какой-либо науки (например, психофизиологии либо физики), или же эти науки считают, что чувственные квалификации данных в опыте вещей — это лишь субъективные явления, не принадлежащие реальным вещам, как они есть сами в себе. Но даже если бы последнее оказалось истиной, наглядно данные свойства вещей,

¹ Существуют ли они и в каком смысле — об этом я еще буду говорить.

которые мы воспринимаем, представляют собой нечто *отличное* от множества воспринимаемых, возникающих и преходящих конкретных видов и их чувственно-впечатлительной основы. Одинаково красный шар *будет* при полном освещении *одинаково* красным, то есть цвет *одного и того же* оттенка, чистоты и насыщенности покрывает *всю* данную нам в восприятии поверхность шара. В то же время содержание соответствующих видов, воспринимая которые мы замечаем одинаково окрашенный шар, обнаруживает далеко идущую качественную *разнородность* основания цветowych впечатлительных дат. Правильно или неправильно, но феноменальные наглядные свойства вещей, которые мы воспринимаем, даны нам как принадлежащие *самой* вещи и существующие независимо от случайностей чувственного наблюдения. В то же время виды мы воспринимаем как нечто переживаемое *только нами* и как нечто входящее в содержание переживаний воспринимающего субъекта и что в конце концов исчезает, когда заканчивается переживание, в котором оно воспринимается. Следовательно, необходимо отличать одно от другого безотносительно к тому, какой способ существования в конечном итоге мы приписываем воспринимаемой вещи и ее наглядно данным свойствам. Если дело обстоит именно таким образом, то не будет истиной, что все наглядно данные предметы (независимо от того, даны ли они в восприятии или только в «картине») будут безразличными в отношении к эстетическим ценностям. И действительно, одни наглядно данные предметы (вещи) будут некрасивыми, другие — красивыми и прекрасными, одни вызывают отвращение, а другие привлекательны и т. д. Кроме того, существуют различные типы или разновидности прекрасного, особенно когда от вещей мы переходим к произведениям искусства: по-иному будет прекрасным древнегреческий храм, например дорический, а иначе — готический собор и совсем по-иному так называемый «романтический» пейзаж; красота Венеры Милосской иная, чем красота Книдосской Афродиты. И хотя эти моменты, конституирующие эстетическую ценность произведения искусства, не всегда нами улавливаются, хотя, воспринимая их, мы подвержены различного рода ошибкам и иллюзиям, они тем не менее будут не произвольными «оценками» или «иллюзиями», а конкрет-

ными феноменами, основывающимися на предметных моментах особенного рода. А именно, они основываются на различных эстетически ценных качествах, которые в своем большинстве являются детерминантами изображенных предметов, но в то же время входят также и в содержание видов. В данном случае мы ограничимся лишь указаниями на эстетически ценные предметные качества, которые можно заметить при осмотре картины. Такими качествами будут «комедийность», «гротескность» либо одна из ее противоположностей — «серьезность», «банальность», «грубость», «простоватость», «рафинированность», «тонкость», «зрелость» и т. д. и т. п. Все эти моменты будут, во-первых, определениями некоторых предметов или предметных ситуаций, их состояний, во-вторых, чем-то абсолютно *качественным*, а не «формальным» (структурным). Помимо этого, существуют эстетически ценные моменты самих предметных структур.

Например, некоторая структура может быть запутанной или прозрачной, сложной или простой, легкой (изящной) либо тяжелой, ритмичной или неритмичной (более обще: немзыкальной), динамичной или статичной и т. д. Такие эстетически ценные моменты структур (форм в некотором *специальном* значении) являются чем-то *качественным*. К ним относятся также и «метафизические качества» (в моей терминологии), которые возникают из предметных ситуаций, в особенности из всякого рода человеческих дел. Я уже анализировал их в другой работе¹. Это такие качества, как высокий либо низкий характер предмета или предметной ситуации, трагедийность, вызывающее ужас, непонятность, демонический характер какого-то поступка, святость либо, наоборот, «греховность», экстаз восторга либо мертвая тишина вечного покоя- и т. д. Качества последнего рода не являются просто какими-то особыми свойствами *предметов* (вещей), но обычно это и не черты тех или иных психических состояний. Это своего рода специфическая атмосфера, обволакивающая те или иные человеческие либо надчеловеческие события или ситуации. Это такие качества, которые как бы обволакивают людей и вещи, находящиеся в определенной ситуации или

¹ См. мою работу о литературном произведении.

в определенных фазах своего развития, — качества, которые все в них пронизывают и освещают, придавая им какое-то неповторимое очарование. Это присущее им всем очарование (которое имеет различные оттенки и степени интенсивности) нас особенным образом душевно приподнимает, особенно тогда, когда благодаря различным обстоятельствам мы воспринимаем метафизические качества как бы в некотором отдалении, при некотором ослаблении интенсивности, с какой они воспринимаются нами в реальной действительности. Обычно это происходит, когда мы имеем дело с произведениями искусства, в которых эти метафизические качества раскрываются перед нами. Присущее им очарование приводит нас в состояние своего рода экстаза и удовлетворяет нашу жажду метафизического (причем независимо от того, будем ли мы в теории метафизиками или антиметафизиками, спиритуалистами или материалистами). Материалист или позитивист в философской теории одинаково переживает воспринятые в произведении искусства метафизические качества, что и рьяный «метафизик»-спиритуалист. Самое большее, первых будут больше привлекать одни метафизические качества, проявляющиеся в природе или в искусстве, а вторых — новые. Так вот, сама проблема существования или несуществования такого рода качеств не имеет ничего общего со спорами относительно метафизики или с борьбой против нее. В данную минуту нам важно и существенно лишь то, что метафизические качества, во-первых, представляют собой важный в эстетическом отношении фактор произведения искусства и, во-вторых, что они свойственны *каждому типу* произведений искусства, будь то произведение литературы, музыки, живописи, скульптуры либо архитектуры.

Этим самым мы разрешили и другой вопрос, который мог бы возникнуть применительно к произведениям живописи, а именно: обнаруживаются ли метафизические качества лишь в картинах с литературной темой или же они присущи и другого рода картинам, например портретам, «чистым» картинам, изображающим те или иные предметы, а также картинам «абстрактной» живописи. Несомненно, в картинах с литературной темой возможность появления метафизических качеств большая, чем в «чистых» или «абстрактных» картинах,

ибо для них открыта область человеческих судеб, событий, конфликтов и т. д. Но точно так же, как такого рода качества существуют в физических предметах и событиях, случающихся в природе, они присущи и произведениям живописи, не только лишенным литературной темы, но и не содержащим в себе фактора человеческой психики (который имеется, например, в портрете¹). Иначе говоря, это картины так называемой мертвой природы либо чисто абстрактные картины².

Этим вопросом мы некоторым образом решаем также старый спор между формалистами и их противниками. Если под так называемым «содержанием» мы будем подразумевать предметы, изображенные в картине, в особенности литературную тему картины, а под «формой» — способ изображения этих предметов в видах, тогда можно будет сказать, что эстетически ценные моменты имеются как в содержании, так и в форме, а следовательно, как в слое изображенных предметов, так и в слое видов. Но в то же время неправильно было бы считать, что все, что содержится в слое видов, а также в слое изображенных предметов, является эстетически ценным. Следовательно, спор не может быть решен предпочтением, оказанным какой-либо из спорящих сторон, ибо как форма, так и содержание содержат в себе как эстетически безразличные моменты, так и эстетически ценные качества. Чтобы обнаружить эти последние в обоих факторах произведения искусства, необходим специальный анализ.

Но и тогда, когда «форма» и «содержание» понимаются иначе, спор не решается в пользу какой-либо стороны. Мы уже упоминали, что в состав эстетически ценных качеств входят и эстетически ценные моменты структур. Под «формой», или, иначе говоря, под «структурой» некоторого предмета, имеется в виду определенный набор отношений, возникающих между компонентами некоторого целого, а под «материей», «содержанием» — набор этих компонентов. Так вот, данные отношения выражаются в определенных чертах, свойст-

¹ Примером могут служить некоторые портреты Рембрандта или «Монна Лиза» Леонардо да Винчи.

² Картинами с явно метафизическими качествами можно считать произведения Ван-Гога.

венных образованному некоторым способом целому, то есть выражаются в определенной «форме». Некоторые из них, вероятно, будут эстетически нейтральными, а другие — эстетически ценными. Если, например, мы говорим, что какая-либо картина обнаруживает превосходную симметрию в композиции цветowych пятен, то данная черта будет или может быть эстетически ценной, правда, она является следствием определенного набора пространственных отношений между цветowymi пятнами, благодаря которым картина становится «симметрично построенной». Таких отношений может быть много (например, расстояния, на которые отдельные пятна удалены от оси симметрии). Сами по себе они эстетически безразличны, и лишь вытекающее из них свойство симметричности будет или может быть эстетически ценным. Точно так же, когда мы говорим, что в каком-нибудь произведении искусства, например в картине, нет единства, то мы имеем в виду определенное эстетически отрицательное качество, однако отсутствие единства является лишь качеством, производным от выступающих в данном произведении искусства многих разнообразных, не увязанных между собой в одно композиционное целое компонентов, а следовательно, — от отношений, вытекающих из их квалификаций. Сами по себе данные отношения, а следовательно, и резкие несоответствия в качествах цветов или в формах цветowych пятен, имеющихся в картине, обычно являются эстетически нейтральными. Но поскольку эти отношения ведут к появлению некоторого отрицательно ценного качества, они имеют известное художественное значение. Таким образом, мы можем указать на *некоторые* «формальные» в данном новом значении качества, которые будут либо могут быть эстетически ценными, скажем симметричность или асимметричность, единство или его отсутствие, гармоничность или негармоничность, прозрачность, сложность и другие рассмотренные уже раньше качества. В основе всех их лежат различные «формальные» качества, которые сами по себе эстетически нейтральны. Таким образом, следует согласиться с тем, что в так называемой форме произведения может содержаться эстетическая ценность предмета, однако далеко не во всех ее формальных моментах. Точно так же дело обстоит и в применении к «материи» («содержанию») произведения

искусства, если под этим термином понимать набор компонентов произведения. Когда, например, одним из этих компонентов является вид какой-либо изображенной в картине вещи, то, как я уже говорил, он может, но ни в коей мере не обязан содержать в себе эстетически ценное качество и этим самым участвует в создании полной эстетической ценности картины в целом. Это же полностью применимо и к предметам, изображенным в картине. Более детальный анализ здесь не нужен, во всяком случае, ясно, что компоненты картины, выступающие в видовом слое или в слое изображенных предметов и выполняющие в картине только конститутивную роль, сами по себе эстетически нейтральны. Однако если вводимые посредством них в картину новые компоненты содержат наряду с другими качествами и эстетически ценные качества, то эти чисто конструктивные компоненты картины становятся художественно значимыми.

Установленная выше возможность изображения в картинах предметов (вещей и людей), которым свойственны различные «деформации» и явным образом отличающихся во многих отношениях от реальных вещей, данных нам в обычном опыте, дает художнику возможность наделять наглядно изображенные в картине предметы такими эстетически ценными моментами, которые обычно не свойственны видам реального мира. Данная проблема непосредственно связана с двумя наметившимися в европейском искусстве тенденциями. В применении к живописи, как изобразительному искусству, одна из этих тенденций состоит в стремлении к тому, чтобы изображенные в картине предметы воспроизводили¹, по мере возможности точно, предметы реального мира. Такое верное воспроизведение в произведении искусства, существующего вне искусства, в природе принимается за идеал. В нем усматривают не только вечную ценность произведения искусства, но и необходимое условие такой ценности. Это лозунг «натурализма» или «реализма» в искусстве. При этом, как правило, не осознают, в какой степени подобный постулат может быть выполнен. Вопрос о том, может ли верное воспроизведение реальных предметов быть достаточным

¹ Часто говорят о копировании искусством реальных предметов.

условием художественной (эстетической) ценности картины (произведения изобразительного искусства), не поднимается. И то и другое нам кажется в высшей степени сомнительным. Но как бы ни обстояло дело с этой проблемой, является фактом то, что в изобразительном искусстве существует и противоположная тенденция. Согласно этой тенденции, воспроизведение природы в искусстве не только не является необходимым условием эстетической ценности картины, но, напротив, сознательно вводимые отклонения, или, как говорят, «деформации», — обязательное условие получения определенных эстетически ценных качеств, особенно качеств, которых в природе нет вообще. Это относится уже ко всякого рода «стилизациям», которым подвергаются различные перенятые у природы «формы» (например, цветка), чтобы придать предмету новый облик и наделить его различными эстетическими ценностями, которые все вместе образуют гармоническое единство. Это единство особого рода, не то чисто формальное единство, которое присуще каждому предмету, если он вообще должен существовать, а единство *качественное*, которое характеризуется появлением в предмете качества «образа», охватывает собой предмет как *единое целое* и в то же время *цементирует* некоторое множество проявляющихся в предмете качеств, согласующихся друг с другом и образующих иерархически упорядоченное целое, — качеств, которые как бы положены в основу данного качества высшего порядка и не только влияют на предмет в целом, но одновременно гармонически сочетаются с качеством высшего порядка¹. Если стилизация совершается на фоне ,некоторого предмета, общая структура и качества которого первоначально (в природе) не имеют отношения ни к какому стилю (например, на фоне человеческого тела), то отдельные части этого предмета так должны быть в своих свойствах преобразованы, чтобы, с одной стороны, эти части предмета сохранили свои основные свойства, а с другой стороны — подверглись определенной модификации, в которой обнаружили бы не столько известное родство между собой, сколько определенную *согласуемость* друг

¹ См. мою книгу о литературном произведении.

с другом в отношении одного качества, характеризующего данный предмет как целое.

Однако мы совершили бы ошибку, если бы постулат внутреннего родства или согласуемости отдельных частей либо сторон «стилевого» целого применяли бы слишком ригористично. Ибо «гротеск» также допускает различные стили. Но гротескность в произведении искусства невозможна без некоторой дисгармонии, некоторой особым образом подобранной разнородности свойств или частей предмета (либо ситуации), а также без определенной диспропорции и неожиданного, но тем не менее сразу же заметного контраста. То обстоятельство, что, несмотря на это, возможность стилизации в гротеске остается сравнительно большой, может быть объяснено только тем, что, хотя и имеется дисгармония и парадоксальность сочетания качеств, гармоническое единство (возможно, что именно как воплощение контраста или дисгармонии) господствует над множеством не связанных друг с другом частей и ставит эти части и их качественные определения в зависимость от принадлежности к самому себе.

В моментах, конституирующих специфику какого-либо стиля, искусство (особенно живопись) выходит за пределы того, что дано в обычном опыте, и становится в полном смысле этого слова творчеством по отношению к природе. Каждая великая эпоха в искусстве и каждый великий художник создают свой собственный «стиль» изображенных в картине предметов, а также изображающих видов и, наконец, всей художественной композиции произведения искусства. Разумеется, два разных стиля отличаются во многих частных деталях.

Но, помимо этого, каждый действительно оригинальный стиль характеризуется определенным качеством «образа» всего целого, свойственным произведениям данного стиля даже при всех серьезных различиях между отдельными произведениями. В то же время произведения различных стилей, несмотря на сходство их во всякого рода деталях, это качество характеризует как принципиально отличные. Специфическое качество, характеризующее данный стиль, может быть обычно лишь воспринято наглядным образом, его можно только увидеть, а не разложить в понятийном анализе на элементы. Анализу можно подвергнуть свойства предметов и его

частей. В процессе анализа можно также установить, какие качественные моменты *составляют основу и условия проявления* в предмете (или в картине как целом) целостного качественного момента, являющегося характеристикой данного стиля, но о самой характеристике это говорит еще слишком мало либо вообще ничего.

Мы подошли к вопросам, разработка которых позволила бы раскрыть существо отдельных стилей¹. Можно поставить вопрос о том, что именно в картине выражает специфику стиля — изображенный предмет, виды или их способ реконструкции либо, наконец, картина как целое во всех своих слоях и сторонах. Неосторожно поступили бы мы, если бы захотели решать этот вопрос в общем виде, ибо не исключено, что стиль сам решает, что в картине ему подчиняется. Поэтому я считаю, что не следует отказываться ни от какого возможного пути решения и что лишь детальное исследование произведения различного стиля дает нам решение этого вопроса. Во всяком случае, стиль, *respective* характеризующее его качество, является чем-то эстетически ценным. Именно из-за этой непосредственно чувствуемой эстетической ценности десятками лет создаются произведения какого-либо стиля. Такая ценностность стилевой характеристики не противоречит тому, что наступает время, когда всем уже «приедаются» произведения данного стиля и его общепризнанная положительная эстетическая ценность и после этого начинают появляться некоторое время произведения другого стиля.

Нет сомнения, что и предметы, изображенные в картине, содержат в себе эстетически ценные моменты и качества, и неправильным было бы считать, что такого рода качества принадлежат только воспроизведенному виду того или иного конститутивного типа либо его чувственно-впечатлительной основе. Разумеется, оба эстетических ряда или набора в любой картине (за исключением крайних случаев) выступают вместе и находятся в различных связях друг с другом, вызывая самые разнообразные производные явления, как-то: синтетические, гармонические, эстетически ценные моменты и т. д.

¹ Задачу исследования именно такого понимания качеств, лежащих в обосновании характеристики своеобразия стиля, ставил, кажется, Вёльфлин в отношении стилей ренессанса и барокко.

Именно наличие в картине различных наборов эстетически ценных качеств и качеств, создающих эстетическую ценность картины в целом, приводит к тому, что картина, как произведение искусства, respective ее конкретизация¹, имеет характер полифонического образования, подобно произведениям литературы, хотя эта полифония никогда не бывает такой многоголосой, как в литературном произведении. Следует при этом помнить, что в картинах с литературной темой эта полифония вследствие появления слоя жизненных человеческих ситуаций, а тем самым вследствие появления психологического фактора обогащается по сравнению с картинами, изображающими так называемую «мертвую натуру», новыми наборами эстетически ценных качеств. В зависимости от типа картины, а также от стиля в общем полифоническом комплексе качеств эстетических ценностей на первый план выдвигаются один раз один, другой — другие наборы качеств. В одном случае, например, те, которые присущи зрительно данным видам, в другом — те, которые появляются в области физических предметов, изображенных в картине, а в третьем случае те, которые связаны с «литературной темой» картины и т. д. Но это уже детали, анализу которых место в исследовании отдельных типов или стилей живописи. Здесь перед нами открывается далекая перспектива анализа описательного знания о живописи — знания, которое должно получить широкое применение и в истории искусства.

§ 8. ОТНОШЕНИЕ ПОЛОТНА-ИЗОБРАЖЕНИЯ К КАРТИНЕ

Из произведенного анализа теперь нужно сделать выводы по поводу отношений, возникающих между полотном-изображением и соответствующей картиной. Эти два образования, с одной стороны, находятся в тесной взаимной связи, а с другой — существенно отличаются друг от друга.

Аргументы, которые могут быть приведены в пользу их различия, следующие:

1. Полотно-изображение, как я уже сказал, — это

¹ См. § 11 данного раздела о живописи.

реальная вещь, созданная на том или ином материале (дерево, полотно, стекло и т. д.). Будучи завершенной, оно обладает различными частями (например, пигменты, краски, покрывающие полотно) и свойствами, которые были произведены художником на исходном материале и в которых некоторое время происходят лишь относительно незначительные изменения, хотя все полотно-изображение постоянно находится в каузальных связях со своим физическим окружением и, конечно, испытывает на себе его воздействие.

В то же время картина, то есть некоторый комплекс слоев — реконструированного внешнего вида, наглядно представляемого предмета и, возможно, литературной темы (причем второй и третий компоненты могут выступать еще в функции воспроизведения) — не является реальной частью или набором свойств полотна-изображения. Ибо она имеет такие свойства и выполняет такие функции, которые не присущи полотну-изображению. Полотно, на котором оно нарисовано, не содержит в себе никаких слоев и само по себе не может представлять какие-либо предметы или что-либо воспроизводить. С другой стороны, свойства полотна-изображения не присущи «картине» как художественному произведению. Например, то, что оно состоит из полотна, что имеет ту или иную температуру, что при повышении температуры увеличивается его объем, что имеет плоскую поверхность, на которую нанесено некоторое количество цветного пигмента, не имеет отношения к картине. Разумеется, эти пигменты прежде всего имеют известное значение для существования картины, хотя не является истиной, что их свойства будут свойствами картины. На данном вопросе мы должны остановиться, так как он может объяснить связь между картиной и полотном-изображением¹.

¹ Различение полотна-изображения и картины было проведено еще Гуссерлем в «Ideen zu einer reinen Phenomenologie» в 1913 г. (ср. стр. 209 и 211). Однако он не дал им анализа картины, который я здесь даю, не обосновал сколько-нибудь детально свое различие. Я в своем рассуждении стараюсь обращаться к сфере более основополагающих аргументов и, кроме того, даю несколько иное понимание картины, чем Гуссерль. Несколькими годами позже опубликования изложения моего понимания Э. Финк напечатал исследование под названием «Vergegenwärtigung und Bild», в котором приводятся результаты, близкие моим, но Финк не входит

2. Полотно-изображение образует физическую бытийную основу картины как произведения искусства, прежде всего в том смысле, что картина не существовала бы без поддерживающего ее в состоянии бытия полотна-изображения, хотя последнее само по себе недостаточно для существования картины.

Если мы уничтожаем полотно-изображение, мы уничтожаем оригинал картины, а если, кроме того, нет никаких копий или репродукций, то уничтожаем вообще данное произведение искусства. После уничтожения же последнего мы можем его более или менее живо представить *в воображении*, но никогда бы уже не смогли увидеть его *in concrete*. Полотно-изображение также определяет, как мы увидим, основу воссоздаваемых произведением живописи или графики внешних видов и является одним из факторов сохранения произведением идентичности. К этому вопросу мы еще вернемся. Ибо пигменты, размещенные на поверхности полотна-изображения, таким образом отражают падающий на них свет, что поверхность полотна-изображения представляется зрителю покрытой системой цветowych пятен определенного качества, чистоты, насыщенности и формы.

Естественно, возможно будет наблюдать эти цветочные пятна как свойства определенной физической вещи, что и имеет место на самом деле, когда мы осматриваем полотно-изображение, скажем, в целях консервации. Тогда мы видим полотно-изображение, а не нарисованную на его основе картину. И хотя цветочные пятна являются, правда, необходимым условием актуализирования воссоздаваемых зрителем в изображении видов, однако их наличие не будет достаточным условием. Это необходимое условие состоит в том, что цветочные пятна, проявляющиеся на полотне, зритель не воспринимает как предметы сами для себя, а они сами используются для актуализации зрителем некоторого множества зрительных впечатлительных дат, которые, будучи исполь-

в детали, которые я здесь излагаю; кроме того, Финк был знаком уже с моей книгой о литературном произведении и мог на основании ее § 58 (о кино как зрелище) знать о моей точке зрения относительно строения картины. Точно так же пользовался моей книгой и Н. Гартман, когда писал свою «Problem des geistigen Seins». Из польской литературы см.: Л. Блауштейн, *Przedstawienia imaginaty wne* (1930), и Ст. Оссовский, *i podstaw estetyki*.

зованы как чувственная основа, делают возможным конституирование и переживание некоторого подбора внешних видов. В таком случае можно сказать: цветовые пятна полотна-изображения определяют со своей стороны систему возможных зрительных впечатлительных дат, которые должны служить чувственной основой видов, но не каких угодно, а тех, которые должны быть реконструированы в картине. Ибо не следует забывать, что то же самое множество цветовых пятен доставляет зрительные впечатлительные даты, составляющие чувственное основание тех видов, в которых проявляется реальная вещь, «полотно-изображение». Эти цветовые пятна в полотне-изображении выполняют в этой вещи какую-то странную роль, притом иную, чем те цветовые пятна, которые неоднократно встречали мы во время войны на автомобилях и другом военном снаряжении (например, на плащ-палатках). В последнем случае они служили тому, чтобы данная вещь, рассматриваемая издали, становилась неузнаваемой благодаря приспособлению ее цвета к окружению (защитная окраска в природе). Рассматриваемая вблизи, окраска казалась какой-то необычной расцветкой автомобиля, такой же необычной, как цветовые пятна на полотне-изображении, но в то же время они не ведут к получению впечатления какой-либо картины. Цветовые пятна на поверхности полотна-изображения такого рода, что они заставляют зрителя актуализировать виды, которые представляют наглядным образом некоторые предметы, совершенно отличные от полотна-изображения. Они некоторым образом дают зрителю указания, как эти предметы понимать, какой предметный подход зритель должен актуализировать, чтобы составить вид некоторого совершенно нового предмета — вещей, изображенных людей. Является ли такое указание однозначным, так чтобы картина в своем предметном слое была однозначно определена, — это вопрос, требующий особого рассмотрения. Вопрос этот вполне разрешим, причем различными путями, в зависимости от характера наложения в картине красок. Но, во всяком случае, множество выступающих на полотне цветовых пятен не составляет достаточного условия создания картины, так как для этого необходимы не только зрители (которые к тому же могут быть весьма разнообразными), но также и соответствующая

эстетическая позиция зрителя, делающая для него возможным адекватное восприятие некоторых черт полотна-изображения. Именно потому, что картина по своему строению *выходит* за рамки обосновывающей ее реальной вещи, она указывает, с одной стороны, на некоторый субъективный творческий акт, из которого картина возникла благодаря созданию полотна-изображения при осуществлении в душе художника некоторого творческого плана, некоторого творческого видения изображенного объекта, с другой же стороны — на воспроизводящий и в то же время в известных границах также творческий процесс зрителя, процесс, благодаря которому зритель приходит к конкретному, наглядному представлению картины при каждом новом ее осмотре. Если у зрителя отсутствует адекватная наставленность, которая дает ему возможность конституировать картину или, если угодно, реконструировать ее на основе восприятия доставленных ему полотном-изображением впечатлительных дат, и если у него не разовьется эстетическое переживание, которое в известной мере направляется свойствами полотна-изображения, а частично также и уже реконструированными элементами картины, что позволяет ему воспринять картину в ее эстетически значимых качествах, а следовательно, и в ее эстетической ценности, — в таком случае зритель увидит только некоторый пестро раскрашенный предмет, раскраска которого покажется ему непонятной, а в известной степени даже комичной. В последнем случае окажется, что зритель просто слеп в отношении картины: он ее вообще не видит или видит лишь ее отдельные составные части, не будучи способен конституировать ее во всей ее целостности и синтетической полифонии. С другой стороны, цветные пятна полотна-изображения, являющиеся бытийной основой картины, помогают зрителю занять адекватную позицию: ведь он, когда глядит на полотном-изображение, с некоторой минуты особенным образом забывает о нем, как бы оставляет его, чтобы заняться исключительно лишь картиной, надстраивающейся над полотном-изображением. Кроме того, они обладают некоторой силой, действующей на зрителя, вызывающей в нем некоторый процесс эстетического переживания, протекающего определенным образом и в определенном направлении и приводящего в результате к тому, что зри-

тель «видит» картину, созданную художником, как эстетический предмет. Эта суггестивная способность полотна-изображения не действует, однако, с железной необходимостью, она не принуждает зрителя безапелляционно и однозначно конституировать картину с определенными с любой точки зрения чертами. В принципе зритель всегда может освободиться от ее действия и либо видеть просто-напросто лишь кусок полотна или доски, разрисованные красками (как, например, случается со специалистом, который для производства так называемой «реставрации картины» рассматривает полотно-изображение под лупой либо просвечивает его рентгеновским аппаратом, чтобы найти различные слои наложенных в разное время красок), либо видеть уже действительно картину, но придавать ей еще различные субъективно обусловленные виды.

Иными словами: картина в существе своем является чисто интенциональным предметом, который свою бытийную основу имеет, с одной стороны, в реальном полотне-изображении, а опосредствованно — в творческой деятельности художника, а с другой — в зрителе, а именно в его перцептивной способности.

Поэтому будет совершенно правильным проводить различия в произведениях живописи между «оригиналом» и «копией» (репродукцией), но это не имеет существенного значения, когда мы рассматриваем произведение литературы. Оригинальная рукопись автора-поэта не находится в такой тесной связи с соответствующим произведением литературного искусства, как это имеет место в отношении «оригинала» картины. Если рукопись поэта сравнительно с ее печатными экземплярами и имеет некоторую большую ценность и даже известное первенство, то лишь экономическую или *pretium affectionis*. Она не имеет ничего общего с исключительной ролью, которую играет полотно-изображение, созданное художником, в отношении картины, проявляющейся на его основе. Если списки или печатные экземпляры будут точными копиями рукописи автора (а они ими могут быть), то их отношение к литературному произведению является таким же самым, что и отношение оригинальной рукописи. В то же время полотно-изображение, созданное художником, имеет по отношению ко всем репродукциям тот приоритет, что оно, по крайней

Мере при нынешних технических средствах, не может быть абсолютно точно воспроизведено. При написании копий возникают более или менее серьезные отклонения их от оригинала, отклонения, которые в зависимости от их характера и степени оказывают существенное влияние на картину, выявляющуюся на основе копии. Еще чувствуемое отклонение отдельных оттенков цветов репродукции по сравнению с оригиналом может нарушить содержащуюся в оригинале гармонию цветовых свойств, а тем самым изменить и даже уничтожить некоторые эстетически ценные моменты картины. В этом случае проявляющаяся в репродукции картина будет только внешне той же самой, но то, что в оригинале является действительно ценным, будет или существенным образом модифицировано, или же вообще не проявится. С другой стороны, неизбежное «старение» полотна-изображения (растрескивание слоя красок, изменения, происходящие под воздействием света, химические изменения вследствие воздействия воздуха, влаги и т. д., *vide*, например, Сикстинскую капеллу) приводит к тому, что оно в известной степени утрачивает способность вечно конституировать точно такую же картину во всех ее эстетических свойствах и что вследствие этого картина неизбежно, несмотря на всю свою чистую интенциональность, втягивается в исторический процесс изменения реального мира, не говоря уже о всех тех условиях, которые действуют в этом же направлении со стороны перемен, которым неизбежно подвергается зритель или зрители в ходе исторических процессов. Следовательно, картина является одним из исторических предметов, составной частью культуры человечества¹. Здесь снова открывается перспектива для исследований, существенных с точки зрения историка искусства, — перспектива, в общем почти не используемая сейчас в конкретных исследованиях.

3. С различием между полотном-изображением, как некоторой реальной вещью и картиной как интенциональным продуктом определенного типа тесно связано

¹ Разумеется, она «исторична» (в подавляющем большинстве случаев) также и по изображенным в ней жизненным ситуациям и различным деталям изображаемых в ней вещей и людей. Однако это особая область проблематики, которую правильно решают марксисты.

различие между способом, которым дается, с одной стороны, картина, а с другой — реальное полотно-изображение (кусоч раскрашенного полотна). Полотно-изображение дано в *простом* наблюдении (прежде всего в зрительном, но не исключительно), проявляясь посредством множества видов чисто зрительного характера, воспринимаемых наблюдающим субъектом. В то же время при восприятии *картины* происходит сложный процесс сознательного порядка. Этот вопрос требует особого анализа. Со времени, когда этим вопросом занялся Гуссерль, превалирует точка зрения, что для того, чтобы увидеть картину, необходимо *на базе* наблюдения полотна-изображения *надстроить новое интенциональное представление* об увиденном, и лишь оно приводит нас к картине, делая возможным при этом ее конституирование в эстетическом смысле как произведения, наделенного эстетическими качествами. Акт видения картины был бы, следовательно, выражаясь по-гуссерлиански, всегда актом, в существе своем «опирающимся на фундамент», *надстроенным*. Это обоснование являлось бы тем более сложным и затрудненным, чем больше слоев содержит в себе картина, особенно если она выполняет функцию воспроизведения и содержит в себе литературную или историческую тему. Приведенная точка зрения нуждается, однако, в более глубоком анализе, поскольку в той краткой формулировке, какая дается Гуссерлем, она приводит к некоторым ложным выводам. Один из них можно выразить следующим образом.

Понимание картины основано (надстроено) на чувственном восприятии в том смысле, что прежде всего мы видим реальную вещь — «полотно-изображение», а будучи на него ориентированы и схватывая в наблюдении его свойства, обращаемся *при сохранении* нашей направленности на «полотно-изображение» в то же время к чему-то иному, а именно к картине в эстетическом смысле, и схватываем ее каким-то образом наглядно. Субъективно понимание картины с некоторого момента надстраивалось бы наблюдением полотна-изображения, так что тогда мы были бы погружены в два *различных переживания* (из которых второе было бы бытийно несамостоятельным по отношению к первому). Объективно же, конечно только в смысле феноменально данного нам предметного аналога наших переживаний, мы в этом

случае имели бы дело с двумя разнородными, хотя и связанными друг с другом особым образом, предметами — с реальным полотном-изображением и с картиной в эстетическом смысле. Второй из них надстраивался бы некоторым в деталях неясным образом над первым.

Эта точка зрения не соответствует фактам, ибо она подразумевает сознательный характер данного процесса, который, по крайней мере до некоторой степени, по существу, невозможен (в данном случае). Ибо невозможно, чтобы мы с какого-то мгновения одновременно совершали акт полного чувственного наблюдения, схватывая то, что в нем дано, и в то же время погружались в восприятие картины, и соответственно, чтобы имела место двойственность предметов, в особенности, чтобы мы, говоря по-гуссерлиански, с одной стороны, имели как данное «маленькую фигурку» на бумаге, а с другой, — чтобы нам был наглядно дан «рыцарь», представленный в картине. Правда, у Гуссерля заметны известного рода колебания относительно этого представленного «рыцаря». Ибо, с одной стороны, Гуссерль говорит о нем как о рыцаре «aus Fleisch und Blut», то есть как бы рыцарь был и в отношении картины *реальным* трансцендентным предметом (моделью), поскольку он должен быть из «плоти и крови»; с другой же стороны, этот рыцарь, согласно Гуссерлю, мыслим в чисто эстетической форме, в так называемой модификации «нейтрализации» (в эскизах с нейтральными по отношению к действительности переживаниями), а следовательно, он скорее должен быть предметом, проявляющимся в *самой картине*, представленным в ней самой и имманентным ей, так как он относится к ее предметному слою. Только тогда, если бы этот рыцарь должен был быть взят в первом из приведенных значений и если бы одновременно мы приняли положение, что он мыслим (предполагаем) в чисто рациональном акте или лишь опосредствованно в воображении либо воспоминании, — тогда было бы возможным и понятным, что *рядом* с простым чувственным восприятием «маленькой фигурки» одновременно совершается переживание из области фантазии или воображения и воспоминания, относящееся к реальному, но не присутствующему здесь рыцарю. Однако то, что можно было бы иметь данную в восприятии «маленькую фигурку» в качестве состав-

ной части реального полотна-изображения, куска раскрашенной бумаги либо холста и в то же время наглядно воспринимать (причем не в фантазии или воспоминании) *представленного* рыцаря (который ведь не «мал» и не «фигурка»), вызывает возражение, ибо это не согласно с опытом.

Конечно, было бы вполне естественным изменять наставленность *intermittendo*, то есть чтобы в один отрезок времени воспринималось реальное полотно-изображение и его отдельные свойства и части (в особенности эта «маленькая фигурка»), а в следующий совершался акт восприятия картины и тогда наглядно схватывался, помимо всего прочего, и представленный в картине рыцарь. Но возникает вопрос: что же на самом деле совершается в этом следующем периоде времени и можно ли в применении к нему говорить об отношении обоснования акта восприятия картины в процессе полного восприятия полотна-изображения? Ответ на этот вопрос будет отрицательным.

Если в отношении восприятия зрителем картины вообще можно говорить об «обосновании» ее в чем-то, то лишь в каком-то особом значении, отличном от того, которое можно было бы применить к области обоснования одного переживания в другом. А именно, нам кажется, что наглядное восприятие (видение) картины в эстетическом смысле отражается не на полном восприятии реального полотна-изображения, а лишь на испытывании некоторой части множества впечатлительных данных¹, которые составляют чувственную основу видов² реального полотна-изображения. Почему так происходит? В процессе первоначального зрительного восприятия полотна-изображения мы замечаем некоторые

¹ В моей работе «O niebezpieczeństwie «petitionis principii» w teorii poznania» (1929) я различил 1) предметное предположение, 2) испытываемое множество впечатлительных дат или видов произвольного конституитивного слоя и 3) переживание самих сознательных актов. То, что мы первоначально познаем, наблюдая одновременно какую-либо вещь, не дано нам предметно, а также обычно не является чем-то более или менее осознанным; оно доходит лишь до уровня «здорового смысла» и обуславливает существенным образом способ данности какой-то вещи и содержание того, что нам уже дано предметно (например, в восприятии).

² Слово взято в указанном ранее терминологическом значении. — *Прим. ред.*

его части (например, что поверхность полотна-изображения покрыта слоем красок с некоторым определенным размещением на нем цветовых пятен), которые как свойства кажутся нам непонятными либо неестественными или же по крайней мере представляются нам как части или свойства, которые не свойственны данной вещи самой по себе, а навязаны ей насильно чем-то иным с какой-то покамест непонятной нам целью. Эта непонятность или неестественность некоторых свойств или частей реальной вещи, называемой полотном-изображением, возможно, непонятность выражения его цели, чуждого ей как материальной вещи, заставляет нас находить эту цель и одновременно рассматривать наблюдаемую вещь не как простой факт, а как средство для чего-то иного. Разумеется, эта цель может быть разнообразной. Именно эти части либо свойства наблюдаемой вещи (полотна-изображения), которые покамест нам кажутся непонятными, неестественными, руководят нами в этих поисках. Например, мы замечаем, что проступающие на бумаге (полотне) цветовые пятна, вместо того чтобы выполнять функцию представления каких-либо свойств вещи, — функцию, нормальную при простом восприятии вещи, в данном случае скорее заставляют нас вследствие бросающегося в глаза внешнего подобия с некоторым иным предметом или прямо с предметом, в данный момент не наблюдаемым, видеть в данном предмете как раз этот другой предмет. Зачастую мы делаем это помимо нашей воли, и в результате вместо покрытого цветными пятнами куска бумаги или полотна пред нами предстает, например, «рыцарь» или «Венера», или «стол», на котором лежат фрукты, и т. д. — в зависимости от того, каковы цветовые пятна, которые первоначально представали перед нами на поверхности полотна-изображения. Тогда для нас гладкая плоская поверхность бумаги как бы исчезает из поля зрения (во всяком случае в некоторой мере, в зависимости от степени, в какой мы сумеем «вжиться» в то, что представлено «в картине»), а ее место занимает поверхность тела данного персонажа. Краски, которые, когда мы наблюдали полотно-изображение, покрывали бумагу, перестают представляться как его окраска и становятся, например, окраской кожи человеческого тела либо цветами платья, в которое одет данный персонаж, и т. п.

Таким образом, дело обстоит не так, что мы наблюдаем пестро раскрашенный кусок бумаги и, кроме того, примысливаем, как говорит Гуссерль, «не наглядно», «сигнитивно» тело Венеры либо стол, на котором лежат фрукты, — как раз наоборот, именно тело в его окраске дано нам непосредственно, как в наблюдении, хотя, если быть точным, и не совсем так. Иначе говоря, цветные пятна, размещенные художником на бумаге, доставляют нам чувственный материал для впечатлений, — материал, который теперь выполняет иную функцию, чем при восприятии вещи, называемой полотном-изображением: вместо того чтобы представлять нам его свойства, этот материал создает возможность для квазичувственного видения предмета, представленного в картине, — рыцаря, Венеры, стола с фруктами и т. д.¹ А происходит это благодаря тому, что данный впечатлительный материал одевается в соответствующие структуральные понимания, образуя в этих пониманиях реконструированный вид изображаемого предмета.

Таким образом следует понимать положение об «обосновании» наглядного восприятия картины в чувствен-

¹ То, что происходит с нормальным испытуемым при использовании тестов Роршаха, представляет как бы зародыш «осознания картины» после ознакомления с полотном-изображением. Только в тестах Роршаха «кляксы» на картоне специально не рассчитаны на то, чтобы вызвать переживание, называемое здесь «восприятием картины», поскольку степень их подобия некоторым реальным предметам, известным испытуемому из предыдущего опыта сравнительно невелика, и испытуемый, если можно так выразиться, часто не замечает многие детали и вынужден дополнять их подробностями, увеличивающими сходство «клякс» с предметом, который в конечном итоге испытуемый как бы видит в этих «кляксах». Между тем полотно-изображение покрыто «кляксами» не случайными, а специально подобранными, с тем чтобы они могли выполнять функцию основания впечатлительных дат внешних видов предметов, изображаемых в картине. Поэтому зритель полотна-изображения лишен свободного «додумывания», а довольно решительно руководится полотном-изображением. В результате он не конституирует «маленькую фигурку», а квазивидит, как говорит Гуссерль, «большую» (как бы нормальной величины, несмотря на малые размеры самой «фигурки») Венеру. В данном случае маленькие размеры фигурки нам вообще не мешают как раз потому, что в восприятии картины мы не приходим к полному конституированию «маленькой фигурки» только подобной «большой Венере», а как бы «сразу» конституируем эту «большую Венеру», которая по крайней мере в некоторых случаях выполняет функцию «воспроизведения» и представляет тогда предмет, непосредственно не присутствующий.

ном «восприятия». Это будет не полностью восприятием, а скорее использованием материала впечатлительных зрительных данных для получения «понимания картины» и одновременно как бы некоторой способностью либо известной готовностью получения нормального восприятия полотна-изображения просто как некоторой вещи. Благодаря этому мы всегда располагаем возможностью возврата к позиции, из которой мы просто-напросто воспринимаем полотно-изображение как реальную вещь, например, висящую на стене.

Так вот, при наглядном восприятии картины никогда полностью не исчезает периферийное сознание присутствия. Проистекает это из того, что полотно-изображение вызывает у нас восприятие еще иных видов, чем те, которые реконструированы в картине, и что в результате этого мы где-то на периферии сознания замечаем, например, стекло, которым покрыто полотно-изображение, раму, в которую оно оправлено, или, наконец, различные феномены света и отблесков, которые как бы размещены на поверхности полотна-изображения и меняются в зависимости, например, от движений нашей головы и т. д. Таким образом, при адекватном, полном «видении» картины в эстетическом смысле необходимо абстрагирование от этих сопутствующих, периферийных, но тем не менее доходящих до нашего сознания и мешающих нам чувственно предметных данных; необходимо в некотором роде отвлекаться от них, не замечать их и заниматься лишь, если не исключительно (это почти никогда не удается), то по крайней мере в основном, самой картиной. Таким образом, видение картины не является простым зрительным восприятием, как это имеет место в случае полотна-изображения как некоторой материальной вещи. Оно «обосновано» (Гуссерль говорит «fundiert») в некоторого рода зародыше восприятия вещи, который не доходит до полного развития в восприятие. Одновременно это «незамечание» находящихся периферийно в поле зрения различных деталей полотна-изображения в свою очередь помогает выделить, выизолировать картину из реального окружения, в котором находится полотно-изображение¹. Однако, как

¹ На это выизолирование неоднократно обращали внимание эстетики при анализе переживания, respective эстетического предмета. Подчеркивали при этом роль рамы.

только периферийное осознание свойств и черт реального полотна-изображения превратится в «тематическое» сознание в гуссерлианском смысле, то есть когда полотно-изображение окажется в так называемом центре поля, тогда исчезает из поля зрения картина и то, что в ней изображено, а мы видим лишь эти «маленькие фигурки» либо только некоторые цветовые пятна на поверхности бумаги или полотна. Будет ли реализована первая или вторая форма сознания — это, конечно, зависит от различных обстоятельств, в частности от выбора места в реальном пространстве перед полотном-изображением, с которого мы смотрим на картину. Ибо многое зависит от того, разовьется ли вид, реконструированный в картине, полностью свою функцию делать наглядным предмет, представленный в картине так, чтобы лежащий в ее основании чувственный материал, происходящий из (неразвившегося в полной мере) восприятия полотно-изображения, не уводил нас от видения картины и не мешал нам «войти» в нее и использовать функции вида, представляющего нам предмет, изображенный в картине. Если мы смотрим на полотно-изображение со слишком большого расстояния или, наоборот, со слишком близкого либо слишком сбоку (или, например, «вверх ногами»)-, то воспроизведенный в картине вид не конституируется, а тем самым не выполняет функции выявления предмета, изображенного в картине. Ибо возникают различные несоответствия в комплексе явлений, которые делают невозможным это выявление. Стоит, как я уже вспоминал, взять в руки «вверх нога- • ми» фотографию известного нам человека, чтобы мы этого человека не узнали. Мы должны, между прочим, подчиняться навязываемым нам картиной требованиям перспективы в восприятии и вследствие этого должны занять в реальном пространстве определенное, по крайней мере приближенно определенное место (а именно: начало системы сопряженных осей, определенной данным видом, воссозданным в картине; пункт нулевой ориентации, как говорит Гуссерль), чтобы правильно увидеть пространство, изображенное в картине, и расположенные в нем предметы. Если мы изберем иное место в реальном пространстве, в котором вместе с полотном-изображением мы *realiter* находимся, то, глядя на полотно-изображение и воспринимая цветовые пятна.

нанесенные на нем, мы получим иной вид вещи, которая должна быть изображена в картине, чем тот, который мы должны были бы воспринять из данного места в реальном пространстве, чтобы видеть изображенный предмет. Реконструированный с помощью полотна-изображения вид в таком случае или вообще не выполнит или выполнит не совсем хорошо функции наглядного делания данного предмета; цветовые пятна, которые являются его чувственным основанием, сами подчиняются закону перспективного сокращения смещения, и в результате вместо Венеры в пространстве, представленном в картине, мы видим только «маленькую фигурку» на куске бумаги. Таким образом, предмет, изображенный на картине, может быть «хорошо» видим только с некоторого приблизительно определяемого пункта, устанавливаемого каждый раз системой видов, реконструируемых в картине. Зачастую мы себе облегчаем видение картины тем, что как бы фиктивно, в воображении «идем» в тот пункт пространства, из которого должна смотреться картина, чтобы можно было видеть изображенные на ней предметы. Но полностью этого достичь нельзя. В то же время полотно-изображение, кусок бумаги, полотна или доски, зарисованной красками, может быть нам дан с произвольно выбранного места в пространстве¹, а смена места, из которого мы его смотрим, вызывает лишь то, что мы видим его с большей или меньшей отчетливостью, с различных сторон и с его некоторыми иными свойствами, но не ведет к уничтожению увиденного предмета, к его исчезновению из поля зрения².

¹ Разумеется, в границах видимого.

² Замечания, сделанные здесь по поводу «видения» картины, являются лишь необходимым вступлением к анализу этого переживания. Они сделаны только ради противопоставления двух типов «картины»: анализ следовало бы продолжить, особенно если мы хотим выяснить вопросы, которые ставит перед нами проблема эстетического восприятия произведений живописи. Но это выводит за рамки данного исследования. Эти проблемы пытался анализировать Э. Финк в работе «Vergegenwartigung und Bild», но он в общем оставляет в стороне вопрос об эстетическом восприятии картины. У нас затрагивал этот вопрос Ст. Шуман в «O oglqdanu obrazdw», но это скорее популяризаторская работа. Эта книга по большому части ставит целью научить смотреть картину людей,

§ 9. О НЕИЗОБРАЖАЮЩИХ КАРТИНАХ («АБСТРАКТНЫХ»))

Вернемся теперь к картинам, которые лишены каких-либо наглядно данных для зрителя изображенных предметов. Не следует забывать, что изображенные предметы в приведенном выше значении данного термина, — это прежде всего некоторые глыбы, помещенные в изображенном пространстве и, следовательно, выходящие за рамки плоскости полотна-изображения, которое будет устранено и вообще становится как бы прозрачным и только тогда превращается в плоскость, которую мы видим. Кажется, что устранение изображенных глыб из картины вызывает прежде всего исчезновение трехмерного пространства и сводит картину к произведению в двух измерениях, помещенному в плоскость картины, respective полотна-изображения. Во-вторых, кажется, что изображенные предметы только потому исчезают из состава картины, что в ней нет реконструированных видов. Но если нет изображенных предметов, то не может быть, конечно, ни изображенных людей, ни их психических состояний, выражающихся в тех или иных свойствах тела, а также не может быть никакой изображенной жизненной ситуации и, наконец, функции воспроизведения некоторых реальных предметов (моделей). Таким образом, исчезает многослойность строения картины. Встает вопрос: имеем ли мы в таком случае дело с «картиной» в установленном выше смысле и противопоставленной полотну-изображению? Ибо чем же отличается не представляющая ничего картина от полотна-изображения? Что же остается от картины, как не некоторое количество цветных пятен, так или иначе распределенных на поверхности полотна-изображения? Но если остается в результате всего этого лишь полотно-изображение, то будем ли мы тогда иметь дело с чем-то, что составляет произведение искусства живописи? Или, может быть, следует принять точку зрения, что теория картины не охватывает всех творений живописи как определенного вида искусства? Что сказали бы «абстракционисты» последних нескольких десятилетий?

не умеющих это делать, и вследствие этого в теоретических вопросах данная работа не дает ничего нового, что не уменьшает ее полезности для соответствующего круга читателей.

Но не будем торопиться с решением этих вопросов. Несомненно, мы дошли до границы, отделяющей искусство от неискусства. Однако это вовсе не означает, что на этой границе должны находиться произведения второго сорта, имеющие минимальную ценность или лишенные ее совсем. Просто когда мы удаляемся от «изображающей» живописи, доминирующей в истории мирового искусства, и тем самым определяем некоторую область предметов исследования, то картины, лишенные изображаемых предметов, структурно будут пограничным явлением в том смысле, который мы сейчас попробуем здесь установить.

Эта граница не является четкой, то есть имеются произведения различных типов, более или менее отклоняющиеся от картин вышеуказанных типов.

Давайте начнем со случая действительно крайнего, в котором в полном смысле отсутствуют изображенные предметы (вещи и люди). Если, как кажется на первый взгляд, в неизображающей и в этом смысле «абстрактной» картине мы имеем дело только с некоторой системой цветowych пятен на плоскости, то не выходим ли мы за пределы области самостоятельных произведений живописи, в мир цветowych творений, которые, если они по тем или иным причинам и каким-либо образом обнаруживают эстетически ценные качества и вследствие этого могут быть зачислены в число произведений искусства, составляют лишь некоторый компонент произведения искусства какого-то иного типа, причем компонент, выполняющий в нем какую-то служебную функцию? Я имею здесь в виду произведения архитектуры, которые ведь не лишены цвета и не могут быть лишены и в которых системы цветowych пятен, например на стенах, плафоне, мраморной облицовке и т. д., не только просто размещаются, но, более того, зачастую играют довольно важную роль: они являются декоративным элементом. Представим себе большой зал заседаний, в котором все стены, своды или потолок и также вся мебель были бы совершенно одноцветными, например белыми или желтыми. Эта монотонность красок была бы невыносимой, более того, затрудняла бы выделение самих элементов масс или интерьера¹.

¹ На наших глазах совершается знаменательный поворот в области архитектуры: после периода господства монотонности внеш-

Различные цвета, примененные даже в скромных размерах, оживляют массы, подчеркивают их форму, давая возможность глазу задерживаться на той или иной детали. Появление цветowych пятен, каким-то образом организованных, например создающих некий ритм, как в «геометрических» фризах, «радует» глаз, прибавляя к чистой форме нечто новое, что дополняет ее, «декорирует». Размещение фресок на стенах внутренних помещений ренессансного дворца, чаще всего «аллегорических», вводит определенную систему цветowych пятен, которая устраняет монотонность одноцветных плоскостей, правда, часто это делают так, что смазывается почти полностью первоначальная форма самого интерьера или массы здания, зачастую образуются новые пространства, новые архитектурные интерьеры и заполняются персонажами и жанровыми сценами. Так понятый фактор живописи в архитектурном искусстве (мы нередко наблюдаем это) не только «декорировал» интерьер, но и менял его характер, вводил неархитектурные элементы в произведения архитектуры, а зачастую искажал его самым абсурдным образом (ср. знаменитые рафаэлевские «Лоджии», которые как картины сами по себе необычайно ценны, но как элемент произведения архитектуры, в которое они включены, дисгармонируют с ним самым явным образом). Но представим, что на стенах какого-то зала размещены только «картины» абстрактные, неизображающие, притом такие, которые, включаясь в данное архитектурное целое и не деформируя его, обогащают его лишь каким-то необходимым в данном месте цветowym комплексом. Не будет ли это адекватной ролью неизображающей «картины»? Не выполняет ли он в данном архитектурном целом функцию декоративного элемента, будучи подчинен композиционным законам этого целого, но одновременно полезно дополняя его элементом не массы, а чисто цветowym, «живописным»? Правда, и здесь не всякая форма устраняется, ибо остаются еще формы

них стен здания в настоящее время мы переживаем фазу оперирования различными, даже довольно-таки насыщенными цветами, притом используемыми не только для подчеркивания формы отдельных архитектурных элементов, но и для получения своеобразной цветовой гаммы. Однако они подчинены композиционному принципу самой архитектурной массы,

двухмерных цветовых пятен на плоскости стены; но эта форма как бы второстепенна, respective служебна по отношению к цветовым свойствам, и является лишь организующим фактором. В этом случае сама по себе «картина» была бы не эстетическим целым, а лишь некоторым дополнением к целому, притом не просто высшего, но, более того, другого типа, а именно — архитектурного произведения.

Вместе с тем «картина» не представляла бы нечто выделенное из своего окружения, независимо от того, является ли она чем-то реальным или нет¹. Тем не менее не только существование ее как определенной составной части данного архитектурного произведения определялось бы этим произведением, но и сам способ ее существования зависел бы от целого, в которое она включена. Нет сомнения, что цветовые образования этого типа существуют, причем они будут в указанном выше смысле «живописными». Но когда мы сопоставляем их с картинами, которые раньше были предметом наших рассуждений, мы видим, что находимся на каких-то граничных пунктах живописи, собственно говоря, мы уже перешли границу между живописью и архитектурой и занимаемся декоративными деталями архитектурных произведений с тем только, что в этих деталях самую важную роль играют не геометрические формы, а цвета, respective комплекс цветов, размещенный на некоторой плоскости определенного произведения архитектуры и включенный в подбор его моментов.

Но из этого не следует, что таким путем должна быть разрешена проблема абстрактной живописи. Как можно судить, существуют неизображающие «картины», не выполняющие декоративной, служебной в отношении иного художественного творения функции, и адекватное их восприятие предполагает некоторое выделение из окружения, в котором они по необходимости находятся. Это требует от зрителя, чтобы он, концентрируя свое внимание на самом содержании картины, в то же время не обращал внимания на его окружение — либо «абстрагировался» от него, либо не замечал. Разумеется,

¹ Это зависит от решения вопроса о том, какой бытийный характер носит архитектурное произведение (см. «О произведении архитектуры»).

это возможно только тогда, когда что-то заставляет зрителя заниматься лишь самой картиной, когда, следовательно, ни одна составная часть картины не выводит зрителя за картину. Это бывает тогда, когда картина «привлекает» внимание зрителя тем, что представляет собой единое, завершенное в себе эстетическое целое. Это целое должно быть следствием элементов картины. Но ее элементами, поскольку она является неизображающим произведением, не может быть ничто иное, кроме как цветовые пятна, образующие организованный, единый комплекс, из которого никакая составная часть не может быть устранена и к которому ничего нельзя добавить без того, чтобы эта целостность не была уничтожена вследствие нарушения равновесия, царящего в картине. Данный комплекс не может быть ничем иным, кроме как основанием некоторого «образа», или, говоря иначе, гармонического качества¹.

Само собой разумеется, что ничего здесь не может быть решено, в особенности вопрос, можно ли с помощью цветовых пятен, различных по качествам, оттенкам, насыщенности и форме, некоторым образом размещенных друг подле друга, создать целое данного специфического типа или нет. Между прочим, это вопрос определенного художественного эксперимента, который ставится художниками. В истории европейской живописи, особенно XX века, такой эксперимент неоднократно проводился и давал положительный результат².

¹ Владислав Витвицкий некогда говорил о «системах хорошо замкнутых». В какой-то мере это справедливо, если обращать внимание главным образом на многокачественное основание «образа» и не забывать самого образа, который сам по себе является уже не «системой» многих элементов, но чем-то таким, что сравнительно с системой будет новым, точнее говоря, простым и бросающимся нам в глаза. Мне кажется, что Витвицкий потому ввел понятие «система хорошо замкнутая», чтобы не быть вынужденным признать существование «образа», на которое незадолго до первой мировой войны обратили внимание тогдашние психологи «образа» (Gestalt). Витвицкий, как и многие его современники, был воспитан на психологии элементов, из которых составлялись комплексы при помощи «ассоциативного» механизма, и поэтому больше склонялся к тому, чтобы отрицать нечто такое, как «образ».

² Кто присутствовал, например, на выставке «Ювеналии 1956 г.» в Венеции, мог видеть (особенно в отделе итальянской живописи) ряд таких чисто «абстрактных», неизображающих картин, каждая из которых представляла собой единое целое: чистый каскад кра-

В свете этого эксперимента ответ на сомнения, вызванные неизображающими картинами, может быть один, а именно: они не обязательно должны быть произведениями декоративного искусства, поставленными на службу архитектуре. Они могут быть самостоятельными произведениями искусства. Конечно, использование их в той или иной архитектуре может, как и в случае любых других картин, приводить к явлению гармонии или дисгармонии между картиной и окружением¹ и даже делать картину декоративным моментом архитектурного целого. Но это не влияет на самую композицию картины и не решает вопроса, будет ли данная картина самостоятельным художественным произведением или нет.

Остается, однако, еще один вопрос, а именно: будет ли неизображающая картина, представляющая собой самостоятельное произведение искусства со специфически художественными качествами, чем-то отличным от полотна-изображения или нет? Критерий многослойности, который служил нам для отличия картины от полотна-изображения, теперь, кажется, отпадает и различие, можно думать, стирается. Однако до этого мы пришли к выводу, что полотно-изображение является одним из многих предметов, более точно — физической вещью. Если мы нарисуем десять совершенно одинаковых полотен-изображений², то благодаря этому мы получим

сок, если можно так выразиться, причем не создавалось впечатления, что эти краски являются «красками поверхности каких-то изображаемых вещей. К сожалению, я не могу привести имен этих художников (не записал и не имею каталога, а также репродукций этих картин). Очень жаль, так как неизображающая живопись является, вероятно, одним из наиболее трудных видов искусства и многие творческие усилия в этой области не приводят к удовлетворительным результатам. Огромное большинство «абстрактных» картин не являются ни картинами неизображающими в строгом смысле этого слова, ни картинами, имеющими какую-либо эстетическую ценность — это просто-напросто мазня.

¹ Поэтому-то в современных музеях и стараются экспонировать картины в возможно нейтральном окружении, чтобы на этом фоне без помех раскрылись все их качества. Иногда уже само слишком близкое экспонирование одной картины рядом с другой отрицательно влияет на эстетическое воздействие картины на зрителя.

² Разумеется, одинаковыми только в тех чертах, которые имеют значение для конституирования картины. При современных технических средствах нетрудно получить весьма похожие полотна-изображения.

не десять картин, а лишь «репродукции» одной картины. Одна и та же необходимая связь между цветовыми качествами и наслаивающимися та них образными качествами выступает в различных экземплярах полотен-изображений и открывает нам один и тот же подбор эстетически ценных качеств. Так вот, все качества и связи между ними определяют «лицо» картины и ее индивидуальность. Будут ли они (как на изображающих картинах) распределенными на различные слои или выступать как однослойное произведение, каким является неизображающая картина, — это не имеет никакого значения для индивидуальности данного художественного произведения, хотя и не безразлично для богатства комплексов качеств и ценностей, которыми располагают противопоставленные здесь два типа картин: изображающие и неизображающие. Указание на многослойность в изображающей картине было только удобным приемом для проведения различия между картиной и полотном-изображением, а не условием, необходимым для появления этого различия, ибо в любой эстетически ценной изображающей картине присутствуют аналогичные комплексы, или системы, цветовых качеств и их взаимная необходимая связь и, наконец, проявляющийся на их основе построенный образ, как и во всякой полноценной в художественном отношении неизображающей картине. Различие лишь в том, что в изображающих картинах содержатся еще и иные элементы картины и совершенно другие связи, между ними, а также появляются новые художественные функции, например функция «воспроизведения» некой внехудожественной действительности. Но эти отличные от компонентов неизображающей картины элементы картины изображающей ни в чем не нарушают самих связей между качествами цветовых пятен. Более того, в художественном отношении эти связи и вводимые ими в целостность картины ценности будут по крайней мере столь же важными (а возможно, и самыми важными в своей сугубо живописной специфичности), что и ценности, вводимые в целое картины посредством видов и изображенных предметов или, наконец, посредством литературной темы. Можно сказать, что если изображающая картина благодаря своему предметному слою и особенно литературной теме вводит в картину весьма существенные, эстетически цен-

ные качества либо качества, ценные с какой-либо иной стороны, то она не дает результата, если говорить о ценностях, которые вводят в картину системы цветовых пятен, а если картина не достигает органического единства системы качеств и самостоятельного конституирования зрительного образа, ценного в художественном отношении, то с художественной точки зрения (а это в области искусства живописи решающая точка зрения) картина будет плохой, лишенной ценности и никакая, самая высокая тема ее не спасет. Поэтому современные абстракционисты говорят, что можно пожертвовать всеми другими качествами и ценностями, следующими из многослойности произведения (в особенности из слоев изображенных предметов и жизненных ситуаций), и стараться строить картину лишь на игре цветовых пятен и тогда живописный эффект может выступить в своем чистом виде и мы не предстанем перед необходимостью спасения плохо скомпонованных в художественном отношении картин посредством внеживописных ценностей (или вообще внехудожественных), вводимых в картину слоем изображенных предметов. Они говорят, что в чисто абстрактной картине ни в чем нельзя сфальшивить: если картина плохо скомпонована в чисто цветовом отношении, если она не образует цельного комплекса, ведущего необходимым образом к появлению высшего, образного качества, то она сразу же перестает быть произведением искусства и никаким образом нельзя «подделать» ее ценностей. Кто плохо рисует, говорят абстракционисты, обычно пытается спастись «литературой», возвышенной и воздействующей на чувства зрителя, но от этого картина не становится лучше, ибо высшие литературные ценности, например внехудожественные религиозные ценности, выраженные вульгарно с художественной стороны, приводят к безнадежной халтуре различных ханжей. Правда, крайние абстракционисты идут гораздо дальше, и, кажется, они склонны утверждать, что любые ценности, вводимые слоем изображенных предметов и даже уже самим слоем видов в их характерной функции наглядного показывания предметов, не только излишни, но, более того, они являются для картины вредной примесью, чуждой специфично живописным ценностям и затрудняющей их свободное проявление. Такими ценностями они считают

только те, которые могут проявиться в неизображающих картинах. В то же время предметные или видовые ценности иногда замутняют своеобразную систему объединенных в единое целое цветовых пятен. Их присутствие в картине не позволяет также зрителю сосредоточиться на том, что, по мнению абстракционистов, только и важно в картине, — на системе цветовых пятен.

Я не собираюсь решать, справедлива ли эта точка зрения, я хочу лишь уяснить себе положение, что в структуру всякой изображающей картины как бы входит некоторая неизображающая картина¹ как ее необходимый компонент и что от ценности этого компонента существенным образом зависит эстетическая ценность всей картины. Усмотреть этот особенный компонент в целом картины и отдать себя во власть своеобразным эстетическим ценностям, которые этот компонент вводит, — вот главная функция адекватного восприятия картин как произведений искусства, — функция, без которой, собственно говоря, нет эстетического восприятия картины. То, что в отношении некоторых картин, а именно изображающих картин, эстетическое восприятие картины этим не исчерпывается, не вызывает сомнения после проведенного ранее анализа многослойных картин. Существуют картины, которые свой двойственный характер как картины абстрактной и картины изображающей раскрывают особенно ярко: их можно воспринимать, *gesprective* «читать», двумя совершенно различными способами, ибо в них слой изображенных предметов не превалирует над комплексом составляющих единое целое цветовых пятен. Я вспоминаю здесь о картинах Жака Виллона, выставленных на Ювеналии 1956 г. в Венеции (в отделе французской живописи). Посредством системы одноцветных сравнительно крупных пятен, ограниченных одними прямыми отрезками (цветовыми), он получает, с одной стороны, чисто абстрактную, неизображающую картину, которую можно «прочитать» как многоцветное плоскостное произведение, приводящее к созданию определенного, возникшего на его основе образа. А при другой установочной позиции, занятой

¹ Чаще всего, однако, она подчиняется иным композиционным признакам, приспособленным к тому, какие предметы они изображают и каким образом.

зрителем, картина в какой-то момент обнаруживает, что данные цветовые пятна (многоугольники) таковы по своей форме и взаимному расположению, что составляют как бы реконструкцию вида (так, как будто единый вид растрескался, как стекло, на многие явным образом отграниченные друг от друга плоскости), через который проступает, в известной степени призрачно, некоторый изображенный предмет: ландшафт, уходящая в глубь картины старинная улочка и т. д. Оба эти «лица» картины ;в данном случае допустимы, и оба они создают эстетически ценные качества, а возможность концентрирования внимания зрителя либо на одном, либо на другом «лице» картины раскрывает все богатство этих особенных произведений живописи. Следует сказать, что такое восприятие картин Жака Виллона (во всяком случае, мне так показалось), в которых через единую систему цветовых пятен проступает еле вырисовывающийся ландшафт¹, ни в чем не обедняет целое в его ценностях, содержащихся в самом подборе красок. Иначе говоря, известная конкретизация абстрактных картин Жака Виллона не лишает их достоинств как абстрактных картин. Может быть, потому, что во всей этой сложной структуре картин их «абстрактная» сторона по своим ценностям превалирует над «предметной» стороной. Но уже даже сам «намек» на изображенный предмет в произведении делает произведение более насыщенным, чем чисто абстрактные картины.

Искусство XX века выдвинуло много различных разновидностей абстрактной живописи и различных типов их абстрактности. Я не могу здесь уделить им много внимания, ограничусь, как и раньше, лишь принципиальными вопросами строения картины. Но вообще было бы интересно проанализировать подробно «абстрактное» искусство XX века, основываясь на понятиях и различениях, принимаемых моим исследованием.

¹ Проф. Татаркевич, с которым мы осматривали выставку в Венеции, в разговоре со мной по поводу картин Виллона заметил, что в них появляется лишь «суггестия» изображаемого предмета. В этом мнении есть что-то близкое к правде: предмет не навязывается нам в своей грубой телесности, как это имеет место в картинах Рубенса.

Выскажу здесь еще несколько замечаний относительно того специфического типа картин, который появился в европейской живописи благодаря творчеству Пикассо. Картины Пикассо относятся к типу, как бы промежуточному между чисто абстрактной живописью, декоративной живописью и, наконец, изображающей, многослойной живописью.

А именно, некоторые элементы картины будут в точности такими, как в абстрактных картинах, со специфическим акцентом декоративной живописи; другие же являются как бы фрагментами изображенных предметов¹, но не проявляющихся при помощи того или иного чувственного вида, выделяющегося в целом картины в качестве особого фактора, а «нарисованных» как бы «прямо» в своих чисто предметных компонентах (если вообще это возможно)². Это как бы части самих вещей, разумеется, по необходимости представляющих пред нами в упрощенном виде, но так, что в восприятии зрителя как бы ничего не остается от этого вида, а все его внимание направляется на самую вещь, преподнесенную нам, правда, лишь в каком-то ее фрагменте. Видовой фактор здесь настолько притушен, что он, например, зачастую не ведет к конституированию изображенного трехмерного пространства, в котором находились эти фрагменты вещи. Однако нельзя также сказать, что они находятся в плоскости картины, хотя и теряют очень многое в своей объемности. Благодаря своей фрагментарности они побуждают зрителя воображать некоторую вещь (це-

¹ Такая фрагментарность изображенного предмета является в свою очередь некоторым типом «абстрактности», разумеется, в совершенно ином значении, чем то, когда «абстрактность» состоит в отсутствии изображенных предметов.

² Такое «прямое» рисование некоторых вещей в их каких-то чисто предметных чертах при наименьшем упрощении видового компонента видно на картинах Тараньчевского, в которых основной акцент лежит на гармонии красок и их взаимной динамике. Несмотря на то что в его картинах сколько угодно предметов, основным композиционным фактором является, если можно так выразиться, то, что составляет существо чисто абстрактного искусства. Особенно это заметно тогда, когда осматривается серия из нескольких его картин с очень близкими предметными слоями и с различной цветовой гармонией, реализованной как бы в различных тонах. К сожалению, одноцветные репродукции не дают никакого представления о действительном лице и специфичной ценности живописи Тараньчевского.

люю), но дело не доходит до ее видения в смысле наглядного (зрительного) восприятия посредством познания каких-то (реконструированных в картине) видов, как это имеет место в многослойных картинах, в которых слой видов представляет собой главное средство постижения изображенного предмета. Зачастую в картине такого типа выступает множество подобных предметных фрагментов, частей какой-то вещи, наблюдаемых с разных сторон, побуждающих зрителя составлять в воображении в одно целое представленные части той же самой вещи, причем таким образом, что мы представляем ее одновременно с различных сторон либо в различных фазах существования.

Зритель здесь не столько зритель, сколько поэт, создающий себе в воображении некоторые определенные предметы, хотя он и должен постоянно при этом смотреть на картину и видеть то, что на ней видно. В этом случае неоднородными будут как точки зрения наблюдателя, так и положение воспринимаемого объекта — картины. Здесь картина занимает место как бы на границе между живописью и литературой, хотя и совсем иначе, чем в случае картин с литературной темой, которые мы анализировали раньше. Ибо в такой картине дело не доходит до проявления и «овеществления» некоторой жизненной ситуации и даже до квазичувственного присутствия людей и вещей, принимающих участие в некоторой неизменной ситуации. Несмотря на это, картина своей структурой выводит зрителя за пределы самой картины, вводя его в область предметов воображаемых и давая ему значительно большую свободу фантазии, чем в случае картины с литературной темой, которая после всех «отвлечений» зрителя от нее в конце концов привлекает его внимание к себе, а в особенности к ситуации, представленной в ней. У Пикассо же такое отвлечение зрителя от самой картины представляет собой новую разновидность «абстрактности» картины, отличную от рассмотренных выше¹.

¹ На факт, что в картинах этого типа принимают участие воображаемые предметы, первой обратила внимание, насколько мне известно, Ванда Лемпицка, которая когда-то занималась живописью с психологической точки зрения. К сожалению, мне не удалось познакомиться с ее работой.

§ 10. КАРТИНА И ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Мне думается, я рассмотрел все основные типы картин, ограничиваясь, правда, самыми необходимыми замечаниями. Теперь следует заняться вопросом, чем картина отличается от произведения литературного искусства¹.

Картина как произведение искусства сравнительно меньше родственна фильму или театральному зрелищу². В обоих этих видах искусства содержится слой видов, реконструированных в картине средствами живописи, а в театральном зрелище — вызванных реальными предметами и актерами на сцене и данных зрителю и в зрительном и акустическом восприятии. Можно сказать, хотя это и будет не совсем точно, что картина составляет некоторую частичную систему многослойной структуры театрального представления либо некоторую фазу в кинофильме. В ней нет двухсложного языка, конституитивного для литературного произведения. Но именно поэтому возникают различия между теми слоями многослойной структуры, которые появляются в произведениях обеих сравниваемых между собой областей искусства. Средством представления и конституитивной основой литературного произведения, а в особенности

¹ Данный параграф содержит следы того, что все это исследование в первой редакции было одним из параграфов моей книги «Das literarische Kunstwerk». Однако содержит он и чисто предметное обоснование в том, что анализ отдельных разделов искусства в конечном итоге должен вести к сравнительному анализу. Данная тематика не раз поднималась в последние десятилетия, уже после появления моей книги о литературном произведении. Между прочим, этой теме посвящены книги Этьена Сори и Т. Монро. К сожалению, из-за отсутствия более глубокого анализа отдельных видов рассуждения в этих книгах выглядят поверхностными, они не доходят до различий, вытекающих из отмеченной анатомии произведений различных искусств. См. E. Souriau «La correspondance des arts. Eléments d'Esthétique comparée, Paris, 1947; Th. Munro, The Arts and their Interrelations (см. французское издание).

² В книге «Das literarische Kunstwerk» я старался показать, что театральное зрелище представляет собой пограничный случай литературного произведения, хотя и не является литературным произведением в точном значении этого слова. Двадцать лет спустя это положение и было воспринято у нас Ст. Скворчинской (См. «Estetyka społeczna», Przegląd Filozoficzny, 1949), правда, она не вспоминает о моей книге, которая, вероятно, была ей не известна.

его слоя изображенных предметов, будет исключительно или по крайней мере, как в театральном представлении, во многом двухслой языка произведения: звучание слов, имеющих определенные значения, интенционально определяет изображенные предметы. В изображающей картине средство это заменяется соответственно подобранным зрительным видом,, реконструированным при помощи системы цветовых пятен. Функция конституирования и уяснения зрительно изображенного предмета в картине может быть выполнена исключительно соответствующим видом или некоторым подбором видов. В театральном представлении частично ее выполняют виды, доставленные предметами, находящимися на сцене, а частично видами, сконструированными литературными средствами (языковыми). Таким образом, в произведении искусства живописи нет места тем свойствам способа представления, которые в произведении литературного искусства характерны для представления при помощи фактических состояний вещей, определяемых предложениями, входящими в состав произведения. Кроме того, вид какой-либо вещи, реконструированной в картине, — один, и он вместе с тем, если можно так выразиться, заостренный, застывший, в то время как в чисто литературном произведении, а также в театральном представлении (или в фильмовом) обычно имеется целое множество видов одного и того же предмета, притом видов как бы текучих, переходящих друг в друга и в то же время зачастую различного сорта. Поэтому картина по существу своей структуры в отношении временного характера изображенных в ней предметов является творением моментальным: эти предметы изображаются всегда только в некоторый момент своего предполагаемого бытия, если вообще дело доходит до выявления в картине временного момента. Последнее имеет место только тогда, когда на картине изображено какое-либо событие, а следовательно, в картинах с литературной темой. Это всегда неопределенная действительность, самое большее выражающая некоторую перспективу, обращенную в прошлое или будущее, сфера простирающаяся которой зависит от характера представляемого в картине события. В картинах без литературной темы, а тем более в картинах абстрактных (лишенных предметов) нет представления времени, в котором,

как это имеет место в изображающих картинах, находятся изображенные предметы¹. Таким образом, картина даже тогда, когда она касается некоторого момента времени, не имеет временной структуры того типа, который характерен для произведения литературы, музыки или киноискусства. Притом такая структура отсутствует в ней в двояком смысле: во-первых, в том, что в мире, изображенном в картине, не проявляется полный период временного континуума, как это имеет место в литературном произведении, в театральном представлении или в кинофильме; во-вторых, в том, что произведение живописи лишено того диапазона фаз, той многофазовости, которая характерна для произведений вышеуказанных искусств. Так вот, если конкретизация литературного произведения должна развиваться в конкретном времени таким образом, что отдельные фазы произведения актуализируются в последовательных конкретных моментах чтения произведения и подвергаются поэтому различным изменениям во временной перспективе², то ни о чем подобном не может быть и речи при восприятии произведения живописи. И это восприятие, конечно, не является обычным и не может быть строго моментальным, а совершается в течение определенного периода времени. Несмотря на это, картина, и то, что в ней конституируется, не простирается во времени, не развивается, самое большее длится во времени как раз навсегда конституированный, неизменный предмет, если только полотно-изображение, составляющее одну из ее бытийных основ, не подвергается реальным изменениям, что в рамках одной эстетической перцепции обычно незаметно³. Литературное произведение (как и музыкальное произведение) в конкретизации

¹ Когда я готовил к печати данную работу, Пшибош поднял вопрос об изображении в картине движения (по поводу картин Яремянки). В отношении изображающих картин этот вопрос, по существу, легко разрешим. В отношении абстрактных картин его разрешил уже Кли.

² См. «О познаваемости литературного произведения».

³ Особый вопрос возникает в связи с произведением, которое существует несколько сот лет, проходит сквозь ряд различных культурных эпох, в которых не только полотно-изображение может подвергнуться изменениям, но изменяется и способ осмотра картин, и вкус, а следовательно, и ход эстетических переживаний. Однако этот вопрос ставит такой круг проблем, что заняться ими более детально я просто не имею возможности.

приобретает формальную структуру процесса, совершающегося во времени, и приводит в связи с этим к появлению ряда специальных динамических моментов. В такое время картина лишена этой динамики, так как она, как и полотно-изображение, представляет собой предмет, длящийся во времени, если вообще картина не является (по крайней мере в некоторых случаях) по своему содержанию вневременным предметом.

Можно думать, что этому противоречат два обстоятельства: во-первых, то, что существуют картины с литературной темой, в которых, как я уже говорил, наглядно выражается временный момент в образе некоторого «теперь», заполненного событиями, изображенными в картине; во-вторых, обстоятельство, что зритель обычно осматривает картину некоторое время, переходит в физическом и духовном смысле поочередно от одной детали картины к другой, а тем самым постигает определенное множество видов полотна-изображения, через которые изменение установки и сама картина им воспринимается. А это множество видов полотна-изображения, respective самой картины, простирается во времени.

Однако первый факт говорит скорее в пользу высказанной здесь мною точки зрения. Впрочем, эта точка зрения довольно распространенная, хотя никто никогда ее не развил, причем не выдвинул и аргументов, приводимых мною.

Средствами живописи может быть изображен только один момент какой-то истории, а именно сама литературная тема, в то время как сама «история», если мы должны обратиться к ней, должна быть раскрыта литературными средствами. Именно они вводят структуру развернутого времени, но как сама история, так и эта временная структура полностью выходит за рамки содержания картины.

Второй из приведенных аргументов устанавливает некоторый факт, который, правда, часто имеет место, но который вовсе не необходим. Ибо принципиально всегда можно охватить картину «одним взглядом», и лишь когда картина слишком большая и мы осматриваем ее со слишком далекого или со слишком близкого расстояния, возникает необходимость переводить взгляд с одной части картины на другую. Но это говорит лишь

о том, что такие условия осмотра картины плохие и следует их избегать; во всяком случае, после такого осмотра необходимо охватить все фрагменты в целом и, следовательно, получить единое впечатление целого, если можно так сказать, «за одним разом». В то же время в случае литературного произведения совершенно исключено, чтобы мы могли какое-нибудь произведение «схватить сразу», «за одним разом», даже в случае сравнительно коротких произведений¹. Исключения составляют лишь произведения настолько короткие, что их чтение помещается в рамках одной данности, но и тогда сохраняется известный порядок поочередного восприятия, например частей одного предложения. В этом случае можно сомневаться в том, возможно ли уловить смысл предложения «сразу» после поочередного прочтения его частей. Во всех иных случаях это исключено и вмешательство временных перспектив, привязанных к последовательным фазам чтения и произведения в целом, неизбежно. Но если имеются фазы в осмотре картины, то воспринятая в этом процессе картина не конституируется нам как произведение, развертывающееся во времени и подчиняющееся закону временной перспективы. Более того, если полотно-изображение подчиняется закону пространственной перспективы, когда мы его видим в различных сокращениях, то сама картина этим сокращениям не подвержена, она как бы изымается из действия пространственных сокращений, постулирует как бы только одну точку или направление зрения, с которой она адекватно осматривается и видима, а все другие точки зрения и направления как бы не принимаются в расчет. Иначе говоря, картина сама по себе не имеет множества видов, принадлежащих ей, тогда как полотно-изображение только посредством таких, ему принадлежащих видов и может быть воспринято. Кроме того, нельзя смешивать виды, посредством которых нам дано полотно-изображение, с видом изображенных предметов, принадлежащих к содержанию самой картины. Последний имеется только один, он определен и диктует нам, с какой точки зрения и направления следует наблюдать полотно-изображение, *respective* картину, если реконструированный в картине

¹ Разве что по прочтении, но тогда, строго говоря, нет перцепции произведения.

вид некоторого изображенного предмета должен без помех -выполнять свою функцию изображения данного предмета.

Если мы водим взором по полотну-изображению, мы не воспринимаем еще адекватно картины именно потому, что еще не охватили в каком-то переживании этого одного закрепленного в картине вида данного предмета, что мы не имели установки на то, чтобы воспринять этот вид и использовать его функцию наглядного изображения данного предмета. Лишь тогда, когда мы отыщем точку в пространстве перед полотном-изображением, с которой можем конкретно воспринять вид, который следует актуализировать, чтобы через него увидеть данную вещь или вещи, изображенные в картине, лишь тогда мы можем погрузиться в созерцание картины как целого и охватить ее в эстетической ценности, не принимая, правда, этой ценности за объект полного восприятия. Мы можем смотреть на данную картину некоторое время с одной и той же точки зрения и все это время наслаждаться красотами картины либо иными воплощенными в ней эстетическими ценностями, и, несомненно, в это время разворачивается весь континуум конкретных воспринимаемых нами видов полотна-изображения.

Но все они тем отличаются, что, несмотря на некоторые изменения, каким подвергается содержание этих видов, виды тем не менее делают возможным для нас созерцание одной и той же картины в ее неизменной структуре. Даже тогда, когда мы, созерцая картину, концентрируем свое внимание один раз на одной, другой — на следующей ее детали, когда один раз наслаждаемся подбором красок, другой — динамикой форм и движений изображенных вещей, наконец, третий раз входим чувством в психологическую ситуацию изображенных людей и стараемся уловить эстетический смысл целого, то и тогда мы отдаем себе отчет в том, что некоторые изменения происходят лишь в нашем способе использования ценностей, выступающих в картине, сама же картина в результате этого не меняется: в своей специфической неподвижности она остается невосприимчивой к изменениям способа восприятия картины, она как бы находится вне сферы действия наших переживаний и совершающихся процессов восприятий. Несмотря

на всякого рода перемены, совершающиеся в способе восприятия и понимания картины, перед нами предстает один и тот же предмет, изображенный одним и тем же видом, раз и навсегда установленный свойствами полотна-изображения. Особым образом он изъят из процесса существования и временных изменений, которому подвержены вещи, данные нам непосредственно в чувственном восприятии. Если мы видим какую-либо вещь, воспринимая некоторую волну видов, и даже если случится, что некоторый период времени она дана нам как неизменная, то в каждой новой фазе наблюдения вместе с тем нам дана новая фаза существования той же вещи во времени — время, когда мы ее наблюдаем.

Данная вещь существует во все новой и новой фазе времени. Несомненно, также существует и полотно-изображение, благодаря которому мы имеем возможность наблюдать данную картину. Но о существовании во времени нашего восприятия самой картины говорить не имеет смысла: нельзя сказать, что в каждую новую минуту мы имеем дело с новой фазой существования картины, которую мы воспринимаем в эстетическом переживании. Нельзя также сказать, что картина в это время останавливается в развитии или развивается, как это, кажется, происходит в произведениях музыки и литературы. Настолько специфична природа картины. Таким образом, в итоге картина, хотя и воспринимается в некотором длящемся во времени процессе, не дана нам по своему содержанию ни как предмет, длящийся во времени, ни как некоторый процесс. Лишь тогда, когда случается, что в полотне-изображении совершаются какие-то изменения, например расплывутся краски или картина будет переписана в соответствии со вкусами данной эпохи и т. д., подвергается изменениям и сама картина, и она таким путем вовлекается в исторический процесс, становится предметом, существующим в историческом времени. Однако это иной аспект проблемы, который здесь я не могу рассматривать.

Вследствие того, что в картине отсутствует двухслой языка, способ изображения в ней предметов будет не только иным, чем в литературном произведении, иным будет и зрительно данное нам присутствие изображенных предметов, поэтому это вызывает иную, чем

в литературе, полифонию эстетически ценных качеств. Во-первых, она беднее, чем полифония литературного произведения, просто потому, что в последнем случае полифония создается эстетически ценными качествами всех четырех слоев произведения, тогда как в картине — только двух. Во-вторых, по той причине, что изображенные в картине предметы открывают нам преимущественно лишь качества, данные зрительно, а качества иного рода — посредством зрительно данных качеств, в то время как в литературном произведении такие изображенные предметы могут быть наделены самыми разнородными качествами, а зрительно данные качества не доминируют над ними.

В то же время в картине как виды, так и изображенные предметы обладают той конкретной наглядностью, а тем самым динамикой и непосредственной данностью для зрителя, какой предметы, изображенные чисто литературными средствами, достичь не могут. Поэтому не удивительно, что по крайней мере некоторые литературные произведения тяготеют к тому, чтобы их слои — видовой и предметный — получили ту наглядность, конкретность и живость, которой обладают изображенные предметы и их виды в картине; это тяготение, как говорят обычно, к воплощению в театрально-сценическом представлении. Но этим самым мы оставляем сферу чисто литературных творений.

Другим пунктом различия между картиной и литературным произведением будет вопрос о местах «недовыражения», «недоговоренности». Предметы, изображенные в произведениях обеих этих областей искусства, чисто интенциональные. Как те, так и другие по природе своей имеют места «недоговоренности». В картине таких мест еще больше, чем в литературном произведении. Ибо в картине возможен лишь единственный способ, каким изображенный в ней предмет может конституироваться: все в ней должно быть, как часто говорят, «выражено» красками. В результате в картине только те качества изображенного предмета могут конституироваться, которые можно выразить посредством единственного, именно в данной картине запечатленного вида. Конечно, это не обязательно лишь зрительно воспринимаемые качества, ибо благодаря выступающим в содержании зрительно данного вида незавершенным качествам различного рода в картине могут проявляться

также и иные качества изображенного предмета, причем не только материальных вещей, но и психические особенности изображенных персонажей как некоторое мимолетное эмоциональное состояние, а еще чаще — как устойчивая черта характера, выражающаяся, например, в воспринимаемой зрительно гримасе лица и т. д. Однако ни одно качество предмета, не проявившееся до конца в зрительно данных качествах, не может конституироваться в предмете, изображенном в картине, и тем самым в нем образуется пробел, «невыраженность», притом такой пробел, который в литературном произведении может быть без труда ликвидирован.

Что касается способа существования, то картина как предмет интенциональный, имеющий обоснование в некотором реальном материальном предмете — полотне-изображении, находится, если можно так выразиться, в более выгодном положении, чем, например, музыкальное или литературное произведение. Ее бытийная основа однозначно определяет по меньшей мере впечатлительную базу видового слоя (как, например, в импрессионистских картинах)¹, а во многих случаях и полностью вид, реконструированный в картине, а косвенно также и предмет, представленный в некоторых чертах своей телесности, оставляя потенциально некоторые произвольности и недоговоренность относительно психических черт характера изображенных персонажей. Это, во всяком случае, обеспечивает идентичность картины как произведения искусства, хотя «допускается возможность» множества «конкретизации», возникающих при осмотре картины. Чтобы возникнуть, конкретизации необходима только помощь конкретного субъективного восприятия картины. В одинаковой мере картина, как и ее конкретизация, является бытийно самостоятельным (то есть составляющим целое) по отношению к переживаниям зрителя предметом, однако таким предметом, который по природе своей указывает на творческие процессы автора произведения искусства, а с другой стороны, — на переживания, возникающие у зрителя вследствие восприятия картины. Одновременно картина бытийно зависима и бытийно производна

¹ Разумеется, не следует забывать об объективных и субъективных условиях восприятия полотна-изображения и, если можно так сказать, созидания картины. К этому вопросу мы еще вернемся.

как от творческих процессов автора, так и от переживаний зрителя, а также от полотна-изображения; картина является, следовательно, их продуктом, а не самостоятельным предметом. Однако благодаря обоснованию картины некоторым реальным физическим предметом, помещающимся во внешнем, материальном мире, картина сравнительно меньше зависит от субъективных актов зрителя, чем, скажем, музыкальное произведение от слушателя.

§ 11. КАРТИНЫ И ИХ КОНКРЕТИЗАЦИИ. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРЕДМЕТ ЖИВОПИСИ

Может возникнуть сомнение, имеем ли мы право проводить различие между картиной как интенциональным предметом, находящим свое бытийное обоснование, с одной стороны, в полотне-изображении, а с другой — в соответствующих перцептивных переживаниях зрителя, и «конкретизацией» картины? Не будет ли это в данном случае одним и тем же? Не следует ли в сфере живописи остановиться на противопоставлении полотна-изображения как объективного произведения искусства, являющегося результатом творчества художника, «картине-конкретизации» как тому, что возникает в качестве интенционального предмета благодаря взаимодействию между полотном-изображением и перцептивными переживаниями зрителя? Ведь это противопоставление довольно резкое и вместе с тем достаточное, чтобы удовлетворительным образом объяснить факты, имеющие место в данной области искусства и в восприятии ее произведений. Зачем же еще усложнять проблему и противопоставлять три естества: а) полотно-изображение, б) картину и в) ее конкретизации?

Если бы мы согласились с такой точкой зрения, то мы имели бы дело с одним полотном-изображением и со многими картинами-конкретизациями одного и того же полотна-изображения, а именно со столькими, сколько бы имелось в данное время восприятий определенного полотна-изображения. Если же принять противоположную точку зрения, то существовало бы одно полотно-изображение, одна картина и много конкретизации картины. При этом следовало бы в конкретиза-

циях выделять особую группу конкретизации, получаемых зрителем в эстетическом переживании, следовательно, группу эстетических предметов живописи. Но ведь эстетическое переживание, в ходе которого совершается восприятие картины, может протекать различным образом, благоприятным для конституирования эстетического предмета живописи во всей полноте эстетических ценностей, возможных для актуализации при данной картине, и менее благоприятным либо вообще неблагоприятным с точки зрения указанной цели, в результате чего получается конституирование конкретизации, так или иначе лишенных эстетической ценности или как-то неадекватно раскрывающих содержание данной картины. В этом случае из эстетических предметов живописи, получаемых фактически в результате общения зрителя с данной картиной, мы вынуждены были бы выделить еще подгруппу конкретизации, заключающих в себе оптимум возможных при данной картине качеств эстетических ценностей.

Чтобы решить, какую из этих точек зрения следует принять, рассмотрим сначала, что заставило меня в случае литературного произведения противопоставлять само произведение его конкретизациям. Прежде всего факт существования в литературном произведении «недоговоренных» мест и заполнения некоторых из них в конкретизации. Во-вторых, пребывание в произведении некоторых его компонентов, например видов, метафизических качеств и т. д., в потенциальном состоянии и актуализация этих компонентов в конкретизации. Наконец, факт существования многих, причем отличающихся друг от друга в различных отношениях конкретизации одного и того же произведения. Имеем ли мы в случае произведения живописи дело с аналогичными фактами?

Нет сомнения, что полотно-изображение как некоторый реальный предмет не содержит в себе «недосказанных» мест. Каждый из его характерных моментов определяется до конца соответствующими самыми низшими разновидностями качеств, и нет такого места либо такой стороны в нем, которым недоставало бы конечной качественной дифференциации и полноты выражения. Но в конституирующей на его основе картине имеются, как мы убедились в этом раньше, различные недо-

сказанные места в слое изображенных предметов, вытекающие из того, что каждый из этих предметов выражает себя только в одном выбранном и установленном зрительно данным виде, который не может выразить во всех отношениях предмет, проявляющийся посредством него. Так, например, «задняя сторона» вещи (стола, человеческого тела), изображенной в картине, не выражена в виде во всех отношениях, хотя по виду передней стороны можно догадаться (в образе некоторого незавершенного качества), что это, например, спина, а точнее — покрывающая ее одежда данного человека; но каковы ее детали — этот вопрос остается открытым, видом- он никоим образом не определяется. Это же касается и внутренних свойств вещи. В то же время, если вещь должна быть изображена в картине как обладающая чем-то внутри или задней стенкой, то в содержании вида должны иметься какие-то качества, указывающие на это. Однако они могут нам эту заднюю стенку или «интерьер» вещи показать во всей полноте и даже в тех свойствах, которые установлены видом (например, что эта спина покрыта одеждой). Как я уже сказал, их можно лишь «домыслить», а не видеть в прямом значении этого слова. Но уже то, что их можно «домыслить», приводит к тому, что их ценность приобретает некоторый наглядный характер (а именно вещи, ограниченной со всех сторон и заполненной каким-то материалом, а не просто «кулис» либо только окрашенного фасада). Это «домыслие» и появляющаяся благодаря ему наглядность обуславливают то, что зритель, глядя на картину, подчиняется суггестиям, вызываемым содержанием картины, и помимо своей воли как бы *дополняет* под этим углом зрения (во всяком случае, частично) вещь и тем самым устраняет недосказанное место, которое по отношению к вещи имеется в самой картине. Зрителю кажется, что он почти видит данную вещь с «тыла» с теми или иными аксессуарами, хотя зритель об этом и не думает и не высказывается об этом¹. Когда мы,

¹ Многие читатели, воспитанные на ассоциативной психологии, склонны будут утверждать, что здесь имеет место ассоциация продуктов воображения. Однако до тех пор, пока не выясним самого понятия «ассоциация», вызывающего большие сомнения, необходимо весьма скептически относиться к данной теории. К чувствен-

например, смотрим на картину Матейки «Баторий под Псковом» и видим на этой картине Батория, сидящего в кресле, одетого в темно-синие плюшевые штаны, то нам кажется, что мы видим, как эти штаны облегают ноги, как плюш лежит между ногой и креслом, как внутри штанин располагается определенным образом нога.

Точно так же обстоит дело, когда речь идет о психических состояниях персонажей, изображенных в картине. Средствами живописи в картине можно «реализовать» лишь некоторые факторы «выражения» лица, жестов рук. То же, что выражается этими факторами, появляется в «выражении» как нечто специфически эмоциональное, зрительно невоспринимаемое, но выступающее как коррелят нашего полного восприятия картины [некоторые исследователи во главе с Т. Липпсом компонент восприятия, благодаря которому совершается данный процесс, называют «вчувствованием» (Einfühlung). Вопрос этот требует пересмотра]. Это специфически эмоциональное, выступающее в «выражении», является, однако, не самым эмоциональным состоянием, или, если говорить в общем плане, психическим состоянием, в котором находится данный изображенный персонаж, а скорее его внешним проявлением, «видом» или «выражением». В этом виде оно раскрывается нам как определенная психическая реальность некоторого определенного персонажа, в самой картине лишь представленная, интенционально определенная. Не все ее свойства или состояния выявляются в данной картине в противоположность, например, эмоции, которая «выражается» в жесте, представленном в картине средствами живописи. Эти невыраженные свойства или состояния психической реальности данного человека не определяются. Мы имеем, следовательно, дело с «недосказанными» местами, «додумываемыми» зрителем, причем это «додумывание» может совершаться различным путем, ибо всегда имеется некоторое множество возможностей, разновидностей свойств, которые могут быть использованы для более детального заполнения

ному наблюдению она неприменима. Однако этот вопрос я вынужден оставить в стороне, так как он относится не столько к анализу , картины, сколько к анализу ее восприятия.

данного места «недосказанности». В этом случае зритель может один раз так, а другой раз иначе устранять эти места, причем то одно, то другое, ибо нет необходимости, чтобы они были устранены все. Кстати сказать, это и невозможно сделать. То, что благодаря этому тогда возникает, составляет непосредственный предмет эстетического переживания зрителя, с которым он общается, который его трогает и на который он так или иначе реагирует и в особенности так или иначе оценивает. Этот непосредственный предмет переживания будет конкретизацией картины, но она будет лишь одной из многих возможных в рамках одной и той же данной картины конкретизации. В этом случае мы получаем право противопоставлять картину как нечто тождественное себе, как произведение, в каких-то отношениях «недосказанное», многим ее конкретизациям, устраняющим по крайней мере некоторые «недосказанные» места, которые содержатся в картине.

Такое дополнение происходит при каждом нормальном восприятии картины, хотя, как правило, мы не осознаем этого. Поэтому обычно то, что зритель безотчетно принимает за картину, на самом деле будет не чем иным, как ее конкретизацией, которая конституируется в ходе эстетического переживания. Часто, например, при посещении заграничной галереи мы не получаем от осмотра какой-либо картины более чем одной конкретизации, в большинстве случаев поверхностной и несовершенной. Тем более мы склонны принимать ее за картину. И необходим известный опыт, приобретаемый от многократного осмотра картины, и некоторая доза критицизма, чтобы понять, что картина — это нечто отличное от полученной нами конкретизации. Во-первых, меняются условия сугубо предметного характера, например освещение, непосредственное окружение полотна-изображения, место, с которого мы осматриваем полотно-изображение и т. д. К этому присовокупляются изменяющиеся условия, связанные с состоянием органов восприятия, посредством которых совершается процесс восприятия, а кроме того, условия, связанные с психическим состоянием зрителя в процессе осмотра картины. Иногда зритель уже заранее находится в определенном эмоциональном состоянии, которое делает невозможным для него спокойный и внимательный осмотр

картины; иногда, наоборот, в эмоциональном состоянии, способствующем получению нужного эстетического переживания, в котором раскрываются все своеобразие ценностей картины и т. д. Обычно все это меняется от случая к случаю, причем изменения не зависят от полотна-изображения и картины. Отсюда — разнообразие конкретизации, в которых картина представляется зрителю. Но в этих различных конкретизациях имеется постоянный набор постоянных факторов, объективных и субъективных, обуславливающих постоянство некоторого скелета картины. Одновременно изменчивые признаки в ходе опыта начинают друг на друга влиять и, по крайней мере частично, изменять друг друга или уточнять. Оказывается, они не определяются однозначно картиной (respective полотном-изображением), а представляют собой дополнения схематического образования, которым, по сути дела, и является сама картина.

Когда мы настолько далеко продвинемся в восприятии какой-либо картины, что научимся отличать ее от изменчивых конкретизации, тогда мы сможем, с одной стороны, пойти дальше в исследовании свойств картины, а с другой — установить, какие из наших конкретизации в большей или меньшей степени фальсифицировали ее, а какая отвечала духу собственной структуры картины. Мы можем тогда отделить конкретизации, в которых конституировался нам эстетический предмет, от тех, при конституировании которых не развилось эстетическое переживание. Тогда встает вопрос, в какой степени возможные конкретизации соответствуют самой картине, а попутно и вопрос, обнаруживает ли и в какой мере эстетическое переживание не только те свойства картины, которые присущи ей как схематическому творению, но и те, которые ведут к конкретизированию таких дополняющих картину моментов, которые остаются в сфере возможностей, определяемых картиной, в особенности ее местами «недосказанности». Посредством простого восприятия данной картины в эстетической форме (в различных вариантах конкретизации, получаемых в этом восприятии) мы никогда не смогли бы получить материал, позволяющий разрешить поставленный выше вопрос. Бывают целые эпохи, в которые люди не могут правильно вос-

принимать какую-либо определенную картину и не понимают ее. В результате картина, даже воспринимаемая в эстетическом переживании, конкретизируется ложно. Иногда сдвиги, происходящие в отдельных конкретизациях, не являются настолько несогласными с ее стилем или индивидуальностью, чтобы сделать невозможным восприятие характерных черт картины, но в то же время приводят к тому, что в различных деталях такие конкретизации отходят от качеств картины. Не-редко случалось, что настолько сильна была склонность воспринимать картину в манере, не соответствующей деталям картины, что, не будучи в состоянии получить единую конкретизацию данной картины в духе этой манеры, так как различные детали картины не поддавались такой конкретизации, мастера переписывали картину в угоду данной манере или эстетическому идеалу¹. И лишь спустя несколько веков при реставрации картины неожиданно открывали, что первоначально оригинал картины выглядел во многих отношениях иначе и что лишь позже вследствие изменений вкусов и эстетических склонностей переделали различные детали картины, чтобы приспособить картину к требованиям новой современности.

Все эти факты подтверждают принятую мной точку зрения, что следует провести различие между полотном-изображением и картиной как особым интенциональным творением, двояко обусловленным положением дел в реальных предметах — в полотне-изображении и, если так можно сказать, в идеальном, совершенном зрителе, который умеет при осмотре картины следовать указаниям, диктуемым ему относительно конституирования картины полотном-изображением. Необходимо также отличать картину от некоторого множества ее конкретизаций, получаемых в результате отдельных восприятий картины. Это различие иначе можно выразить следующим образом: картина принципиально определяется полотном-изображением, в нем она имеет свою бытийную основу, зритель же должен приспособиться к полотну-изображению, если он желает верно консти-

¹ Аналогично обстояло дело и с некоторыми литературными произведениями, например с драмами Шекспира в Германии. Об этом писал Гундольф в книге «Shakespeare und der deutsche Geist».

туировать картину, при этом он неизбежно выходит в некоторых отношениях за пределы доставляемого ему полотном-изображением, однако и в этом случае он должен оставаться в рамках возможностей, намеченных полотном-изображением. Чем слабее воздействие полотна-изображения и чем большая свобода или произвол зрителя, тем большей будет возможность отличий отдельных конкретизации от своеобразия данной картины, а косвенно — и от ценностей, воплощенных в картине.

На этой базе возникают проблемы, аналогичные тем, которые я старался поставить при обсуждении способа познания произведения литературного искусства¹, однако с той поправкой, что в данном случае надлежит сначала описать и проанализировать совершенно иные познавательные факторы, чем те, посредством которых происходит познание литературного произведения. Но принципы критики познания произведения живописи в существе своем родственны принципам критики познания литературы. Эти вопросы необычайно важны, когда речь идет о познании произведения живописи в аспекте его художественной ценности через его отдельные конкретизации.

Дополнения, появляющиеся в отдельных конкретизациях картины, касаются не только моментов или сторон ее отдельных слоев, которые с художественной точки зрения, в особенности с точки зрения живописи, имеют чисто конструктивное значение, но и эстетически ценных качеств, их комплексов или же самих ценностей. Таким образом, в данном случае речь идет уже не о познании картины как чего-то, что с художественной, respective с эстетической, точки зрения не имело бы никакого значения, а о познании картины во всей полноте ее художественной, respective эстетической, ценности. Мы, воспринимая картину сразу же на основе эстетического переживания, актуализируем эстетически ценные качества, которые в ней выступают либо в одном ее слое, либо во всех слоях, а потом сами подвергаемся их воздействию. Но наша эстетическая впечатлительность и способность видеть не всегда одинаковы, поэтому и получаемые результаты бывают различными. При-

¹ См. «О познании литературного произведения».

рода многих эстетически ценных качеств синтетична. Их появление в воспринимаемой нами картине (*respective* в ее конкретизации) зависит от того, адекватно ли мы уловили моменты, представляющие их базис, а также от правильности синтезирования их в комплекс. Поэтому различные зрители по-разному могут получать данный комплекс или вообще его не получить. В результате в одной конкретизации могут присутствовать одни, в другой — другие конституирующие ценности картины качества. Две конкретизации одной и той же картины, следовательно, могут отличаться друг от друга существенным образом, хотя это различие может заключаться в сфере конституированных в них эстетических ценностей. Возможны два случая. В одном случае мы получаем две различные конкретизации благодаря тому, что эстетически ценные качества и их комплексы в одном случае конституированы адекватно свойствам полотна-изображения и системе, выступающей в данной картине, в другом случае — когда при конституировании в конкретизации некоторых качеств ценностей мы пренебрегаем определенными существенными эстетически ценными качествами или же неправильно связываем их между собой в качественные комплексы, либо, наконец, если вводим в целое конкретизации какие-то новые эстетически ценные качества, которые не должны были на базе данного полотна-изображения конституироваться в конкретизации данной картины. Если имеет место второй случай, а это можно установить только *ex post*, тогда различие между соответствующими конкретизациями целиком следует отнести за счет зрителя, причем это различие такого рода, что какого-либо *обоснованного* спора между зрителями относительно художественной ценности данной картины быть не может, ибо по крайней мере один из них просто-напросто ошибочно воспринимает данную картину и либо ее переоценивает, либо недооценивает, либо, наконец, ошибочно зачисляет ее в чуждую ей категорию эстетических, *respective* художественных, ценностей. Однако возможен и иной, гораздо более трудный для разрешения случай, когда обе конкретизации, различающиеся между собой в отношении конституированных в них эстетически ценных качеств и качеств ценностей, в равной мере обосновываются картиной, *respective* полотном-изображением.

А именно может получиться, что в одном случае дело доходит до конституирования некоторого комплекса эстетически ценных качеств, так как, устраняя определенное место недосказанности, которое может быть устранено только посредством заполнения его качеством или качествами, эстетически ценными, он заполнил его единственным возможным набором этого рода качеств. В другом случае зритель конституирует совершенно иной качественный комплекс, поскольку он, актуализируя конкретизацию, подобрал иные, но в равной мере допустимые эстетически ценные качества для заполнения этого места недосказанности. Сколько раз случается, что, глядя на какую-либо картину, мы с удивлением открываем, что на нее, как говорится, можно «посмотреть» совершенно иначе, и вследствие этого нового «взгляда» мы видим ее в совершенно ином «свете», она нам открывает иные красоты. Определенные цветовые комплексы, которые нас раньше не привлекали, неожиданно бросаются в глаза; некоторые черты, до этого непонятные или оставляемые нами без внимания, некоторый специфический контраст между подбором красок и настроением, царящим в картине, и т. д. начинают приобретать в картине в целом особый смысл. Рассматривая картину в новом свете, мы видим ее другой, чем раньше, причем в чертах, существенных для эстетического предмета, и оцениваем ее по-новому, хотя понимаем в то же время, что на нее можно было смотреть и так, как мы на нее смотрели раньше. Каждый из этих способов видения имеет что-то «в себе» и что-то «за собой». Один из них более глубок, чем другой, один открывает одну сторону, другой — иную сторону произведения, но оба в равной мере допустимы с точки зрения картины и ни один из них не может быть отброшен. Эту парадоксальную на первый взгляд ситуацию можно понять только благодаря противопоставлению картины ее конкретизациям, в которых недосказанное в картине досказывается, а потенциальное в картине актуализируется. Каждая из этих конкретизаций, если она конституируется в адекватном восприятии, представляет собой некоторого рода реализацию возможностей, определяемых самой картиной, но которые она, если можно так выразиться, сама не способна актуализовать и навязать зрителю, Картина —

это произведение искусства; конкретизации же, эффективно получаемые в эстетическом переживании, являются конкретными эстетическими предметами.

§ 12. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ И ЦЕННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ. ПРОБЛЕМА ИХ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ

Противопоставляя произведения искусства и эстетический предмет, мы одновременно можем разграничить две категории ценностей, находящихся в тесной связи друг с другом¹, а именно: а) *художественные*, выступающие в самом произведении искусства, а следовательно, в нашем случае, в картине, и б) *эстетические* ценности, *in concrete* появляющиеся лишь в эстетическом предмете². Первые являются ценностями относительными в некотором *специальном* значении этого термина, вторые — ценностями *безотносительными*, в противоположном первом значении³.

Художественная ценность произведения искусства заключена в тех моментах, проявление которых в нем (при наличии соответствующего зрителя, обладающего художественной культурой и тренированным глазом) является средством актуализации в эстетическом предмете некоторой относящейся к этим моментам эстетической ценности. Эта ценность относительна именно потому, что она является ценностью средства для определенной цели, а именно, что она принадлежит произведению лишь с точки зрения эстетической ценности, реализованной в эстетическом предмете. В то же время эстетическая

¹ Конечно, может случиться, что в произведении искусства выступают еще иного рода ценности, например из сферы полезного или добра. Однако они не характерны для произведений искусства, и можно усомниться, служат ли они в какой-то степени повышению их общей ценности или их пониманию (если, например, произведение искусства, как иногда говорят, «неморальное»). Поэтому я этот вопрос оставляю в стороне, так как он требует отдельного исследования.

² Это различие я ввел в книге «О познании литературного произведения».

³ О различных пониманиях «относительности» и «безотносительности» ценности см. мою работу «Заметки об относительности ценности», доклад на конгрессе французских философских обществ в Брюсселе, 1947 г., по-польски напечатанный в «Przeglądzie Filozoficznym», Варшава, 1948 г

ценность, конституированная в некотором подборе качеств ценностей, опирающихся на соответствующие эстетически ценные качества, безотносительна, поскольку она не является уже средством для цели (например, она не служит цели наслаждения для людей, хотя непосредственное общение с ней доставляет зрителю наслаждение) Эстетическая ценность безотносительна еще и в другом значении, а именно как нечто, что заключено в самом эстетическом, предмете и неразрывно связано с эстетически ценными качествами; она является их ближайшим определением, разновидностью или способом их существования как ценностей. Таким образом, эстетическая ценность не есть нечто навязываемое извне и в своем бытии что-то зависимое от чего-то внешнего эстетическому предмету. То, что вследствие различного течения эстетического переживания в одном случае происходит конституирование эстетической ценности на базе определенных эстетически ценных качеств, а в другом случае этого не происходит, — это вопрос иного порядка. Это вопрос условий самого конституирования некоторого эстетического предмета на базе какого-либо произведения искусства и при активном поведении зрителя, испытывающего определенное эстетическое переживание. С момента, когда предмет возник, эстетическая ценность в нем присутствует независимо от различного отношения этого предмета к зрителю. Ее присутствие в данном эстетическом предмете не зависит от субъективной оценки ценности этого предмета. Только потому такая оценка может быть в одном случае удачной, а в другом неудачной, что она касается чего-то, что выступает в самом предмете. Она лишь находит это объективное в предмете, если данная оценка удачная, или безосновательно приписывает ему, когда она ошибочна, но она не может чего-либо придать эстетическому предмету или в нем что-то вызвать, так как эта ценность зависит не от оценки, а от воплощения в эстетическом предмете определенных конкретных качеств. При той же самой конституированной в предмете эстетической ценности оценка может быть один раз такой, а другой — иной именно потому, что она зависит не только от более или менее правильного восприятия данного эстетического предмета, но также и от различных обстоятельств, неза-

висимых от данного произведения искусства и эстетического восприятия его, таких, как, например, определенные общественные условия, общепринятые идеи в области культуры и отношение к ним зрителя, господствующие в данное время политические тенденции и т. д. Эстетическая ценность не является, однако, как многие думают, продуктом оценки, и не оценка представляет собой ее бытийную основу. Ее «высокость», о которой часто говорят, также не зависит от оценки. Она относится к открываемой в оценке ценности.

С такой постановкой вопроса, наверное, многие читатели не согласятся. Ибо в общем господствует теория так называемой относительности всех ценностей, и особенно эстетических ценностей. Если в относительности моральных (эстетических) ценностей кое-кто и сомневается и даже имеет много защитников их абсолютности¹, то «относительность» эстетических ценностей всем кажется прямо-таки очевидной. Доказательство ложности этой теории завело бы нас слишком далеко. Однако я постараюсь показать, в каком значении обычно говорят об относительности эстетических качеств.

1. «Относительными» эстетические ценности считаются потому, что, как полагают, произведение искусства (точнее, эстетический предмет) в своей ценности изменяется в зависимости от хода его восприятия: обычно говорят, что оно в одном случае содержит такие-то, а в другом — иные ценности. Но поскольку говорится, что само произведение искусства остается и в первом и во втором случае точно таким же и что само по себе оно не может измениться, то, когда оно выступает в эстетическом опыте один раз с одной ценностью, другой — с иной, отсюда делают вывод, что оно само по себе никакой ценностью не обладает, а имеет лишь видимость ее обладания в зависимости от условий, в которых совершается восприятие произведения. В этом случае такая относительность ценности состояла бы не только в тесной зависимости ценности от восприятия, но от произведения (respective от эстетического предмета),

¹ В Польше к ним относится Вл. Татаркевич, см. «O bezwzględności dobra», Warszawa, 1919.

но и в чистой феноменальности и антропологизме ценностей.

2. Иное значение относительности эстетической ценности принимают, когда провозглашают принцип «о вкусах не спорят» и в соответствии с ним положение «прекрасно не то, что прекрасно, а то, что нравится». Положение это часто трактуют так, что вообще нет никакого «прекрасного» в смысле какого-то свойства самого произведения искусства или эстетического предмета, а есть лишь то, что кому-либо нравится, хотя само по себе оно совершенно нейтрально в отношении «прекрасное — отталкивающее». Одновременно утверждается, с какой-то долей истины, что один и тот же предмет может один раз нравиться, а другой раз не нравиться и не известно, когда он будет нравиться, а когда нет, так как это обусловлено не эстетическим предметом (respective произведением искусства), а исключительно зрителем либо самим актом восприятия (это уж, конечно, совершенно неправильно). «Прекрасное» (в более общем виде — эстетически ценное), согласно этой концепции, означает только «нравящееся кому-то». Согласно этой концепции, не было бы явления эстетической ценности (в особенности прекрасного), а тот факт, что нам что-то нравится, был бы совершенно независимым от произведения искусства (эстетического предмета); если исходить только из свойств произведения, нельзя было бы предвидеть, когда нам оно станет нравиться.

Не предвещая, исчерпываются ли этим все точки зрения на «относительность» эстетических ценностей¹, я хочу отметить, что с приведенными выше пониманиями относительности я не согласен, хотя, как это видно из изложенного, признаю, что одно и то же произведение искусства может вести к конституированию в од-

¹ Сам я говорю (это легко проверить) об относительности «эстетических ценностей» в совершенно ином значении. Вопрос о том, существуют ли в подобном значении относительные ценности эстетического предмета (но не эстетические ценности), — это вопрос иного порядка, и я его здесь не рассматриваю. Когда я готовил новое издание этой работы, я мог бы уже шире и подробнее развить весь комплекс проблем относительности и абсолютности ценностей. Однако я считаю, что пока следует сохранить прежний текст в качестве определенной ступени исследования, а в другой работе заняться специально этим сложным вопросом.

ном случае одних, в другом — других эстетических Ценностей. Точку зрения, которую считаю правильной, я не имею возможности здесь развить и обосновать. Ограничусь лишь упоминанием, в каких пунктах она отличается от изложенных выше взглядов.

1) Эстетическая ценность (в особенности так называемое «прекрасное») есть нечто отличающееся от нравящегося. Нравится или не нравится — это сознательное состояние или переживание *потребителя* произведения искусства, respective эстетического предмета, в то время как эстетическая ценность является чем-то, что выступает *в самом* или *на самом* эстетическом предмете как своеобразная его характеристика. Это же самое можно сказать и о художественной ценности произведения искусства.

2) Эстетическая ценность является особым эстетическим качественным моментом или комплексом ценностных качеств, осевших на эстетическом предмете. То, что обычно называется «прекрасным», представляет собой одно из многих качеств эстетических ценностей. Об этом уже говорилось раньше.

3) Эстетическая ценность представляет собой нечто наглядно (феноменально) данное именно потому, что она опирается на эстетически ценные качества и сама является моментом или набором качественных моментов. Однако это не означает, что эстетическая ценность — выдумка или мираж зрителя или читателя, творимые произвольно по их вкусу. В особенности не является она «изливом» некоторого рода *sic jubeo* зрителя или читателя, содержащегося в их оценке, а также это и не иллюзия, вызванная тем обстоятельством, что произведение искусства может нравиться или не нравиться. Качество, определяющее эстетическую ценность, в актуализированной форме выступающую лишь в конкретизации произведения живописи (либо вообще произведения искусства), свое экзистенциальное основание имеет, с одной стороны, в полотне-изображении, с другой — в познавательно-эстетических актах зрителя, приспособленных к содержанию картины¹. Эта двойная

¹ Следует, наконец, покончить с мнением, согласно которому общение с произведением искусства является лишь каким-то «чувствованием» или «вчувствованием» чего-то в предмет, с которым имеет дело потребитель искусства. Это точка зрения сторонников

обусловленность качества эстетической ценности эстетически ценными качествами и одновременно выполнением зрителем определенных познавательных актов определяет, что эстетическая ценность эстетического предмета живописи не является результатом произвольных решений зрителя.

В отдельных случаях мы можем, разумеется, ошибаться или не быть в данное время способными к конституированию именно тех эстетически ценных качеств, от которых зависит проявление данной эстетической ценности и которые одновременно были бы определены компонентами картины, но эта возможность ошибки, не замечания ценности, вовсе не свидетельствует еще о том, что нельзя уловить ценность, определяемую картиной или вообще произведением искусства. Не свидетельствует она также о том, что когда мы попадаем на ценность эстетического предмета, то имеем дело с произвольно созданной нами импозией, а не с ценностью, эффективно существующей и не зависящей от степени ценности, хотя в своем актуализировании она обусловлена гармоничным взаимодействием произведения искусства и пер-

теории «вчувствования» (Т. Липпс и другие). Не является оно также отношением к произведению искусства тех или иных «импрессий», некоторого рода спонтанных и неконтролируемых впечатлений, не требующих от зрителя или читателя познавательных усилий и тренировки способности восприятия или, наконец, определенной культуры вкуса. Видение картины, приводящее к адекватному конституированию эстетического предмета, является прежде всего познавательным процессом, требующим от зрителя известного навыка, тонкости в улавливании существенных моментов картины и умения конкретизировать соответствующие эстетически ценные качества и схватывать качества ценностей и, наконец, умения реагировать соответственно подобранным чувством (см. «О познании литературного произведения»). И лишь при соблюдении всех этих условий мы можем приобрести эстетический опыт, который может быть отправным пунктом для сознательно проводимой оценки произведения. Чтобы быть истиной, она должна опираться на результаты этого опыта. Конечно, не всегда все удается и протекает так, что мы действительно познаем данный эстетический предмет. И лишь здесь открывается путь к познанию произведения искусства, которое как идентичное самому себе проявляется в различных своих конкретизациях. Этим проблемам следует посвятить отдельное исследование. После выхода в свет моей работы была издана книга Ст. Шумана «O oglądaniu obrazów». Однако, как мне кажется, она не разрешает вопросов из этой области.

цептивных актов зрителя. Иначе говоря, от зрителя зависит лишь то, удастся ли ему на базе данной картины конкретизировать те эстетически ценные качества, которые потенциально составляют компонент картин, respective определены ее содержанием или по крайней мере лежат в границах допустимого содержанием картины. Если зрителю удастся расшифровать эстетическую ценность данной конкретизации картины, то в одинаковой степени и детерминирующие эстетическую ценность качества ценности и ее степень окажутся принадлежащими эстетическому предмету и у нас не будет основания считать ее каким-то продуктом воображения воспринимающего субъекта. Если же мы не сумеем это сделать, то это вовсе не означает, что этой ценности нет или что стоимость ее будет иной, чем та, которая в точности отвечает данным ценностным качествам. Это означает лишь то, что мы допустили какие-то ошибки в восприятии картины и в конкретизировании соответствующего эстетического предмета или не сумели адекватно эмоционально прореагировать на эстетически ценные качества, относящиеся потенциально к данной картине. Ибо ни наша способность правильно видеть и эстетически воспринимать произведение искусства не наделяет соответствующий эстетический предмет не обусловленными произведением искусства ценностями, ни наше неумение воспринимать картину не лишает ее присущих ей ценностей. Просто в одном случае мы сумели, а в другом не сумели конкретизировать ценности, которые и без этого *idealiter* присущи данному произведению искусства.

4. Неправильным будет также мнение, что якобы имеет место произвольность оценки либо эмоционально-эстетического реагирования на качества эстетической ценности и что якобы вследствие этой произвольности все оценки правомерны, respective неправомерны. Кто сумел один раз качества эстетической ценности, принадлежащие *idealiter* данной картине, актуализировать в ее конкретизации, тот не сможет произвольно относиться к этим качествам. Поэтому не согласно с истиной да и невозможно, чтобы кто-то имел *in concrete* *данными* определенные эстетически ценные качества, respective качества самой эстетической ценности, например прекрасное, а реагировал непосредственно эмоционально прямо противоположным образом, то есть что-

бы реагировал отвращением на прекрасное, а очевидная безобразность нравилась¹. Конечно, мы исключаем случаи патологической извращенности. Истинным будет здесь лишь то, что в отношении одной и той же картины один зритель может актуализировать отвечающую произведению конкретизацию, а другой — неадекватную и что поэтому будут различными эмоциональные реакции: один из них будет восхищаться конкретизированной картиной, другой — испытывать к ней отвращение. Отождествив, как это часто неправильно делается, собственную конкретизацию с картиной, один из них будет давать картине положительную оценку, другой — отрицательную, но из этого следует только, что оба зрителя в равной мере не умеют смотреть картину и поэтому оба одинаково не используют возможностей, предоставляемых им картиной. Даже приведенный ранее случай, когда актуализируются две различные конкретизации, в равной мере обусловленные данной картиной, свидетельствует не о так называемой «относительности» или субъективности (в приведенных выше значениях) эстетической ценности, а лишь о том, что одной и той же картине принадлежит *idealiter* различные возможные эстетические конкретизации, имеющие различные эстетические ценности. Это вовсе не должно понижать, а, наоборот, может повышать художественную ценность картины. Ибо картина тогда как бы *in potencie* заключает в себе больше возможностей актуализации эстетических ценностей, более богата этими возможностями, чем картина, в которой этого не происходит. Правда, в слишком общем плане этот вопрос не следует разрешать. Не исключено, что возможны картины, ведущие к настолько высокому единству ансамбля эстетически ценных качеств, что любое изменение в их сфере приводит к распаду или вообще к невыявлению этого ансамбля. Следовательно, места недосказанности, выступающие в картине, не оставляют разнообразных возможностей такого их заполнения, чтобы на основе каждого из этих мест конституировался, правда отличный от других, но

¹ Дело, конечно, обстоит по-иному, когда зритель отвлечется от эстетического опыта и забудет о его непосредственных данных и после этого слепо выражает чисто интеллектуальные мнения об эстетической ценности эстетического предмета.

всегда положительно ценный, ансамбль эстетически ценных качеств. В каждом из этих мест лишь определенные, особенным образом подобранные дополнения могут вести к эстетической целостности, которая должна быть органическим единством ценностных качеств. С общей точки зрения трудно решить, в каком из приведенных выше случаев мы имеем дело с высшей ценностью. При этом не исключено, что эстетические ценности не могут быть расположены в ряд по степени возрастания ценности или, наоборот, по степени понижения.» Очевидно, существует немало рядов эстетических ценностей, которые невозможно свести в один ряд, множество различных стилей или базовых совокупностей эстетических ценностей, которые нельзя сравнивать по степени. Это новая область проблемы, которую мы здесь не можем исследовать.

Факт существования многих по-разному ценных эстетических конкретизации одной и той же картины заставляет нас быть осторожными в отношении высказываемых оценок самой картины и в отношении всякой картины изучать возможности, которые она определяет при составлении укладов очерченных в ней моментов и подборов своих мест недосказанности. Лишь таким путем мы можем понять, как следует смотреть данную картину и какие конкретизации картины следует принять при ее эстетическом восприятии. Как восприятие картин, так и оценка их художественной ценности и эстетической ценности их конкретизации — дело трудное, требующее от зрителя не только врожденного вкуса и чувства прекрасного, но и известного опыта и умения, иначе говоря, эстетической культуры. Только люди, обладающие такой культурой, имеют, строго говоря, право давать оценку произведениям искусства, respective соответствующим эстетическим предметам. К сожалению, на практике эстетическое невежество и варварство громче всех трубят о своем мнении по поводу какого-нибудь произведения искусства и старается его навязать другим. Мы не должны поддаваться такого рода террору, наоборот, надо стараться воспитывать зрителей, чтобы они могли адекватно воспринимать произведения искусства, чтобы умели видеть его так, как того требует собственная структура произведения. Такое воспитание вкуса — главное условие так называемого

«всеобщего распространения», «обобществления» искусства. Не следует ложными оценками создавать видимость понижения ценности существующих произведений; необходимо путем повышения способности эстетического их восприятия создать условия для раскрытия этих ценностей. Тогда искусство не будет только искусством «для избранных», оно станет доступным для людей, надлежащим образом подготовленных и вследствие этого понимающих искусство. А это понимание позволит им не только воздать должное искусству, но и существенным образом обогатит их жизнь.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ВОПРОС ЕГО ИДЕНТИЧНОСТИ

ВСТУПЛЕНИЕ

Исходным пунктом размышлений над музыкальным произведением послужат нам научно не оформленные впечатления, которые мы получаем в обычной жизни, когда знакомимся с музыкальными произведениями, прежде чем подпадем под влияние тех или иных теорий. Разумеется, я вовсе не намереваюсь принимать априори эти переживания за правдивые. Напротив, я подвергну их детальному критическому рассмотрению. Но они должны, по крайней мере для начала, определить направление дальнейших исследований. Что же другое могло бы определить это направление? Ведь эти переживания, хотя они и исполнены наивности и, возможно, не лишены различного рода ошибок, получены в результате непосредственного эстетического ознакомления с музыкальными произведениями, — ознакомления, которое дает, во всяком случае может дать, нам окончательное знание музыкальных произведений, наделяющее чертами истинности взгляды, отвечающие его данным. Всякая существующая, даже очень высоко развитая, теория музыкального произведения, если только она не желает удовлетвориться слепым теоретизированием, а хочет основать свои положения на конкретных фактах, первоначально должна была исходить из обычных «донаучных» переживаний, которые определили направление ее исследования. Но мне кажется, что, учитывая это, совершенно необходимо исходить из непосредственного музыкального переживания, что различные существующие теории в области так называемой эстетики или психологии музыки слишком сильно обуславливаются общим уровнем философии и конкретных наук в данную эпоху и вследствие этого слишком

отягощены некоторыми теоретическими предрассудками, которые очень затрудняют проникновение в факты, заложенные в действительности в переживании. Кроме этого, я намерен здесь обсудить некоторые вопросы, не затрагиваемые в имеющейся литературе по теории музыки.

Музыкальные впечатления, из которых я хочу исходить, следующие.

Музыкант создает свое произведение в процессе творческого труда, который продолжается в течение некоторого времени. В результате создается нечто, а именно музыкальное произведение, чего до этого вовсе не существовало, но что с момента своего возникновения каким-то образом существует, причем независимо от того, играет ли его кто-нибудь, слушает или вообще как-то им занимается. Музыкальное произведение не образует никакой части психической жизни и, в частности, сознательных переживаний своего творца: ведь оно существует даже тогда, когда автор уже не живет. Не является оно также частью сознательных переживаний слушателей — переживаний, возникающих в процессе слушания. Когда они исчезают, музыкальное произведение существует и дальше.

Тем более музыкальное произведение отлично — как это принято думать — от его исполнений различными музыкантами-интерпретаторами (исполнителями). Несмотря на различные исполнения, они все подобны данному произведению, и чем более подобны, близки к нему, тем более «хороши»; исполнение музыкального произведения раскрывает нам произведение в его чертах и во всем течении его частей. Наконец, произведение полностью отлично от его «нот», respective от его «партитуры». Оно является главным образом или исключительно произведением звуковым, в то время как ноты или партитура — это только некоторая определенная система «знаков», обычно графических.

Приведенные соображения могут казаться нам весьма тривиальными и «очевидными», и, несмотря на все это, их нужно подвергнуть критическому анализу, особенно если учесть, что они создают значительные трудности.

Рассмотрим, например, некоторое всем нам известное произведение, скажем Сонату h-moll Шопена. Как

же здесь нам представляется этот вопрос? Исходя из приведенных положений, соната должна быть чем-то отличным как от переживаний ее автора (Шопена), так и от переживаний ее бесчисленных слушателей, которые прослушали ее до этого времени. Вместе с тем кажется, что она не есть что-то материальное (физическое). Как же, однако, может существовать нечто, что не является ни психическим (сознательным), ни физическим, — причем существовать даже тогда, когда им никто сознательно не занимается? Или другой вопрос: мы говорим, что всякий раз, когда мы слушаем эту сонату в чьем-либо исполнении, мы слушаем ту же самую сонату, хотя исполнение каждый раз новое и несколько отличное от предыдущих, так как играет другой исполнитель и в других, отличных от предыдущих исполнений условиях. Как же возможно, чтобы в различных исполнениях слышно было то же самое, чтобы каждый раз являлось нам то же самое произведение — если можно так выразиться — в оригинале, в своем, ему присущем облике? Когда мы много раз видим одно и то же дерево, то это нам кажется нетрудным для понимания: впечатления дерева у нас будут отличаться друг от друга, ибо они будут чем-то субъективным, а следовательно, в каждой фазе иначе обусловленным, но они создают нам возможность доступа к одному и тому же материальному предмету, который существует сам для себя в пространстве и которому нет никакого дела до наших переживаний. Обладая своими собственными свойствами, оно может спокойно ждать, находясь в пространстве, пока кто-нибудь его заметит и узнает что-нибудь о нем. Но о нем даже может никто ничего не знать; это ни в чем не мешает его существованию и не нарушает комплекса его свойств. Это кажется очевидным, хотя и неоднократно доставляло философам много забот теоретического характера. Как же, однако, музыкальное произведение, которое не есть ни физическое, ни психическое (не является сознательным переживанием и никакой его частью) — как это следует из приведенной здесь наивной точки зрения, — может «ожидать» нашего наблюдения и представляться нам точно одним и тем же произведением? Где «ожидает» нас эта Соната h-moll? В пространстве реального мира, можно сказать определенно, никакие музыкальные

произведения не существуют, особенно когда их никто не исполняет и никто их не слушает. Отдельные исполнения нашей сонаты не являются также ничем субъективным в противоположность слушанию, которое есть сознательная деятельность некоторой части людей. Так что же делает возможным существование сонаты и что обеспечивает ей идентичность? Чем вызывается то, что, несмотря на различие исполнений, мы слышим в них (если только эти исполнения не очень уж плохие) ту же самую сонату? Ту самую, а не только такую же самую. Некоторые философы предполагают существование идеальных, неизменных, вневременных, никогда не возникающих, но и никогда не исчезающих предметов. Между прочим, такими предметами, по их мнению, являются и предметы математических исследований. Может быть, Соната h-moll Шопена и другие музыкальные произведения являются такими «идеальными» предметами? Однако с этим нельзя согласиться, так как можно возразить, что соната, о которой идет речь, возникла в определенное время и была создана Шопеном. Историки музыки стараются даже довольно точно определить то время, когда Шопен работал над ее созданием и окончательно ее завершил. Говорят также, что Шопен «оставил после себя» такие-то и такие-то произведения, между другими и эту сонату. Таким образом, они, вероятно, принимают за истину, что Соната h-moll, возникнув, существует и что смерть Шопена не мешает ей существовать. Как долго она будет существовать — вечно или всего несколько лет, — вот этого никто уже не может сказать. Но факт ее возникновения во времени достаточен для того, чтобы отбросить гипотезу, что она относится, к числу идеальных предметов, насколько вообще можно согласиться с признанием существования такого рода предметов.

Чтобы избежать этих трудностей, некоторые, может быть, будут пытаться отбросить обычные донаучные впечатления и искать снова выхода в радикально психологической точке зрения на музыкальное произведение, хотя после критики психологизма в логике, которую дал Гуссерль, оказалось, что и во многих других дисциплинах трактовка некоторых предметов как психических фактов или как чего-то, что являлось бы сознательным переживанием или его частью, несостоя-

тельна. Но может оказаться, что в отношении музыкальных произведений дело обстоит иначе. Следовательно, может быть, кто-нибудь скажет: когда нам кажется, что мы много раз имеем дело с одним и тем же произведением, с той же самой сонатой Шопена, не будет ли это только некоторого рода иллюзией? И разве это не иллюзия, когда, слушая какое-либо исполнение данной сонаты, у нас не возникает чувства, что эта соната именно сейчас возникла и переставала существовать одновременно с последними аккордами? Может быть, это и не иллюзия, а только некоторая ложная теоретическая точка зрения, которую мы принимаем под влиянием исторической традиции? Мы ведь знаем, что Шопен «написал» эту сонату, что ее напечатали и т. д., и, может быть, это знание приводит нас к ошибочному выводу, что эта соната существует? А может быть, в самом деле никакой сонаты Шопена или другого какого-либо музыкального произведения не существует, а существуют, только их отдельные исполнения? Быть может, мы ошибаемся и относительно того (в чем мы обычно убеждены), что все слушающие данный концерт слышат одно и то же исполнение известной сонаты? Разве, когда после концерта мы обмениваемся мнениями относительно прослушанного концерта, мы не приходим часто к убеждению, что наши впечатления во многом отличаются друг от друга? Ибо мы зачастую не можем прийти к одному мнению относительно многочисленных деталей исполнения; то, что один из нас оценивает, например, как хорошо исполненное, другой воспринимает безразлично, а третий — осуждает. Итак, может быть, следует согласиться с тем, что существуют только отдельные «субъективные явления» исполнения данной сонаты, целиком или по крайней мере во многих отношениях иные у одного слушающего, чем у другого, а также согласиться с тем, что само это «исполнение», как и сама Соната h-moll, — это только условные фикции языка, может быть и удобные в практической жизни, но на самом деле совершенно лишены существования? Субъективные же явления — это нечто психическое, и принятие их существования не доставляет нам затруднений, так как даже материалисты склоняются к тому, что психические явления существуют, они только отказывают им в существовании, независимом

от физических процессов. Но что там с ними происходит в итоге — это нас здесь мало касается, так как речь идет лишь о том, к какого рода предметам мы должны отнести данные «произведения» музыки. Они сами не существуют, то же, что существует, представляет собой известное течение психических фактов. Разве это не самое простое и в то же время не наиболее убедительное решение вопроса?

Однако если бы это решение было правильным, то прежде всего не имело бы смысла отличать исполнение музыкального произведения от него самого, а также не было бы оснований для отличения данного исполнения от многих отдельных субъективных впечатлений, которые свойственны каждому из слушающих концерт. В этом случае мы не имели бы уже права говорить об идентичности музыкального произведения (об этой *одной* Сонате h-moll) и ставить вопрос об условиях сохранения этой идентичности. Это ничему не мешало бы: мы только избавились бы от одного теоретического затруднения. Но плохо то, что тогда мы вынуждены были бы отбросить ряд суждений, которые нередко — причем уже как научные суждения — мы провозглашаем и признаем за истинные. Например, что Соната h-moll состоит из стольких-то частей, написанных в таких-то тональностях, что, например, третья часть построена на таких-то мотивах, которые именно таким, а не другим способом гармонизованы, а в развитии так-то и так-то видоизменяются и т. д. Это были бы все ложные суждения, ибо относились бы к тому, чего не существует. Ложным было бы также утверждение, что, например, исполнение Сонаты h-moll Я. Сливинским в каком-то концерте было лучшим, чем исполнение Девецкого в другом концерте, что одно из них было ближе к оригиналу, а другое во многих отношениях не совсем верно передавало оригинал и т. д. Эти суждения были бы не только ложными, а просто-напросто глупыми. Ведь разве можно говорить, что одно из исполнений правильнее передает Сонату h-moll, чем другое, если этой сонаты вообще нет в природе, если не с чем сравнивать эти исполнения? Можем ли мы на самом деле согласиться с тем, чтобы такого рода суждения, как о самой сонате, так и о ее исполнениях, признать за ложные и даже за глупые? Не имело бы

смысла даже создавать понятие «исполнение», если бы не существовало того, что надо было бы «исполнять». Может быть, мы с этим согласимся? А следствия из психологической концепции музыкального произведения de facto ведут еще гораздо дальше и приводят к различным, прямо-таки гротескным утверждениям, которые даже не стоит приводить здесь.

Мы видим: музыкальные произведения, которые в обычной жизни кажутся нам чем-то хорошо и всесторонне познанным, с которыми мы почти каждый день общаемся как с добрыми друзьями и которые являются для нас естественной частью обычной культурной жизни, в результате поставленных здесь трудностей становятся чем-то загадочным, чье существо и существование стало теперь нам совершенно неясным. Разве повод для этого нам дали не эти взятые из жизни обычные вне научные музыкальные впечатления, разве не они привели нас к этим проблемам? Разве не следует, учитывая все это, прежде всего критически проанализировать данные впечатления и попытаться внести в них поправки, а если нужно, то и отбросить их совсем? Попробуем это сделать.

Глава I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЕГО ИСПОЛНЕНИЕ

Итак, что мы должны выбрать: необходимость различать Сонату h-moll Шопена и многие ее исполнения или признать это различие необоснованным?

Более детальное рассмотрение этого вопроса приводит нас к выводу, что это различие правильное, однако мы не предрешаем сейчас вопроса, нужно ли вообще признавать существование музыкального произведения (например, Сонаты h-moll) и его отдельных пополнений. Сейчас же речь идет только о том, что музыкальное произведение и его исполнение — это не одно и то же, даже если одно и другое было бы только некоторой фикцией.

О том, что музыкальное произведение нельзя отождествлять с его отдельными исполнениями, свидетельствует тот факт, что по отношению к отдельным исполнениям будут справедливы такие суждения, которые не применимы к самому музыкальному произведению, например к той же Сонате h-moll Шопена, и, наоборот, суждения, кажущиеся справедливыми по отношению к самой сонате, не будут таковыми, если их отнести к ее отдельным исполнениям.

Иначе говоря, можно указать на такие черты исполнений Сонаты h-moll, которые не свойственны самой сонате, и, наоборот, на такие черты сонаты, которые отсутствуют у ее исполнений. Утверждая это, я вовсе еще не предрешаю, существует ли что-то такое, как Соната h-moll Шопена или ее отдельные исполнения. Я только утверждаю, что если бы существовало что-то такое, как эта соната, то она не имела бы всех тех свойств, которые присущи отдельным ее исполнениям, если бы они также существовали, и наоборот.

1. Каждое исполнение какого-либо музыкального произведения характеризуется индивидуальным протеканием (процессом¹) его, развивающимся во времени и однозначно в нем помещенном. Оно начинается в некоторый определенный момент, ход его длится некоторый период времени, и в какой-то определенный момент оно заканчивается. Как процесс, каждое отдельное исполнение музыкального произведения может совершиться только один раз. Если оно совершилось, оно не может ни длиться дальше, ни быть повторено. Можно после него дать какое-либо другое, совсем новое, помещенное в другом времени исполнение, пусть даже необычайно схожее с первым (например, повторное проигрывание на патефоне «той же самой» пластинки). Такой факт «повторения» на патефоне «того же самого» исполнения какого-либо произведения уже вызывает определенные теоретические трудности. Однако здесь мы можем пренебречь ими и ограничиться рассмотрением исполнений, которые совершаются непосредственно музыкантами. Они в свою очередь отличаются друг от друга, можно сказать, вполне определенно, не только различием во времени исполнения, но и многими чисто музыкальными деталями, даже если бы музыкант очень старался бы, чтобы «точно так же» исполнить какое-либо произведение во второй раз. Сознание того, что это невозможно, заставляет настоящих мастеров не бисировать одно и то же произведение на том же самом концерте, причем особенно тогда, когда исполнение было близким к совершенству.

2. Каждое исполнение музыкального произведения является прежде всего процессом акустическим. Оно представляет собой некоторый комплекс звуковых элементов, следующих друг за другом в определенном порядке и производимых как причиной некоторым

¹ Существуют три типа предметов, имеющих временные определения: предметы, существующие во времени (вещи, люди), процессы (война, развитие организма и т. д.) и, наконец, события (чья-то смерть, приостановка в каком-то мгновении какого-либо исполнения Сонаты h-moll и т. д.). Эти три типа предметов, обладающие временными характеристиками, отличаются друг от друга как по способу существования, являющегося их формой, так, наконец, и по подбору возможных для них свойств. Более детально это рассмотрено в моей книге «Спор о существовании мира», т. 1, гл. VI, т. 3, гл. XV, § 89.

совершающимся в какой-то единый промежуток времени процессом, вызываемым музыкантом. В этом процессе принимают участие сложные физические действия (например, фортепьянное туше, колебание струн и резонанс, колебание воздуха и т. д.) и психические действия исполнителя (как, например, сознавание осуществляемых действий, контроль над ними, слушание своего собственного исполнения, контролирование того, является ли оно таким, каким ему хотелось бы его передать, переживания, вызываемые исполняемым им произведением и т. д.).

3. Каждое исполнение однозначно помещено в пространстве, причем в равной степени как «объективно», так и феноменально. «Объективно» в том смысле, что звуковые волны, образуемые в данном процессе, «расходятся» в пространстве из некоторого определенного места и заполняют какой-то определенный участок пространства; «феноменально» же в том, что звуковые элементы, входящие в состав какого-либо исполнения, в ходе его «развивающиеся», воспринимаются слушающими как творимые «там на эстраде», как доходящие к ним «оттуда». Мы можем к ним приблизиться или удалиться от них, например перемещаясь по концертному залу. Как следствие этого мы будем лучше или хуже слышать само исполнение, а именно оно для нас будет более выразительным или менее, звучать более полно или приглушенно. Это все возможно потому, что исполнение произведения совершается для нас в пространстве в некотором определенном месте в виде звуковых элементов, следующих друг за другом, развивающихся во времени. Играют ли при такой феноменально данной локализации роль только данные слухового восприятия или также и данные зрительных восприятий (так как мы видим движения исполнителя) — этот вопрос может оказаться спорным. Однако в данном случае это не имеет большого значения, так как независимо от решения спорного вопроса мы можем утверждать, что существует явление локализации в пространстве самих звучащих элементов, входящих в состав исполнения музыкального произведения.

4. Каждое исполнение музыкального произведения дано нам в процессе слушания, а следовательно — как множество слуховых восприятий, переходящих непре-

ривно одно в другое. Эти восприятия представляют собой самое главное основание перцепции исполнения музыкального произведения (хотя и не единственное). Элементы и музыкально-звуковые переходы (аккорды, мелодии и пр.), являющиеся составной частью какого-либо исполнения в его целостности, даны нам как некоторые звуковые предметы потому, что у нас появляются соответствующие слуховые «виды» («слуховые феномены»).

Как правило, психологи не замечают этого факта, обычно они трактуют слуховые виды как обладание некоторым множеством «слуховых впечатлений», впечатления же эти они отождествляют со «звуками». Таким образом, широко распространенный у нас в психологии *слуховой предмет* (respective слышимый) и *слуховой вид*, базу которого составляют определенные данные слуховых впечатлений, обычно не различаются. Однако более детальный анализ показывает, что такое различие необходимо. Каждому тону или же звуковому элементу, которые звучат какой-то промежуток времени, пусть самый краткий, присущи множества слуховых видов, восприятие которых слушающим дает ему возможность слушания данного звукового элемента, respective исполнения данного произведения. Они различны у разных слушающих, но они также различны и в двух разных фазах слушания того же самого тона, мелодии или аккорда. Для одной и той же самой фазы исполнения они также могли бы быть различными, если бы слушающий мог бы слушать данный музыкальный элемент из двух разных мест пространства.

В то же время можно сменить место во время прослушивания (например, перемещаясь с места на место в концертном зале). Тогда можно будет уяснить себе, как изменяются при этом слуховые виды. С помощью искусственных средств, например посредством установленных в разных местах зала микрофонов, можно было бы одновременно испытывать два *различных* множества слуховых видов от одного и того же исполнения, например слушая одним ухом непосредственно, а другим через трубку, соединенную с микрофоном, установленным в другом месте. Мы тогда поняли бы, конечно предварительно настроив себя соответствующим образом, разницу между тем же самым исполнением и различными

множествами слуховых видов, посредством которых оно нам преподносится. Но не только изменение места в пространстве играет здесь роль. Всякое изменение напряжения и концентрирования слухового внимания, изменение эмоциональной направленности и т. д. оказывают глубокое влияние на испытываемые нами в данную минуту слуховые виды, в то время как свойства исполнения в общем нечувствительны к подобного рода изменениям в испытываемых видах. В то же время если происходят изменения в *содержании* испытываемых слуховых видов (эти изменения зависят от изменений, совершающихся в том, на чем основываются слуховые данные впечатлений, и от способа реагирования на них слушающего, в том числе и от понимания их слушателем), то они сказываются и на конкретном образе данного нам предметным образом исполнения музыкального произведения. Этот образ мы назовем *конкретизацией* исполнения произведения. Вообще же мы отождествляем конкретизацию исполнения с данным исполнением. Лишь двухразовое прослушивание одного и того же исполнения, записанного на пластинке, может нам дать понимание разницы между конкретизацией исполнения и самим исполнением. Что касается некоторого рода изменений, происходящих в восприятии вида произведения и выражающихся в конкретизации исполнения, — мы можем сомневаться в том, будут ли появляющиеся в результате их моменты служить ему эффективно как свойства исполнения или же они будут просто следствием способа слушания, а следовательно, между прочим, и способа восприятия слуховых видов, — то они характерны для данной конкретизации. Так, например, исполнение может казаться нам «смазанным» или, напротив, «ярким»; когда же мы будем анализировать в нем эти черты, то можем сомневаться, было ли оно таким в самом деле или же впечатление «смазанности» либо «яркости» следует отнести за счет нашей манеры слушания в тот момент. И тогда необходимо повторное прослушивание для контроля, чтобы можно было вопрос этот разрешить.

5. Отдельные исполнения одного и того же произведения разными виртуозами либо даже одним и тем же виртуозом обычно отличаются друг от друга не только своей индивидуальностью, своим положением в про-

странстве и времени, но и различными качественными особенностями, например окраской токов, темпом, динамическими деталями, выразительностью отдельных мотивов и т. д. Эти различия в силу того, что исполнитель — это живой человек, полностью нельзя устранить даже при самом большом старании исполнителя. При чисто механическом воспроизведении какого-либо исполнения всегда оставались бы еще (допуская непосредственное восприятие произведения) различия, касающиеся временной конкретной окраски исполнения, прослушанного в данный отрезок времени, и, возможно, ряда других очевидным образом различимых иных моментов. Ибо то, как нам дано при непосредственном слушании какое-либо исполнение, — это зависит не только от «предметных» условий, но также и от меняющихся от одного исполнения к другому субъективных условий. Влияния же последних на конкретный характер слушаемого исполнения невозможно будет устранить. Это касается как особенностей звучания исполнения, так и в значительно большей степени неакустических моментов, надстраивающихся под акустическим материалом, которые для исполнения музыкального произведения важны в такой же степени, что и особенности самого звучания, как, например, более или менее ясный рисунок мелодичных линий, - эмоциональная окраска и т. д. Все это и решает вопрос специфики отдельных конкретизации одного и того же исполнения определенного музыкального произведения.

6. Каждое отдельное исполнение музыкального произведения как индивидуальный предмет с любой точки зрения можно положительным образом определить, а именно оно в конце концов может быть определено посредством качеств разновидности самого низшего порядка из всех возможных, то есть тех разновидностей, которые не могут быть дифференцированы на другие разновидности.

Вот, пожалуй, и все о некоторых особенностях исполнения музыкального произведения. Если мы попытаемся теперь высказанные суждения применить к самому музыкальному произведению, которое нам в отдельных исполнениях конкретно проявляется, то, хотя наши знания о музыкальном произведении еще не выяснены и не обоснованы в конкретном анализе, мы быстро придем

к убеждению, что приведенные суждения не применимы к музыкальному произведению, а вместо них надо принять другие суждения, которые будут истинными в применении к исполнениям. Следует только помнить, что мы говорим о «готовом» музыкальном произведении и что все вопросы, относящиеся к процессам его *возникновения* в творческих актах музыканта, мы исключаем из данного рассуждения. Дальнейший наш анализ музыкального произведения подтвердят результаты, которые я здесь привожу:

1. Всякое музыкальное произведение является предметом, длящимся во времени¹. Возникнув в определенный период времени, оно существует как одно и то же произведение, хотя процессы, благодаря которым оно возникло, уже прошли. Как я уже упоминал, нельзя также, как это хотел В. Конрад², считать музыкальное произведение идеальным предметом. Ибо это исключает факт возникновения его во времени. А в факте этом сомневаться уж никак не приходится. Ведь в противном случае пришлось бы признать, что творческие процессы, совершающиеся у музыканта, в принципе идентичны процессам, происходящим у слушающего, когда он *познает* готовое произведение. А это не кажется правильным.

Из положения, что музыкальное произведение не является идеальным предметом, еще не следует, что оно реальный предмет, ибо объемом этих двух понятий еще не исчерпывается сумма всех предметов. Даже положение, что музыкальное произведение — это длящийся во времени предмет, не будет равнозначным положению, что данное произведение является реальным предметом. Проблему существования, а в особенности вопрос о способе существования музыкального произведения, мы должны пока отложить до получения более определенных результатов аналитического исследования данного музыкального произведения.

Будучи предметом, длящимся во времени, музыкальное произведение тем не менее не является «временным» предметом в том смысле, в каком будут им его отдель-

¹ К вопросу о возможности придания ему структуры процесса я еще возвращусь.

² W. Conrad, Der ästhetische Gegenstand,

ные исполнения. Если они, как я уже установил, являются процессами, то само музыкальное произведение *не есть* процесс. В то время, когда части исполнения музыкального произведения следуют *друг за другом* в совершенно определенных последовательных временных фазах, *все части самого музыкального произведения существуют одновременно*, если произведение готовое (здесь мы говорим только о таком). Правда — и мы постараемся детально выяснить в ходе дальнейшего рассуждения, — несмотря на это, между частями готового произведения имеется некоторый специфический «порядок следования» и даже, как убедимся, некоторая особая квазивременная структура имманентно присуща каждому музыкальному произведению, но из этого вовсе не следует, что одна часть будет во времени более ранняя, чем другая. Точно так же, как из того, что члены математической прогрессии, например геометрической прогрессии, известным образом упорядочены и вследствие этого их можно пронумеровать, не следует, что геометрическая прогрессия в математическом смысле длилась во времени и что она некоторый становящийся процесс¹. И тем не менее данные положения не требуют более глубокого обоснования, которое станет возможным лишь в дальнейшем. И наоборот, каждое индивидуальное исполнение музыкального произведения проявляется эффективно во времени таким образом, что отдельные его части играют в различные отрезки времени и время это они наполняют, а части этих частей опять-таки постепенно исполняются во все более новых временных фазах и вместе с ними неизбежно проходят, пройдя же, перестают актуально существовать, исчезают в прошлом, из которого, если можно так выразиться, никогда уже не возвратятся, — наоборот, в которое все больше и больше погружаются, уходят все дальше и дальше от нашего всегда нового настоящего. При этом отдельные исполнения отличаются еще длительностью времени, в которое они исполняются: одни более «быстрые», дру-

¹ Мы здесь говорим о математических прогрессиях, для которых имеется общая формула произвольно взятого члена, например: $kn = aq^{n-1}$. Утверждение, приведенное в тексте, не относится к так называемым «wahlfreie Folger», на которые обращали внимание интуитивисты (Броуэр и пр.).

гие более «медленные»; а в пределах времени исполнения неизбежно изменяется темп их исполнения (если мы не имеем здесь дела с точно урегулированным механическим воспроизведением, которое именно монотонностью своего развития во времени вызывает отрицательное эстетическое впечатление). В применении к самому произведению все это не имеет смысла. Произведение имеет *один-единственный* порядок следования своих частей и *одну-единственную*, раз навсегда установленную автором квазивременную структуру (также и *установленные темпы*), которая полностью независима от фаз конкретно переживаемого качественного часа, а в особенности от фаз времени, в котором совершается то или иное из его исполнений¹. Отдельные исполнения представляют более или менее явные *отклонения* от установленной, как бы «предвиденной» в самом произведении квазивременной структуры, хотя исполнитель в общем старается воспроизвести именно ту квазивременную структуру, которая характерна для данного произведения.

2. Ни одно музыкальное произведение не обусловлено в своем возникновении и длительности теми реальными процессами, которые создают его отдельные исполнения, как, например, удары пальцами по клавишам и пр. Причинами его возникновения будут совершенно *другие* психофизические процессы, творческие процессы художника, которые вовсе не обязательно должны выражаться в какой-то эффективной игре на каком-либо инструменте. И наоборот, процессы, которые создают отдельные исполнения произведения, не создают самого произведения: цель их — создать возможность прослушивания *in concrete* произведения путем его исполнения. При соответствующем умении и музыкальном воображе-

¹ На этот «порядок следования» частей произведения и квазивременную структуру я в первый раз наткнулся при анализе литературного произведения в книге «Das literarische Kunstwerk» (1931), в которой данное рассуждение составляло первоначально один из параграфов. То, о чем я там говорил, а также позднейший анализ, изложенный в книге «О познании литературного произведения» (1937), применимо и к музыкальному произведению, а также, как увидим, и к фильму. Первым, кто на эту структуру обратил внимание, был не Лессинг, как можно это было ожидать, а Гердер. Но после этим более близко никто уже не занимался, а то, что имеется у Гердера, — это скорее всего только набросок.

нии можно познать музыкальное произведение, *не прибегая* к исполнению, посредством *простого чтения* партитуры, хотя этим путем и невозможно получить той полноты и конкретности познания произведения, которую делает возможным *прослушивание* исполнения. Как только процессы, вызывающие исполнение произведения, закончатся, данное исполнение перестает существовать. Если они прервутся, прерывается исполнение; оно, конечно, после этого перерыва может быть вновь продолжено, но пустота перерыва навсегда в нем останется, что, разумеется, сделает невозможным эстетически адекватное восприятие произведения. Поэтому мастера-исполнители, если их какой-либо случай вынуждает прервать игру, после перерыва не продолжают начатое исполнение, а начинают играть все сначала. Ни одно из этих положений нельзя отнести к самому музыкальному произведению, а попытка их применения бессмысленна.

3. В противоположность своим отдельным исполнениям музыкальное произведение не *имеет* какой-либо *определенной* пространственной локализации, ибо она не выражена ни творческим актом автора, ни текстом партитуры. И только поэтому можно его произвести в *произвольно* взятом месте, а сама пространственная локализация исполнения, неизбежно связанная с ним и время от времени иная, не имеет никакого значения для эстетического восприятия произведения и должна от нее абстрагироваться, то есть трактовать ее так, как будто ее и не было.

Не является истиной также то, что какое-то конкретное музыкальное произведение, например Пятая симфония Бетховена, якобы проявляется непосредственно в испытываемых слушающим изменчивых слуховых образах и что оно в результате этого само принимало один раз те, другой раз иные черты и характер, как это происходит с отдельными исполнениями. Произведение *нечувствительно* к процессам, происходящим в содержании и в способе переживания слуховых видов, *оно не становится другим* из-за того, что исполнения вследствие вышеуказанных условий приобретают тот или иной характер. Безусловно, если определенное исполнение из-за плохой акустики зала или вследствие слишком большого расстояния, которое отделяет слушателя от

исполнителя, становится для нас «смазанным» или «без тона», это затрудняет для нас эстетическое восприятие самого произведения, в особо крайнем случае оно может сделать для нас слушание совершенно невозможным. Но, наверное, никто не станет утверждать, что из-за этого *само произведение* стало «смазанным» или плоским и пустым по тону. *Это вообще не может его изменять.* Ни одно произведение не является *hic et nunc* развивающимся акустическим явлением, которым оно должно было бы быть, если бы само по себе подвергалось изменениям вследствие совершающихся изменений в случайно возникающих у отдельных слушателей слуховых видах. Если бы мы согласились, что оно подвергается таким изменениям, то мы вынуждены были бы тогда согласиться и с тем, что музыкальному произведению свойственны исключительные его свойства, что оно одновременно такое, которым должно быть в результате приобретения им некоторых черт в одном исполнении, и такое, каким было бы, приобретая черты других исполнений, данных нам в результате испытания других образов. Это также будет явно неправильным в применении к самому музыкальному произведению. И это не относится к области чистой теории. Такой подход имеет свои следствия и в музыкальной практике. Если мы и не наивны в музыкальном отношении, то при прослушивании, например, Пятой симфонии Бетховена мы стараемся *не обращать внимания* на все те предметно данные нам детали актуального исполнения, которые в исполнение привносятся случайными, по нашему мнению, обстоятельствами, имеющими влияние на конкретное содержание испытываемых нами, слуховых видов и отражающимися на конкретизации прослушиваемого в данный момент исполнения. Поэтому мы некоторым образом *селекционируем* конкретно возникающие свойства исполнения и одни из них приписываем как бы самому произведению, которое стараемся услышать и, если можно так сказать, «выслушать» из конкретной целостности исполнения, другие как бы не замечаем, не принимаем во внимание, относя их за счет или случайностей исполнения, или же случайностей слушания, а следовательно — содержания и способа испытывания слуховых видов. Процесс слушания музыкального произведения оказывается значительно более сложным, чем это кажется на первый

взгляд, и может совершаться различными способами¹. С другой стороны, именно эта сложность процесса слушания музыкального произведения, как и различные конкретные детали, которые его (слушание) характеризуют и которые не могут быть здесь обсуждены, составляет один из аргументов в пользу правильности проведения различия между музыкальным произведением, его исполнением и конкретизацией. Если между музыкальным произведением и многообразием слуховых видов, испытывание которых приводит слушающего к восприятию исполнения произведения, а через это исполнение — к восприятию самого произведения, возникает какая-то связь, то она состоит лишь в том, что каждое музыкальное произведение определяет само по себе некоторую идеальную систему слуховых видов, которые должны испытываться предполагаемым слушателем, чтобы произведение могло быть передано в эстетическом переживании верно и полно. Его собственная структура и качественные особенности определяют, например, то, что данное произведение должно слушаться — в границах допустимого — с некоторого расстояния, чем и определяются также и идеальные типы определенных им слуховых видов. Тому, кто, например, хотел бы слушать Прелюдию № 6 Шопена с расстояния в километр, мы вынуждены были бы сказать, что он не имеет ни малейшего представления о свойствах данного произведения. Точно то же можно сказать и тому, кто лезет в первый ряд партера, идя на Девятую симфонию Бетховена.

Однако факт наличия такого рода соподчинений между музыкальным произведением и идеальными системами слуховых видов не свидетельствует еще о том, что произведение прямо, непосредственно проявлялось в слуховых видах¹.

5. Любое определенное музыкальное произведение, например упоминавшаяся раньше Девятая симфония Бетховена, в противоположность *множеству* своих возможных исполнений является *одним-единственным*. Уже

¹ Ни С. Лисса, ни Ст. Шуман в своих рассуждениях (см. «Как слушать музыку», Варшава, 1948) данных вопросов не касались, хотя это были вопросы, которыми надлежало им заняться. Оба автора были знакомы с моей работой, напечатанной в «Przeglądzie Filozoficznym», но, вероятно, эти различия не обратили на себя внимание, хотя для анализа процесса слушания они очень важны.

одно это исключает возможность отождествления произведения с его исполнениями. В результате ему чужды также те различия, которые по необходимости появляются между отдельными исполнениями. Можно выразить это и в обратном порядке: именно потому, что такого рода различия не могут проявляться в самом музыкальном произведении (сама мысль об этом абсурдна), лучше всего видно, что оно не тождественно его исполнениям и что оно *одно*, в то время как его исполнений может быть в принципе *сколько угодно*. Какой бы смысл имело утверждать, что, например, Патетическая соната Бетховена в какой-то своей части (например, Andante) имеет *одновременно* различные темпы или что она динамически разноритмична, что тональная окраска ее одновременно и такая и иная и пр.? Если в каком-либо исполнении выступают темп, динамика, мелодические линии другие, чем те, которые свойственны самому произведению, то это просто-напросто *фальшивое* исполнение; те же, кто слушает это исполнение, либо вообще не смогут получить эстетического восприятия данного произведения, либо просто не замечают ошибочных черт исполнения и в фантазии добавляют черты, действительно свойственные данному произведению. Мы брали тогда исполнение как «фальшивое», например «слишком быстрое», «бесцветное», «слишком громкое», «бездушное» и т. д. и т. п. Исполнение *должно быть иным*, если, конечно, данное произведение должно быть в исполнении верно передано, если оно должно быть раскрыто нам во всей его красе.

Если иногда мы и говорим о самом произведении, что оно, например, слишком бесцветное, монотонное, громкое и т. д., то это «слишком» касается не отношения между исполнением и чем-то отличным от него, что должно быть исполнено и показано в своем собственном виде, а отношения между некоторыми чертами или частями самого произведения и *эстетическими ценностями*, которых оно как произведение лишено. Это может также касаться отношения между некоторыми чертами произведения и другими его свойствами, которые оно приобрело бы, если бы не воздействие присущих ему недостатков, на которые мы, используя приведенные выше эпитеты, хотим указать, то есть если бы произведение не было бы, например, таким монотонным, каким

оно есть *de facto*. В то же время определения «слишком быстрое», «слишком монотонное», относимые к исполнению, нельзя в рамках разумного применить к самому произведению, ибо они вытекают из сравнения исполнения с произведением.

6. Таким образом, можно с полным основанием сомневаться, будет ли музыкальное произведение во всех отношениях однозначно определено посредством «самых низших» качеств, которые дальше невозможно дифференцировать. Решение данного вопроса зависит от того, следует ли принять за музыкальное произведение творение, которое заключено лишь в , партитуре (нотах), или же творение, которое представляет собой аналог эстетического восприятия (адекватного). Займемся этим позднее. Пока отметим, что в первом случае мы вынуждены были бы принять, что музыкальное произведение содержит в себе такие «стороны», в отношении которых произведение не может быть однозначно определено посредством качеств, которые не могут быть дифференцированы дальше. Это касается, например, *окраски* тонов, входящих в состав произведения. Партитурой предписывается только вид инструмента, на котором данное произведение «должно исполняться», а следовательно, косвенным путем оно определяет тип окраски тона, но *не наинизшую разновидность* этого типа, ту безусловно индивидуальную окраску, которая реализуется лишь в определенном исполнении. Это самое относится и к полноте тонов или звуков, тесно связанной с окраской тонов. В какой-то мере подобным образом вопрос стоит и в отношении абсолютной высоты тонов. Правда, используя физические средства, можно было бы с большей точностью определить абсолютную высоту тонов, выступающую в данном произведении, но, как нам сейчас кажется, в этом нет необходимости. Небольшие различия в абсолютной высоте тонов не имеют большого значения для музыкального произведения. Тот, кто захотел бы играть траурный марш из Сонаты *b-moll* Шопена (opus 35) в высоком виолоне или, наоборот, петь партию Эльзы в «Лоэнгрине» глубоким басом, тот, несомненно, *сделал бы невозможным* восприятие данных произведений. Но *мелкие изменения* какой-то части тона не имеют существенного значения. Вероятно, музыкальное произведение в этом отношении

определено не так ригористически, как это кажется. В. Конрад в упоминавшемся раньше исследовании говорит об «Irrelevanzsphaeze» музыкального произведения, в рамках которого различия между отдельными исполнениями произведения не имеют значения.

И он прав. Существует нечто подобное «сфере безразличного» для всякого музыкального произведения (может быть, и для любого произведения искусства?). Однако Конрад не указывает, почему существует такого рода сфера — для каждого произведения искусства иная. Нам кажется, что это возможно только тогда, когда само произведение во всех отношениях однозначно не определено качествами наинизшего порядка. К этому вопросу мы еще вернемся.

В то же время, если бы мы музыкальное произведение брали таким, каким оно появляется в конкретном, но адекватном эстетическом восприятии, то тогда сомнение, не является ли оно в некоторых отношениях не до конца определенным, было бы оправданным. И к этому вопросу следует еще раз вернуться. Если я его здесь касаюсь, то только для того, чтобы подчеркнуть, что такого рода проблемы не возникают в отношении индивидуального исполнения музыкального произведения, а во-вторых, для указания, что выражение «музыкальное произведение» пока многозначно и нуждается в некоторых различениях.

Все приведенные факты вынуждают нас признать, что музыкальное произведение — это действительно что-то радикальным образом отличающееся от его возможных исполнений, хотя между ними, конечно, имеются многочисленные сходства. Благодаря им данные исполнения будут исполнениями именно данного определенного произведения. Позже станет ясным, какое значение имеет это положение для решения проблемы способа существования и идентичности музыкального произведения. Пока следует рассмотреть еще следующие два вопроса: 1) можно ли отождествить музыкальное произведение с определенными сознательными переживаниями (автора или слушателя), 2) не идентично ли музыкальное произведение партитуре? Лишь когда отпадут эти две возможности, проблема сущности музыкального произведения предстанет перед нами в своем истинном виде.

Глава II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И СОЗНАТЕЛЬНЫЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ

Мы все еще живем в период рецидивов психологизма¹, который у нас имеет особенно много последователей, хотя за границей психологизм уже давно объявлен несостоятельным и считается пережитком. Особенно среди теоретиков искусства, музыковедов и тех, кто сам философией не занимается, но вместе с тем склонен высказывать некоторые общие положения о предмете своего исследования, принимается почти за очевидную истину, что произведение искусства, а в особенности музыкальное произведение, — это нечто «психическое»: какое-то «воображение» или слуховые впечатления и т. д. Так вот и слышу, как некоторые из моих читателей говорят про себя: зачем автор без нужды усложняет такой простой вопрос? Музыкальное произведение — это прежде всего определенный комплекс звуков или тонов, которыми «ассоциируются»² некоторые чувства, мысли, продукты воображения.

Но звуки или тоны — это ведь, как учит физика и психология, не что иное, как чувственные впечатления

¹ Психологизм, то есть признание за психические факты (возможно, за сознательные переживания) предметов, которые по природе своей не являются психическими, легче всего распространяется среди людей, которые, не обладая на самом деле философской культурой, считают должным провозглашать определенные философские воззрения, так как это создает впечатление наукообразности. К сожалению, уровень философской культуры у нас среди ученых-специалистов, одинаково как гуманитариев, так и естественников, довольно низкий. Поэтому у психологизма есть еще шансы на успех.

² Ассоциативная психология, давно уже, оставленная за рубежом, у нас многими еще принимается за весьма «научную» точку зрения — особенно литераторами, историками искусства, музыковедом и пр.

и, следовательно, нечто психическое, точно так же и ассоциируемые с ними представления или чувства, «представляемые суждения» и пр., как в некоторых кругах когда-то было принято говорить. Из этого делают вывод, что музыкальное произведение — это, несомненно, нечто психическое. В таком случае, разумеется, нет «единственного» музыкального произведения, одинакового для многих психических субъектов или даже для одного и того же субъекта, когда он слушает два раза «одно и то же» произведение. Здесь речь идет только о сознательных переживаниях, с одной стороны, о том, что автор, творец, переживал процесс творческой работы над произведением, с другой стороны, о том, что переживают слушающие, когда на окончания их слуховых нервов воздействуют звуковые волны, вызываемые вибрированием инструмента, когда на нем «играет» исполнитель. То, что переживал автор, давно уже прошло, и мы о его переживаниях можем только догадываться на основе собственных переживаний, вызываемых указанным выше путем. Строго говоря, существует только много (с течением времени их становится все больше) комплексов переживаний, которые подобны друг другу, ибо вызываются подобными друг другу физическими факторами (звуковыми волнами). Если же в обычной жизни мы и выражаемся так, как будто существует какое-то одно, то же самое музыкальное произведение (например, Четвертая симфония Шимановского), то это значит, что мы выражаемся неточно. Либо мы поддаемся фикциям языка, либо это для нас просто удобно. Но не следует поддаваться этим языковым неточностям тогда, когда занимаемся теоретическим анализом: в таком анализе следует считаться с результатами научных исследований, а известно, что «физика» и «психология» данный вопрос уже выяснили: музыкальное произведение — это действительно известный подбор психологических фактов, обусловленный физическими факторами. Все проблемы «идентичности музыкального произведения» представляют собой следствие иллюзий, создаваемых неточностью общеупотребительного языка. Задача науки одна: описать переживания, которые мы испытываем, когда слушаем какое-либо музыкальное произведение, и объяснить его «причинно».

Обнажение скрытых психологических принципов кон-

цепций искусства, в особенности музыки, завело бы нас слишком далеко. Примем только один принцип анализа, а именно: получить опытное знание предметов, которые хотим исследовать, и остаться верными этому опыту. Смысл наших утверждений должен соответствовать этому опыту, и мы постараемся не фальсифицировать его, даже в угоду самим «научным» теориям различных философских направлений (я думаю здесь главным образом о позитивистах и неопозитивистах). Помня об этом, мы опросим: можно ли согласиться с приведенным выше взглядом на музыкальное произведение?

Прежде всего следует договориться о том, что значит термин «психическое». Что подразумевают, когда утверждают, что музыкальное произведение — это нечто «психическое»? Это означает у них, как мне кажется, что данное произведение является *переживанием* или *комплексом сознательных человеческих переживаний*, соответственно подобранных, в особенности таких, среди которых самую важную роль играют так называемые «слуховые впечатления». Если спросить, что заставляет психологов принимать такое положение, то обнаружится, что в основе принятия лежит некоторое иное понимание «психического». Согласно этому новому пониманию, «психическим» будет все, что, не будучи физическим, не имеет вместе с тем самодовлеющего и независимого от сознательных переживаний бытия. В таком случае о «психическом» говорят, что оно «субъективно», затем субъективное незаметно отождествляется с переживанием или же с его какой-либо составной частью. В бытии за независимое от переживаний этим принимается только то, что материально.

В одном отношении следует сразу же согласиться: музыкальное произведение не имеет самостоятельного и независимого от сознательных переживаний своего автора существования. Возможно даже, что оно полностью с точки зрения бытия не независимо от переживаний слушателей. Значит, если бы следовало согласиться с приведенным выше пониманием термина «субъективный», но без отождествления «субъективного» в данном значении с сознательным переживанием или его составной частью, то следовало бы признать, что музыкальное произведение будет в этом значении чем-то «субъективным». Но и тогда нет повода утверждать на этом основании,

что оно нечто психическое или что оно является составной частью сознательного переживания. Если бы даже принять положение критического реализма, согласно которому все качественные образования, а следовательно, и звуки, системы тонов, воспринимаемые нами из внешнего мира, будут «только субъективными» (относительно чего можно иметь далеко идущие сомнения, хотя современная физика и пишется в таком духе), а «объективно» в данном случае существуют лишь волны некоторых упругих материальных объектов, то и тогда даже нельзя сказать, что музыкальное произведение является сознательным переживанием или же какой-либо его составной частью. Уже сам факт, что всякое переживание либо его составная часть доступны познанию только в актах рефлексии (внутреннего опыта), хотя то, что музыкальное произведение никто не познает в таких актах, свидетельствует против данного утверждения.

Вероятно, никто не согласится с тем, что музыкальное произведение является *актом, сознания, а следовательно, слушанием, работой воображения* и пр. Этого не могли бы утверждать даже психологи, если бы им кто-либо стал приписывать такую точку зрения. Если бы мы вдруг стали считать музыкальные произведения субъективными в приведенном выше значении, то тогда следовало бы отбросить утверждение, что музыкальные произведения — это сознательные переживания или их составные части, так как переживания именно в данном значении не «субъективны». Ибо переживания не существуют самостоятельно и в своем существовании не зависят от других переживаний, например от актов направленной на них «рефлексии».

Однако возможно, что сторонники психологической концепции музыкального произведения скажут, что оно составляет *содержание* тех переживаний, которые испытывал автор в процессе его создания, или же тех переживаний, которые испытывают слушатели во время прослушивания одного из его исполнений. К сожалению, в устах психологов термин «содержание переживания» настолько многозначен, что именно в этой скрытной многозначности и состоит кажущаяся сила концепции психологов. Ибо они избегают обвинений, выдвигаемых против них, чаще всего таким образом, что незаметно переходят от одного значения к другому. Наконец, ес-

ли понимать «содержание» так широко, то все, что не является ни актом сознания, ни материальным предметом, становится «содержанием» сознательного переживания. С этим уж ничего не поделаешь. Ибо «содержанием» в таком смысле ex definitione становится в одинаковой мере как музыкальное произведение, так и, например, всякая чувственно воспринимаемая вещь, если ее принимаем в том виде, как она воспринимается. Такого рода расширение объема понятия «содержание» будет словесной софистикой. При таком подходе данное понятие ничего не объясняет, но с его помощью нельзя также ничего опровергнуть. Поэтому необходимо прежде всего установить какое-то употребительное значение этого термина. Но поскольку, однако, в случае музыкального произведения в расчет могут быть приняты лишь слуховые виды или же переживания, которые основываются на данных видах как на своей психологической базе, то нашу проблему мы можем сузить и спросить, что следует понимать под «содержанием» указанных переживаний. Правда, к музыкальному произведению мы можем относиться чисто *мыслительным образом*, когда, например, без прослушивания какого-либо исполнения музыкального произведения мы стараемся понять или же оценить его, но вместе с тем мы испытываем обычно, когда слушаем музыкальное произведение, различного рода чувства. Если бы нам, однако, удалось показать, что музыкальное произведение, как бы мы его ни рассматривали, отличается даже от содержания наблюдений или слуховых представлений, в которых оно непосредственно дано, то a fortiori это, должно было бы быть истиной и в отношении всех иных принимаемых в расчет сознательных переживаний.

Поэтому установим прежде всего следующее: если «содержание» действительно должно быть чем-то психическим в смысле переживания сознания, то оно должно быть *составной эффективной частью* этого переживания, притом той, которую *испытываем* в процессе данного переживания и которая вместе с тем не входит в состав *самого переживания*. Ибо переживания, как и все его составные части, являются уже *актом* сознания, а мы условились, что такой акт мы не принимаем в расчет. Данная искомая часть испытываемого в переживании не может быть одновременно чем-то, к чему *относится на-*

ше переживание, *которое дано нам* в его исполнении, — это опять-таки составляет *предмет*. Что же в *слуховом* наблюдении составляет эффективную составную часть испытываемого в процессе слушания?. На этот вопрос ответить не легко, если ответ должен правильно воспроизводить факты, не упрощать их, а также не подставлять на их место что-то совершенно им чуждое. Но в нашем споре ситуация упрощается в том отношении, что психологию имеют готовый ответ на вопрос, что является «содержанием» слухового ощущения. Они сказали бы: эффективной составной частью переживаемого будет не что иное, как только чувственное слуховое впечатление. Точно так же, скажут они, как в зрительных ощущениях содержанием будут зрительные впечатления, а в осязательных — осязательные, так и здесь содержанием могут быть только слуховые впечатления. Этим было бы действительно все решено, а психологию убеждены, что сформулированный ими ответ окончательно разрешает дело, если а) совершенно определенно известно, о чем идет речь, когда говорят о «впечатлениях» (слуховых, зрительных и т. д.); б) если быть уверенным, что то, что имеется при этом в виду, в самом деле составляет эффективную составную часть сознательного переживания, например слухового. К сожалению, хотя о «чувственных впечатлениях» в европейской философии говорят уже несколько сот лет, и несмотря на то, что девяносто лет, начиная с Фехнера, они исследуются в экспериментальной психологии, оба эти вопроса окончательно не решены. Поэтому невозможно здесь пользоваться, например, понятием «элемент» в трактовке Маха, так как — мы увидим позже — это понятие в том виде, в каком оно было введено и употребляется Махом в его «Analyse der Empfindungen», весьма многозначно. Правда, со времен Маха в споре по этому вопросу значительно продвинулись вперед, особенно в работах, с одной стороны, Бернона, с другой — феноменологов (Гуссерль, Г. Гоффман, Конрад-Мартинус). Меньше всего в этом вопросе было сделано профессиональными экспериментаторами-психологами. Однако если мы захотим все взгляды по данному вопросу изложить хотя бы в общих чертах, то наша работа о музыкальном произведении превратится в анализ строения и процесса чувственного наблюдения. Но, возможно, достаточно

будет, если так называемые «впечатления» будут не предметами, данными нам в чувственном наблюдении (особенно некоторыми предметами), не их очевидно данными качественными чертами, а некоторыми качественными датами, которые испытываем тогда, когда нам предметно даны некоторые качественно определенные вещи или иные предметы. В особенности слуховые «впечатления» не являются ни звуками, ни тонами, ни аккордами или мелодиями, ни даже их качественными чертами, например высотой тона или «окраской», или качеством аккорда, или понижением мелодичной линии и т. д. Тоны, аккорды, мелодии *даны* нам в простом слуховом ощущении как некоторые предметы, например как слагаемые некоторого индивидуального исполнения. В то же время, ощущая их, мы получаем ощущение некоторых особенных дат, непрерывных, переходящих друг в друга, с качествами, которые просто-напросто невозможно описать (не делая их предметами), но, грубо говоря, которые каким-то образом родственны в своем общем характере качествам, выступающим в области ощущаемых слуховым образом предметов. Необходим специальный познавательный прием, особенного рода рефлексия, чтобы понять их, не фальсифицируя их своеобразных свойств и их способа существования. Когда получим такую «рефлексию», не переставая одновременно наблюдать развивающееся во времени определенное исполнение музыкального произведения, тогда убеждаемся, что звуковые образования, respective тоновые, входящие в состав исполнения, а тем более само исполнение, являются чем-то радикально отличным от слуховых впечатлительных дат, что они *выходят за рамки этих дат* как идентичные предметы, даже самые простые (качественные) черты которых только *проявляются в непрерывной массе множества впечатлительных дат*, respective в надстроенных над ними слуховых видах. Звук либо тон, который мы слышим некоторый определенный, пусть короткий, промежуток времени (например, одну секунду), дан нам как один и тот же (как делящаяся звуковая цепь), в то время как впечатлительные даты будут все время новыми, изменчивыми в своей, если можно так сказать, насыщенности (интенсивности проявления), в выдвижении на первый план или в удалении на периферию нашего поля восприятия,

в неустанной новизне своих качеств и т. д. Даты, которые были актуальными, уже прошли, сменившись новыми; тон или аккорд, звучащие некоторое время, *остаются* теми же самыми и ощущаются как те же самые, хотя начало этого звучания уже прошло. Они *не складываются*, как иногда думают, из впечатлительных дат, и даже их черты не идентичны с этими датами, но проявляются как целиком новое в отношении их естество (бытие). Таким образом, даже уже сравнительно простой звук, входящий в состав конкретного индивидуального исполнения музыкального произведения, не составляет никакой эффективной части множества впечатлительных дат; если бы даже эти даты рассматривали как слагаемые чувственного переживания, что является, как я указал выше, спорным, то и тогда звуковые образования, входящие в состав исполнения, не составляют никакой части того переживания и в этом значении будут в отношении его трансцендентными, что вовсе не мешает тому, что они нам наглядно даны «в их собственном виде». Оставляя в стороне сложную проблему, как получается, что, ощущая непрерывные слуховые впечатлительные даты, мы замечаем тональные образования, из которых строится исполнение музыкального произведения, мы можем только констатировать, что устанавливаются закономерные соподчинения между множествами впечатлительных дат и звуковыми образованиями, входящими в состав исполнения. Если мы хотим воспринять некоторые определенные звуковые образования, то в сфере испытываемых нами слуховых впечатлительных дат должны появиться их множества, следующие друг за другом определенным образом и одновременно совместно выступающие. И наоборот, если мы испытываем некоторые множества впечатлительных слуховых дат, то в результате должны появиться в области предметов, слышимых нами (звуки, тона, аккорды, мелодии), некоторые вполне определенные образования с однозначно установленными свойствами. Несмотря на исследования К. Штумпфа, эти соподчинения в области слуховых ощущений более или менее детально не изучены. Под этим углом зрения область зрительных наблюдений исследована значительно лучше. Но это не меняет факта, что данные исследования — это исследования соподчинения двух взаимоисключающих областей. Говоря иначе, если

слуховые впечатлительные даты составляют содержание слуховых впечатлительных переживаний, то предметно нами наблюдаемые звуки, тона, аккорды, мелодийные образования *не являются содержанием, слуховых впечатлительных переживаний*, а тем самым а fortiori не могут быть вообще содержанием *каких-либо сознательных переживаний*.

Тем более никакое звуковое образование высшего порядка, например некоторая определенная мелодия, опутанная сетью «аккомпанемента», взятая во всей своей индивидуальной полноте некоторого конкретного исполнения, *не составляет «содержания»* какого-либо сознательного переживания. Когда мы воспринимаем его на слух, тогда, с одной стороны, мы получаем множество сменяющихся впечатлительных дат и надстраивающихся над ними слуховых видов, в которых дается нам эта мелодия, с другой стороны, в нашем акте ощущения содержится интенсия относительно данной мелодии, — интенсия, которую я называю *неочевидным содержанием акта* ощущения. Разумеется эта интенсия — нечто относящееся к области сознания, что при определенном понимании «психического» приводит к утверждению, что интенсия — это нечто психическое, но вместе с тем радикально отличающееся от слышанной мелодии. У нее отсутствуют свойства, имеющиеся у мелодии, она также может быть познана совершенно иным способом, чем данная мелодия, а именно она может быть нам дана в имманентном рефлексивном наблюдении (которое ни в каком смысле не является чувственным переживанием), тогда как индивидуальная, в данный момент звучащая мелодия дана нам в наблюдении внешнем (нерефлексивном) и чувственном, то есть в наблюдении, использующем испытываемые нами содержания, данные чувственным образом. Это же самое можно сказать о всех составных частях и несамостоятельных моментах индивидуального исполнения какого-либо музыкального произведения. Все они будут предметами или предметными моментами, к которым относится наш акт слухового ощущения. То же самое можно сказать о них в их отношении ко всем переживаниям, будь то непосредственно на слуховых ощущениях надстроенных актов понимания конкретного исполнения, либо актов тех или иных чувств, как бы ореолом оплетающих своими качества-

ми то, что нам дано в ощущении как исполнение некоторого произведения, и, наконец, в отношении ко всем переживаниям, посредством которых мы как бы только косвенно (не слушая его) относимся к данному исполнению (разговаривая, например, после концерта со знакомыми о деталях исполнения прослушанной Сонаты h-moll Шопена, исполненной тем или иным пианистом). Таким образом, уже отдельное, одноразовое исполнение музыкального произведения не является составной частью актов сознания и, следовательно, не является чем-то психическим. Только наиболее примитивное понимание психического или же, с одной стороны, сознательных переживаний и исполнения музыкального произведения — с другой, могло привести к абсурдной по существу концепции, согласно которой исполнение музыкального произведения является чем-то психическим. А fortiori это относится к *музыкальному произведению* (Сонате h-moll Шопена), которое как *то же самое* является нам во множестве различных исполнений, но которое, как мы убедились, радикальным образом отличается от его различных исполнений и не является какой-либо его составной частью. Само музыкальное произведение в отношении переживаний наблюдения, в котором дано нам одно из его исполнений, трансцендентно¹ еще в более высокой степени, чем это индивидуальное исполнение; в том случае создается трансцендентность как бы второго порядка. Это уж само по себе говорит о том, что музыкальное произведение (вполне определенное: Соната h-moll) не есть нечто психологическое или субъективное, то есть принадлежащее к составным частям или моментам восприятия наблюдающего субъекта.

¹ Это слово имеет много значений. Здесь оно означает только «выходящий за пределы сознательных переживаний или их составных частей».

Глава III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ПАРТИТУРА (НОТЫ)

После того как отбросили попытку отождествления музыкального произведения с его исполнением или же с определенными сознательными переживаниями, может возникнуть предположение, что музыкальное произведение — это не что иное, как только так называемые «ноты», или партитура. Эта мысль, вероятно, придет в голову тем исследователям, которые считают положение *entia sunt non sunt multiplicanda praeter necessitatem* основным принципом научного исследования и которые в то же время склонны (якобы во исполнение этого принципа) «сводить» всякого рода предметы к вещам или материальным процессам, в худшем случае, к некоторого рода психическим процессам. Там, где они имеют дело с предметами, относительно которых другие утверждают, что они не могут быть «сведены» к материальному или психическому, они говорят о так называемых «метафизических гипостазах» и ставят их в вину как тяжелое преступление против науки. Правда, что означает это «сведение к», до конца не выяснено, но позитивисты не любят в этом признаваться, ибо это «сведение» зачастую находится в резком противоречии с основным постулатом позитивизма, который сами позитивисты не выполняют, ограничиваясь лишь провозглашением его — а именно, что необходимо просто-напросто принять к сведению всякого рода «позитивные» данные опыта. Так вот, если бы дело заключалось в таком «сведении» музыкального произведения к нотам, respective к партитуре, то оно для меня понятно лишь в одном только значении, а именно, что музыкальное произведение и его партитура — это одно и то же, что, следовательно, в конкретном индивидуальном случае

(например, Четвертая симфония Шимановского) нельзя найти никакой черты музыкального произведения, которая не была чертой его партитуры, и наоборот: нет ни одной такой черты партитуры, которая не была бы чертой данного произведения. *Nota bene*: из этого вопроса, разрешаемого в пользу *отождествления* музыкального произведения и его партитуры, не следует, как я еще покажу, утверждение, что музыкальное произведение является чем-то «физическим». А как раз именно на это втайне надеются те, кто стремится «свести» музыкальное произведение к его партитуре. Но об этом потом. Однако отождествление музыкального произведения и его партитуры осуществить не удастся. Неопозитивисты, исповедующие физикализм и желающие каким-то образом избежать трудностей, вызываемых вопросом, что такое музыкальная партитура (ноты), вероятно, сказали бы, что партитура, или ноты, — это не что иное, как лист бумаги, усеянный частичками типографской краски, определенным образом размещенной на поверхности бумажного листа. При этом способ размещения краски на бумаге является результатом некоторого соглашения между музыкантами, *respectively* типографами и читателями нот. Как следствие этого пришлось бы признать, что партитура Четвертой симфонии Шимановского существует в стольких экземплярах, в скольких она издана, и число это будет увеличиваться с каждым новым изданием. Если бы мы в самом деле согласились с этим, то необходимо бы ради последовательности согласиться и с тем, что признаками партитуры в этом случае были бы и химический состав бумаги, а также типографской краски, некоторые свойства характера изменения цвета краски под воздействием солнечных лучей и т. д. Конечно, неопозитивисты-физикалисты не испугаются и такого вывода¹, в то время как всякий иной, не предвзятый человек, не согласится партитуре (нотам) приписывать такого рода признаки. Возможно, однако, что позитивисты заявили бы, что нет нужды принимать такие следствия из положения о тождестве партитуры и некоторого физического предмета, ибо, чтобы избежать

¹ Позволю себе напомнить, что данная работа писалась тогда, когда физикалистские тенденции были еще сильны как в Венском кружке, так и среди некоторых польских философов. После Пражского конгресса эти тенденции явно ослабели.

«метафизических гипотез», достаточно допустить, что партитура — это система специально выбранных признаков или некоторая определенная часть бумаги, заполненной типографскими знаками, а именно системой цветных пятен определенной (условной) формы на бумаге. Но ни то и ни другое предложения не смогут спасти физикалистской интерпретации партитуры. Ибо решающим будет то, что если бы партитура (ноты) действительно была бы только некоторым куском заполненной типографскими знаками бумаги, его частью или некоторым набором его черт, то она не смогла бы выполнять именно ту функцию, которая делает ее партитурой, или нотами, определенного музыкального произведения, а именно функцию символизирования некоторых определенных предметов или процессов.

То, что мы называем типографским «знаком» — в данном случае «нотным», — это не просто «частичка краски» на бумаге или каком-либо ином материальном предмете. Ни одна материальная вещь в точном значении этого слова не может сама для себя обладать какими-либо нематериальными¹ свойствами или же выполнять какую-либо нематериальную функцию. Она может быть лишь субъектом или соучастником физических процессов, но в этих процессах не появляется функции обозначения или функции значения, точнее функции обладания значением. Функция обозначения является *интенциональной* функцией (интенцией), придаваемой знаку посредством особого акта сознания, совершаемого некоторым субъектом, наделенным сознанием. Ни один физический предмет (кусочек мела, доска, лампа и т. д.) не может ни сам по себе обладать этой функцией, ни эффективно приобрести ее путем надления ею некоторым субъектом. Физический предмет (лампа, доска, рисунок) может быть только бытийным основанием знака, который сам в себе является результатом субъективного сознательного акта, благодаря приданию ему как некоторой типичной, например зрительной, формы или типичного цвета света (ср. железнодорожные сигналы), именно интенциональной функции. Иначе говоря, то, что

¹ Разумеется, это будет истиной только в том случае, если к свойствам материальной вещи мы не причисляем подчиненной ей черты, относительной в точном значении этого слова.

обычно называют «физической стороной» знака, не является каким-либо физическим предметом (какой-либо материальной вещью), а лишь некоторым *типичным*, например зрительным или акустическим, *видом*, который благодаря соответствующей интенциональной операции психического субъекта зрительно ощутимо является ему на базе некоторой материальной вещи, соответственным образом в действительности оформленной. При этом данная материальная вещь может в определенных границах подвергаться некоторым изменениям, не вызывающим исчезновения или изменения данного типичного вида, который на ее базе наглядно проявляется. Так называемые «буквы» физически могут быть мелкими или крупными, стекла семафора могут быть в большей или меньшей степени мутными, но, до тех пор пока вид (условно принятый) при этих изменениях может наглядным образом появиться на базе данных реальных вещей, «знак» остается тем же самым, и выполняет ту же самую функцию указания. Ибо лишь тот во многих случаях идентично появляющийся типичный вид выполняет функцию знака: он несет в себе интенционально ему приписанную интенцию, направленную на некоторый определенный предмет, процесс или положение (поднятый вверх под углом «семафор» указывает: «Сейчас на станции путь свободен», при принятых у нас железнодорожных правилах).

Партитура, *respective* ноты, — это система знаков, к тому же особого рода (мы это сейчас обсудим). В таком случае они не являются чем-либо физическим, хотя и появляются на базе некоторых физических вещей, например на листах бумаги, соответствующим образом заполненных типографскими знаками. И эти же самые знаки появляются на многих различных листах бумаги, входящих в состав различных «экземпляров» данного издания той же самой партитуры. Отождествление музыкального произведения с его партитурой не может нас, следовательно, освободить от признания некоторых нематериальных предметов (и вместе с тем непсихических). Но партитура не является чем-то психическим: знаки, которые мы создаем соответствующими субъективными операциями, по отношению к этим операциям будут их трансцендентными продуктами, по отношению же к действиям понимания знаков — трансцендентными

предметами этих действий. Совершенно точно тот же самый знак или система знаков (как, например, ноты, или партитура) может быть предметом многих различных актов его понимания, использования его для обозначения некоторого предмета. При этом совершенно не имеет значения, выполняется ли этот акт одним субъектом или многими. Знак является intersubjectивным средством соглашения о предметах, обозначаемых им. И ноты, respective партитура, выдуманы для того, чтобы многие различные люди могли при их помощи сыграть одно и то же музыкальное произведение. Но из этого сразу же видно, что нельзя отождествлять музыкальное произведение с партитурой, которая служит для проигрывания его многими различными исполнителями. В пользу данного вывода говорит следующее:

1. Не каждое музыкальное произведение было «записано». Существовали, например, народные песни во времена, когда так называемая «нотная грамота» вообще была неизвестна. Многие музыканты только импровизировали свои произведения и никогда их не «написали». На возникновение этих произведений данное обстоятельство не оказало никакого влияния, это создавало трудности лишь для повторения их исполнения, так как нелегко запомнить произведение, которое возникает путем импровизации. Существуют ли произведения, возникшие путем импровизации, никем не записанные и не запомненные после одноразового их исполнения, — это вопрос сомнительный и трудный для разрешения. Но источник этого лежит в совершенно иных фактах, которые не влияют на проблему отличия музыкального произведения от нот, при помощи которых мы его записываем.

2. Ноты, respective партитура, — это определенная система «императивных» символов, которые «закрепляем» путем различных технических средств, например «нотным письмом», на бумаге или посредством цветных пятен на ленте звукового фильма. «Закрепление» это состоит, точно выражаясь, в наделении реального предмета некоторыми свойствами, например постоянно одни и те же цветные пятна на бумаге, которые позволяют читателю видеть в этих пятнах всегда одни и те же символы (знаки), относительно которых было достигнуто между субъектами соглашение, что они означают одно и то же.

Конечно, таких систем знаков, условно определенных, существует много, и необходимо знать это соглашение, чтобы данными знаками успешно пользоваться. Но стоит один раз этому научиться, как уже простое наблюдение конкретных пятен на бумаге приводит нас к восприниманию самих символов (отдельных «нот») и к обращению при их посредничестве к тому, что они означают. Так, каждая такая «нота» означает некоторый однозначно определенный тон, а именно определенный относительно «высоты», длительности, иногда способа «ударения» и т. д. Способ размещения этих нот друг подле друга — опять-таки согласно некоторым условным правилам — учит нас в то же время, как отдельные тона должны или выступать вместе или следовать друг за другом. Они наряду с самими «нотами» высказывают всякую иную, как правило обычным языком записанную, информацию относительно, например, окраски тонов, степени их звучания и т. д., а также относительно быстроты смены нот или же ритмических особенностей произведения. Нотами также определяется, каким должно быть произведение, «записанное» с их помощью. Но и этим не исчерпывается их роль. Они образуют систему как бы стенографически записанных предписаний, указывающих, как следует поступать, чтобы получить правильное исполнение данного произведения. В этом двояком значении ноты, respective партитура, почти являются символами «императивными»: это способ увековечивания воли музыканта-творца относительно того, каким должно быть создаваемое им произведение.

Однако в той самой степени, в какой знак отличается от обозначаемого им предмета, партитура также является чем-то отличным от музыкального произведения, которое посредством нее определено. Бытийная связь между произведением и партитурой основана лишь на соподчинении, притом исключительно условном. Не является оно также во всех отношениях однозначным: одно и то же произведение может быть «записано» различными нотными системами, кроме того, произведение во всех своих свойствах не бывает однозначно определено партитурой (нотами). Произведению присущи свойства, которых не имеет партитура (ноты), и наоборот. В состав музыкального произведения входят звуки,

respective тона, а точнее тональные качества вида, мелодийные качества (мелодии), качественные характеристики различного рода гармоний и дисгармоний (в первичном, истинном значении этого слова). Ничего из этого не входит в состав партитуры (нот) и не характеризует ее. Произведение определяет различные ритмические и динамические свойства, которых опять-таки бессмысленно было бы искать в партитуре. В противоположность литературному произведению, в котором упорядоченный язык в своем двухслойном строении входит в состав произведения, так что произведение вообще не может восприниматься без своей языковой двухслойности, отношение музыкального произведения к партитуре в значительной степени более свободное и отдаленное. Ибо произведение не только в принципе может быть услышано без обращения к партитуре (нотам) — мы сравнительно редко «читаем» музыкальные произведения, хотя и это случается, особенно когда «учимся» исполнению данного произведения, — но более того, когда музыкальное произведение во всем объеме его свойств и во всей его телесности (конкретизации) мы слушаем и эстетически воспринимаем, партитура полностью остается вне музыкального произведения. Даже тот, кто знает ее, не включает ее в произведение. Таким образом, партитура не только отличается от музыкального произведения, но она даже не входит в его состав, не образует никакого его слоя, насколько вообще понятие слоя допустимо. Это не противоречит факту, что музыкальное произведение интенционально определено партитурой (нотами) всегда там, где оно написано, что сама партитура интенционально определена творческими актами автора, следовательно, музыкальное произведение имеет источник своего существования и своих качеств в этих актах. Если же автор не записал своего произведения, не «закрепил» его в нотах, то источником произведения будут непосредственно интенциональные творческие акты автора, интенции которых иногда сразу реализуются в исполнении самого автора, если автор создает свое произведение, играя его.

Глава IV. НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Если мы согласимся с установленными только что различиями, то вопрос о том, что такое музыкальное произведение, становится особенно актуальным. Наши исследования эскизного характера являются в известной степени подготовкой к разрешению данного вопроса.

Теперь еще одно небольшое замечание. Существует множество теорий музыкального произведения, и довольно трудно решить, которая из них будет истинной, если их сравним между собой и в известной степени диалектически их рассмотрим. Они будут не только определенными теоретическими исследованиями, но и в некотором роде программой. Они являются выражением определенных художественных устремлений музыкантов, по крайней мере тех, которые теорией музыкального произведения занимаются в связи со своей композиторской либо исполнительской деятельностью. Их теории — своего рода постулаты, как создавать произведения, чтобы они были произведениями искусства. В результате музыканты стараются реализовать эти постулаты в своих произведениях, и этим самым теория получает как бы подтверждение. Вместе с тем в современной европейской музыке вследствие этого чрезвычайно большая разнородность типов произведений, что в огромной степени затрудняет создание теории музыкального произведения, которая бы удовлетворяла всем направлениям и вместе с тем обнаруживала бы общую всем произведениям структуру или некоторый комплекс свойств. Правда, для нашей темы противоречия между теориями не очень существенны, так как все они возникают не столько в вопросе, что такое музыкальное произведение, сколько в том, какими свойствами, согласно данной эстетической

программе, должно обладать художественное произведение, чтобы оно было как произведение искусства *ценным* в художественном отношении. Это уже совершенно иного рода вопрос. Ибо несомненно, что и плохие музыкальные произведения являются продуктами художественной деятельности (хотя и ошибочной) и музыкальными произведениями, хотя они не только не имеют ценности, но являются даже негативно ценностными — плохими, безобразными, нудными и т. д. Поэтому сначала должен быть решен вопрос о существовании музыкального произведения, особенно если учесть, что при этом возникает некоторая экзистенциально-онтологическая проблема.

Не входя в существо споров между теориями, мы начнем с анализа музыкального произведения, опираясь на свой непосредственный опыт. В качестве примеров возьмем такие произведения музыки, которые, вне всякого сомнения, будут музыкальными произведениями, скажем, Пятую симфонию Бетховена либо Сонату h-moll Шопена. Они будут также произведениями, имеющими художественную, *respective* эстетическую, ценность, но эту сторону их структуры мы сейчас не затрагиваем. Вместе с тем я оставляю в стороне произведения, которые хотя и являются музыкальными произведениями, но одновременно образуют единое органическое целое с каким-либо литературным произведением, например музыкальные драмы Вагнера либо другие оперы, песни независимо от их типа и т. д. Проявление в них литературного фактора сильно усложняет дело, приводит к возникновению нового типа художественного произведения, которое выходит за рамки чистой музыки. Особенно проблема идентичности и целостности музыкально-литературного произведения представляется совершенно иначе, чем в случае чисто музыкального произведения. Однако из сферы своего исследования я не исключаю так называемой программной музыки, которая является особым типом чистой музыки. Программная музыка ставит проблемы, которые не могут быть обойдены в исследовании музыкального произведения.

Звуки, тона, звуковые сочетания внешнего порядка, а также различные шорохи и стуки (об этом, между прочим, говорит так называемая современная музыка) составляют существенный компонент структуры любого

музыкального произведения. Должен заявить, что, употребляя слово «тон» (и другие родственные ему слова), я выражаюсь не совсем точно и что тона в смысле *hic et nunc* развивающихся в мировом времени *индивидуальных* процессов или длящихся во времени предметов, которые являются компонентами отдельных исполнений, *не принадлежат* самому музыкальному произведению. Но в равной степени как мотивы данного решения, так и точный смысл, в каком я применительно к музыкальному произведению пользуюсь термином «звук» или «тон», станут очевидными лишь позже. Однако *не* всякий звук, тон или аккорд в *нашем* смысле, а также в смысле индивидуальных фактов реального мира входит в состав произведения или, точнее говоря, создает такое произведение, даже когда мы имеем дело с множеством таких образований. Например, различные звуковые сочетания, которые входят в состав звуковой стороны языковых образований, а также акустические сигналы, различного рода речевые сочетания, которые представляют собой явления природы, например «пение» птиц и т. д., не являются музыкальными произведениями. Чем же в таком случае отличается музыкальное произведение от вышеуказанных образований или акустических фактов?

Различие может быть в трех отношениях. Оно может состоять: 1) в *особом порядке* следования и сочетания звуков, *respective* тональных образований, 2) в том, что в музыкальном произведении имеются какие-то совершенно новые факторы или моменты, отличающиеся от тонов, тональных образований и шорохов либо стуков, 3) в чем-то совершенно *специфическом*, что отличает каждое музыкальное произведение, даже каждую отдельную его фазу от акустических сигналов и природных звуковых явлений.

ad 1. Сразу же видно, что, хотя в музыкальных произведениях очень часто порядок расположения тонов и сочетаний тонов в актуально данной системе или в последующих системах будет иным, чем порядок акустических сигналов, однако существенное различие между музыкальными произведениями и звуковыми образованиями иного рода определяется не порядком расположения. В каком-либо сигнале порядок может быть совершенно таким же, что и в некотором музыкальном про-

изведении (либо в его части), и тем не менее данные образования будут отличаться друг от друга. Например, мелодия так называемого «польского свистка», которым некогда пользовались польские студенты за границей в качестве распознавательного сигнала, и образуется тремя тонами арии с курантом из «Страшного двора» Монюшки и является частью этой оперы и музыкальным произведением. Если бы порядок, о котором я здесь говорю, действительно определял существенное различие между вышеуказанными образованиями, то тогда его идентичность не должна стирать это различие.

Таким образом, отличия в порядке тонов «их сочетаний» не определяют данное различие.

ad 2. Многие исследователи склонны считать, что в музыкальном произведении имеются некоторые факторы, которых нет в звуковых образованиях иного рода, и что именно они являются чем-то характерным для музыкальных произведений. Однако в вопросе, что это за факторы и будет ли их присутствие достаточным для объяснения существенного различия между произведениями музыки и прочими акустическими образованиями, мнения расходятся.

Одни считают, что такими факторами будут мелодия, гармония, ритм, определенный темп. При этом, как показывают последние исследования, мелодия — это не просто совокупность определенных звуков, следующих друг за другом, но нечто совершенно новое, по сравнению с ними, а именно некоторое качество образного порядка, которое лишь своим основанием имеет неко-

¹ См., например, E. Kurth, Musikpsychologie. В то же время определение, данное Ст. Оссовским в книге «L podstawa estetyki», кажется неудачным. Он говорит: «Мелодия является следствием интервалов, заключенных в жесткие рамки ритма» (стр. 37), причем «интервал» — это «отношение высоты» тонов (стр. 36). Прежде всего «следствие» является некоторым отношением, таким образом, мелодия была бы некоторого рода отношением отношений. Возможно, чтобы, мелодия могла существовать и быть нам дана в опыте, такое отношение отношений должно возникать между тонами. Но оно не является само по себе мелодией. Кроме того, воспринимается не само это отношение отношений, а мелодия. Компонентом слушаемого нами музыкального произведения является мелодия, а не это предполагаемое объективно ее обуславливающее отношение отношений между тонами. Этого рода отношение отношений может быть объектом лишь наших мыслительных определений. В то же время мелодия как особенная

торое множество звуков различной высоты, но не идентично с ними, и даже в какой-то степени независимо от них. Качественным образом будет также, вероятно, и ритм, и другие названные выше факторы музыкального произведения¹. Однако чем бы они ни были, многие музыкальные произведения именно ими отличаются от акустических сигналов и от звуковых явлений в природе, но характерными для музыкального произведения они не являются. Прежде всего сомнительно, включает ли в себе *каждое* музыкальное произведение какую-либо мелодию. Вся так называемая современная музыка может быть взята за пример того, что необходимости существования мелодии в музыкальном произведении нет. Это же самое относится и к явлениям гармонии, она отсутствует у всех одноголосых песен (я имею в виду здесь явления, выступающие при многоголосом звучании одновременно нескольких звуков). В то же время возможно, что установленный, по крайней мере в некоторых партиях произведения музыки, ритм, а также, несмотря на «tempo rubato», некоторый определенный хотя бы для отдельных фаз произведения характер темпа должны проявиться в каждом музыкальном произведении. Но опять-таки следует подчеркнуть, что точно такие же явления мелодии, ритма, темпа, гармонии, выступающие в определенных произведениях музыки, могут иметь место, например, в акустических сигналах, но от этого сигналы не становятся произведениями

развивающаяся во времени «звучащая линия», содержащая в себе элементы движения и связанного с ними ритма, в некотором роде звуковую струю, подвижную и становящуюся, наполненную красками звучания, составляет то, что нам непосредственно акустически навязывается как своеобразное качественное целое, лишь в основании которого анализ может открыть отдельные звуки. Кто от данной нам, таким образом, мелодии переходит к «отношению следования интервалов», тот уже оставил сферу данных нам в опыте художественных образований, respective эстетических предметов, и занялся коррелятами некоторых мыслительных операций, которые в лучшем случае будут соотнесены определенным образом с эстетическими предметами. Одновременно это переход от организованной, систематизированной, образующей единство наглядной целостности к атомизированному множеству элементов, допускаемых скорее гипотетически, а не выступающих как зримые компоненты музыкального произведения.

¹ К вопросу о различных музыкальных образованиях, являющихся компонентами музыкальных произведений, я еще вернусь.

музыки. Известно, например, в автомобиле Вильгельма II клаксон наигрывал мотив из «Зигфрида» Вагнера. Многие радиостанции в качестве сигналов применяют различные фрагменты музыкальных произведений, но это применение приводит к тому, что это только распознавательные сигналы, а не музыкальные произведения. Точно так же появление характерных ритмов в чисто обрядово-религиозных церемониях (например, барабанная дробь у примитивных племен в Африке) свидетельствует о том, что ритм не составляет момента, отличающего музыку от других акустических явлений. Правда, могут сказать, что в данном случае мы имеем дело с родственными явлениями, однако родство еще не означает тождества. Можно также сомневаться и в том, будет ли так называемая «танцевальная музыка», применяемая лишь как средство для поддержания ритма танцующих и возбуждения в них желания «выложиться» в движении, «музыкой» в точном значении этого слова, следовательно, определенным художественным явлением, причем даже в том случае, когда в качестве «танцевальной музыки» используются несомненные произведения музыки (например, вальсы Шопена). Но это уже особый вопрос, точно так же, как и вопрос, отличается ли существенным образом «художественный танец» как произведение искусства от ритуальных танцев либо танца как средства моторно-ритмического выражения себя человеком, особым образом возбуждаемого «танцевальной музыкой». Однако нам кажется, что если художественный танец и произведения такого рода, как вальсы Шопена, следует отнести к разряду произведений искусства, то ритуальные танцы, а также танцы как способ разрядки необходимо причислить к внехудожественным явлениям, к которым, вероятно, следует отнести и такого рода явления, как пение птиц, независимо от того, будут ли в них выделяться такие моменты, как ритм, мелодия, темп и т. д. Но это уже вопросы, связанные с проблемой границ художественных предметов и явлений и одновременно границ эстетических предметов, а не с вопросом об обнаружении в несомненно художественных образованиях (в особенности в музыкальных произведениях) того, что характеризует их своеобразие.

Согласно иным теориям, существенным для произведе-

дения музыки и в то же время его незвуковым фактором должно быть то обстоятельство, что произведение музыки «выражает» определенные чувства, какие-либо переживания или психические факты или «изображает» что-либо. Как известно, существует ряд выдающихся музыкальных произведений так называемой программной музыки, которые в своем «выражении», respective «изображении», обладают чем-то таким, что является одной из главных, если не самых существенных, функций музыки. В одинаковой мере как «выражение», так и «выражаемое» является существенным компонентом музыкального произведения, причем «выражение» отождествляется с «изображением» и вследствие этого становится неизвестным, как далеко простирается область программной музыки. Такая неопределенность в понимании «выражения» приводит также к тому, что становится неясным, являются ли, согласно вышеупомянутой теории, произведения программной музыки (respectively должны быть) единственными музыкальными произведениями или они составляют лишь их определенную разновидность.

К этому вопросу следует еще вернуться. Но независимо от решения этого вопроса для рассматриваемой проблемы существенно только то, что как «выражение», так и «изображение» присуще не только музыкальным творениям либо, более общо, произведениям искусства, но и тому, что «выражено» или «изображено». Напротив, как «выражение», так и «изображение» первоначально представляет собой по своей природе немзыкальное и даже внехудожественное явление, они чаще всего проявляются в интериндивидуальных явлениях повседневной жизни человека, где ни то, что «выражает», и ни то, что «выражается», не имеет с музыкой или искусством вообще ничего общего. У тех, кто понимает функцию выражения, respective изображения, когда она проявляется у другого, ни на секунду не возникает мысль, что они имеют дело с произведениями искусства, в частности с музыкальными произведениями, когда они слышат, например, у кого-либо стон отчаяния, причем это отчаяние вызывает у них определенные ответные чувства. Таким образом, если бы мы, уточнив понятие «выражение», respective «изображение», и установив, что вообще может быть «выражено», respective

«изображено», даже согласились с тем, что в любом музыкальном произведении мы имеем дело с чем-то подобным, то тем самым еще не установили бы того, что характерным образом отличает произведение музыки от немusicalных образований.

Иногда можно встретиться с утверждением, что музыкальное произведение вызывает у слушающего определенные чувства либо, в более общем смысле, определенные психические состояния (переживания) и что в этом состоит специфика музыкального произведения. Но, как известно, одно и то же произведение музыки в одном случае (в определенном исполнении и при определенных обстоятельствах этого исполнения) вызывает одно, в другом — совершенно иное чувство либо вообще не вызывает никаких чувств. Поэтому сомнительно, чтобы эта способность вызывать чувства была чем-то характерным и существенным для произведения. Тем более что великое множество других предметов и событий, не имеющих ничего общего с произведениями музыки, вообще искусства, вызывает у нас те или иные чувства или психические состояния. И наконец, способность вызывать чувства либо иные психические состояния там, где это происходит, представляет собой один из видов воздействия произведения на слушателя (если вообще на слушателя действует музыка). Неужели же произведение в такой степени лишено какой-либо собственной, существенной структуры либо комплекса характерных свойств, что это характерное для него мы должны искать в его способе воздействия на слушателя, а не в нем самом? Таким образом, оказываются несостоятельными все известные мне попытки отличить музыкальное произведение от акустических сигналов либо явлений звучания в природе посредством указания на какие-то новые, особенно на неакустические, факторы музыкального произведения. Поэтому следует задуматься над тем, имеется ли и какое специфическое различие между рассматриваемыми образованиями. Прежде чем к этому перейти, я укажу на некоторый факт, который может сдвинуть с мертвой точки наши рассуждения.

Точка зрения, согласно которой по крайней мере некоторые музыкальные произведения выполняют функцию «выражения» либо «изображения», ведет к пред-

положению, что в данном отношении музыкальное произведение существенным образом родственно произведению литературы. А поскольку литературное произведение выполняет обе эти функции лишь вследствие наличия в нем звукового слоя и слоя связанных со звуками значений, то возникает предположение, что и в музыкальном произведении выступают значения, носителями которых были бы, например, отдельные музыкальные мотивы. Многие теоретики музыки говорили также о «смысле», заключенном в отдельных музыкальных произведениях. К сожалению, значение слова «смысл» не уточнено, и поэтому мы зачастую употребляем его в совершенно различных значениях. Так, например, в книге известного историка музыки Камбарю «Музыкальная мысль» утверждается, что в музыкальных произведениях выражается так называемая «музыкальная мысль».

Рассуждения автора очень интересны и подкреплены многочисленными отрывками из музыкальных произведений, однако основное понятие «музыкальная мысль» осталось неясным, вследствие чего в этом отношении оказалась неудовлетворительной и вся книга. Камбарю, говоря о «музыкальной мысли», вероятно, не имеет в виду смысла, которым обладает, например, предложение, записанное на каком-либо языке. Если бы предполагаемый в музыкальном произведении «смысл» был таким же, что и смысл предложения или значение какой-либо языковой единицы, то данную точку зрения следовало бы считать неправильной. Музыкальное произведение (в рассматриваемом здесь смысле) не содержит в себе ни звучаний слов какого-либо языка, ни значений, связанных с ними, ни, наконец, значений каких-либо предложений или системы предложений. Конечно, это банальный факт, но не привести его нельзя, ибо он имеет большое значение как для установления своеобразия структуры музыкального произведения, так и для выяснения вопроса о его идее и для выяснения вопроса о его идентичности. Произведение (чистой) музыки не является литературным произведением, и, несмотря на их сходство в некоторых чертах, например оба они обладают квазивременной структурой, в существе своем они не родственны. Прежде всего как непосредственный результат отсутствия в музыкальном произведении язы-

ковых образований, в особенности значений слов и предложений, в музыкальном произведении не могут выступить как его компоненты состояния интенциональных вещей, определяемые смыслом предложений, а также предметы (вещи, люди, события, процессы), которые данные состояния вещей изображают, respective обозначают названиями, используемыми в литературном произведении. В музыкальном произведении нет также места видам (схематизированным либо конкретным), актуализированным в литературном произведении посредством определенных, специально предназначенных для данной функции языковыми факторами и являющихся одним из существенных компонентов произведения литературного искусства.

Когда мы при слушании какого-либо музыкального произведения воображаем себе ту или иную предметную ситуацию, вещи и людей в определенных состояниях, когда мы актуализируем в воображении те или иные виды данных в воображении предметов, тогда, конечно, если не имеем дело с музыкально-литературными произведениями, такими, как песни и пр., мы *eo ipso выходим за пределы* содержания самого произведения музыки. Под его влиянием мы находимся самое большее под воздействием фантазий, литературных по природе, которые не только могут, но и должны быть устранены без вреда для правильного восприятия данного музыкального произведения, ибо они замутняют это восприятие и затрудняют получение его в чистом виде.

Чтобы определенное произведение искусства обладало многослойной структурой, необходимо и достаточно

а) чтобы в нем имелись *разнородные* компоненты, как, например, в литературном произведении: языковые звучания, значения, изображенные предметы и т. д.; б) чтобы однородные компоненты, а следовательно, сами языково-звуковые образования создавали сочетания высшего порядка (как, например, значения слов в смысл предложений), те в свою очередь — сочетания еще более высокого порядка (например, предложения в сочетания предложений и т. д.), пока, наконец, все эти образования соединяются друг с другом в один основной компонент произведения, обычно распространяющийся на все произведение (например, слой смысла литературно-

го произведения¹); в) чтобы образованный таким путем основной компонент произведения не терял в целостности произведения свою индивидуальность и отграниченность, а оставался явно выделяющимся компонентом целого, причем как тогда, когда мы рассматриваем произведение в его собственной структуре, так и тогда, когда мы берем его в том виде, в каком оно воспринимается в эстетическом переживании; г) чтобы различные основные компоненты данного типа образовывали органическое, то есть вытекающее из их существа, целое одного произведения. Как я показал, в данном значении в литературном произведении имеется четыре «слоя», в картине — по крайней мере два и т. д. Напротив, чисто музыкальное произведение однослойно. Хотя и не все в нем однородно, однако его разнородные компоненты не образуют «слоя» в указанном выше значении.

Музыкальному произведению вообще чужда многослойная структура, которая свойственна литературному произведению. В результате в нем нет такой, как в литературном произведении, полифонии эстетически ценных гетерогенных качеств и качеств самих эстетических ценностей. В литературном произведении полифония является следствием разнородности материала его отдельных слоев, которых музыкальное произведение лишено. Однако отсюда вовсе не следует, что все проявляющееся в музыкальном произведении, все, что составляет его компонент или только его несамостоятельный момент, будет однородным и, в частности, все будет звуком, respective тоном, либо чем-то еще, акустическим по природе. Наоборот, вопреки тому, что, как мне кажется, утверждал в своей книге «Vom musikalisch Schönen»² Ганслик, я вскоре попытаюсь показать, что и в музыкальном произведении содержатся неакустические факторы и что как раз они-то имеют основное значение для «прекрасного» в музыке. Но они не образуют каких-то отдельных слоев, в частности слоя, отдельного от того, что является звуком, тоном либо некоторым построен-

¹ Что касается слоя видов в литературном произведении, то здесь существуют различные исключения-

² Мне кажется, Ганслику приписывают часто такие утверждения, которые он сам бы счел слишком радикальными. Не лишним был бы новый анализ его взглядов.

ным из тонов целым. Но эти неакустические факторы в музыкальном произведении настолько связаны со звуками и звуковыми образованиями, что произведение благодаря им составляет необычайно спаянное и единое целое. В этом отношении музыкальное произведение выше произведений других видов искусства, особенно произведений литературы. Хотя Николай Гартман в своей книге «Das problem des geistigen Seins» воспринял мою концепцию многослойности произведения литературы и затем почти автоматически применяет ее к остальным типам произведений искусства, в том числе и к музыкальным произведениям, тем не менее он, во-первых, существенным образом меняет содержание введенного мной понятия слоя произведения искусства (также и по отношению к литературному произведению), во-вторых, он смешивает две различные вещи: слой в моей трактовке и его наличие в произведении для перцептора с проявлением функции изображения, выполняемой одним из компонентов произведения по отношению к другому его компоненту, который вследствие этого имеет своей бытийной основой первый компонент. Нельзя некритично распространять структуру, обнаруженную в произведениях одного типа, на произведения иного типа. Давайте рассмотрим этот вопрос более детально.

Факт отсутствия слоев в музыкальном произведении когда-то (в январе 1928 г., когда я после завершения исследования литературного произведения обратился к произведениям других видов искусства) оказался своего рода неожиданностью, причем в известной степени неожиданностью неприятной. Ибо пока я не понимал, что музыкальное произведение не имеет многослойной структуры, я надеялся, что произведение искусства можно будет характеризовать посредством этой структуры и таким образом мне удастся сравнительно простым путем отграничить его от другого рода предметов. А музыкальные произведения не подходили под это, как мне казалось, универсальное правило. Таким образом, пришлось искать другой путь для отграничения произведений искусства от иных предметов, в особенности от предметов, являющихся продуктом нашего творческого акта сознания, что сильно усложнило проблему. Следовательно, если, несмотря на известного рода теоретиче-

ские затруднения, мы решаемся отбросить мысль о многослойности музыкального произведения, то так мы поступаем под давлением сильных аргументов. Приведенное выше понятие «слоя» произведения искусства Гартман подменяет совершенно иным понятием «слоя», правда так и не уточнив его. Это новое понятие является для него скорее директивой для понимания произведений искусства и других явлений культуры. Мне кажется, это понятие Гартмана можно определить следующим образом: предметы одного типа в отношении предметов другого типа составляют «слой» (в этом новом значении) тогда, когда они выполняют по отношению к последним функцию их бытийной основы, а этой основой они являются потому, что, во-вторых, выполняют функцию интенционального обозначения их. Так, например, звучание слова в какой-либо определенной системе языка фиксирует свое значение (позволяет как бы выбрать из всех значений то, которое, как принято говорить, «связано» с ним). Значение наименования или значение предложения интенционально обозначает и выделяет соответствующий изображенный предмет (вещь или состояние вещи), вид выражает некоторую вещь и пр.

Если так определим понятие «слоя», то это новое понятие в какой-то части будет совпадать с частью содержания понятия «слоя», определенным мною выше, которым я пользовался в своей книге «Das literarische Kunstwerk». Ибо нечто, что выполняет функцию бытийной основы и интенционального обозначения чего-то иного, не должно быть «слоем» произведения искусства в первом значении и даже его компонентом. Так, например, «исполнение» музыкального произведения, которое вообще не является его компонентом, выполняет по отношению к нему обе эти функции, хотя и не является единственной бытийной основой произведения. Точно так же «полотно-изображение» представляет собой бытийную основу картины и интенционально ее обозначает, хотя не входит в состав картины и не образует ни одного из ее «слоев» в первом значении, однако было бы ее «слоем» во втором значении, если бы можно было этим значением пользоваться. И, наконец, конкретный звуковой материал составляет бытийную основу (частичную) и определяет «звучание слова», входящее в состав лите-

ратурного произведения, но сам он остается вне его сферы. Точно так же отдельные звуки выполняют по отношению к мелодии обе функции «слоя» во втором значении, но не составляют слоя произведения музыки в первом значении, хотя и входят в состав его. Однако существуют такие компоненты произведения искусства, например виды в картине, которые являются «слоем» данного произведения в обоих установленных здесь значениях. Вследствие такого частичного совпадения объемов обоих этих понятий лучше всего будет не пользоваться одним и тем же словом в обоих данных значениях, а оставить слово «слой» только в первом значении. Я склоняюсь к такому решению потому, что «слой» произведения в моем (первом) значении по отношению к некоторым определенным факторам произведения может выполнять функции, характерные для «слоя» во втором значении, но вовсе не будет самым этим «слоем» в моем значении. Так, например, слой предметов, изображенных в литературном произведении, иногда в некоторых своих частях выполняет функцию выявления в моем определении «метафизических качеств» и является их бытийной основой, но в то же время не выступает по отношению к этим качествам в виде некоторого отдельного слоя (в моем значении), наоборот, эти качества тесно связаны с изображенными предметами.

То обстоятельство, что Н. Гартман не различал этих двух значений понятия «слой» (Schicht), привело к тому, что он приписал литературному произведению гораздо большее число слоев, чем их имеется на самом деле. И, вероятно, это заставило его считать музыкальное произведение многослойным произведением и причислять к музыкальным произведениям также и компоненты его исполнения, что является, строго говоря, бессмыслицей.

Раз мы уже занялись понятийными и терминологическими проблемами, займемся еще одним термином. Ст. Оссовский в своей книге «U podstaw estetyki» пользуется термином «семантическая функция», когда некоторый предмет выполняет по отношению к другому предмету функцию, которую я назвал «функцией интенционального обозначения» либо, что лучше и более общо, конструктивной функцией, как я ее определил в работе

«O budowie obrazu». Таким образом, то, что в моей терминологии будет «видом», согласно Оссовскому, выполняет «семантическую» функцию. Разумеется, мы можем пользоваться произвольными звучаниями слов для связывания их с определенными значениями. Однако нельзя пользоваться словами, явно ощущаемое этимологическое значение которых противоречит их значению в настоящем. Если «семантическое» выводить от греческого «сема», или «знак», то «семантическое» по-польски означало бы «знаковое». Семантическая функция тогда была бы функцией, которую выполняет знак в отношении предмета, обозначаемого знаком¹.

В этом случае такую функцию выполняет, скажем, для машиниста паровоза семафор перед железнодорожной станцией, но ее уже не выполняет «вид», который должен воспринять машинист, чтобы увидеть семафор. Зрительно данный вид приводит к тому, что семафор является налицо данным для машиниста, в то время как открытый семафор не может привести к тому, чтобы не занятый путь на станции стал для машиниста таким же наглядно данным, каким для него будет семафор. Функция, которую по отношению к предмету, обозначенному для некоторого субъекта, выполняет знак, будет только специальным случаем гораздо более общей функции, а именно функции интенционального обозначения, которая выступает как частный момент функции знакового обозначения, и функции, выполняемой по отношению к предмету вид, посредством которого предмет проявляет себя как налицо данный для наблюдателя предмет, а также многих других подобных функций. Эти функции могут быть присущи, например, предмету, представляющему другой предмет, название предмета, который означает или имеет значение и т. д. Таким образом, нельзя пользоваться термином, который по своему языковому происхождению годится лишь для обозначения особенного случая, для обозначения чего-то более общего. Поэтому я сохранию свою терминологию и не буду говорить о «семантической функции»².

¹ Проблема функции знака в противоположении к значению слова.

² Точно так же и употребляющееся у нас давно название «семантика» не кажется мне правильным.

Однако если музыкальное произведение является однослойным и если в то же время для того, чтобы отличить произведение музыки, скажем, от акустических сигналов либо от звуковых явлений в природе, недостаточным будет ни какой-то особый порядок данного и следующего за ним выступления звуков и звукосочетаний высшего порядка, ни появление в музыкальном произведении различного рода незвуковых элементов, то на первый взгляд кажется, что теряется всякое основание для вышеуказанного различения. И тем не менее различие между, скажем, Сонатой из опуса № 13 Бетховена или каким-либо иным музыкальным произведением и всякого рода сигналами или звуковыми явлениями настолько ощутимо, что трудно в нем сомневаться. Правда, оно становится явным лишь тогда, когда мы настраиваемся на эстетический лад и воспринимаем музыкальное произведение в виде эстетического предмета. В этом случае безразлично, обладает ли данное нам в восприятии эстетической ценностью или нет. Ибо мы имеем дело с эстетическим предметом не только тогда, когда установили его большую или меньшую ценность, но и тогда, когда осознаем, что данное произведение плохое, нудное и банальное. Эстетическое отношение мы принимаем не добровольно, по желанию, а тогда, когда произведения искусства, в том числе и- слушаемые нами в каком-либо исполнении музыкальные произведения, обладают способностью заставлять нас принимать это эстетическое отношение (или, кому что нравится, настроение), хотя, разумеется, не всегда это удается. Потому, между прочим, следует установить, что вызывает данный эффект и что может отличать музыкальное произведение от других звуковых явлений. Как звуковые явления в природе, так, например, и распознавательные акустические сигналы представляют собой реальные события либо реальные процессы. Это не вызывает сомнения, когда мы рассматриваем естественные звуковые явления, скажем пение птиц. Но и акустический сигнал, издаваемый клаксоном автомобиля, будет фактом действительности и так воспринимается прохожими, если он выполняет свою функцию предупреждения перед опасностью. Иначе прохожие не обращали бы на него никакого внимания и не приспособлялись к нему. Этот сигнал вместе с тем фактом своего осу-

шествления указывает на реальное совершение иного действительного факта¹.

В отличие от них музыкальное произведение, данное в качестве эстетического предмета в эстетическом переживании на базе некоторого определенного исполнения, не является во время этого исполнения реальным событием и уже вследствие этого не может указывать на предметы и процессы реального мира². В общем виде нельзя этого сказать и об исполнении музыкального произведения. Если, например, когда я пишу, слышу «через стенку» еще раз ту же самую Прелюдию Шопена, то, не переставая работать, я только мимоходом замечаю, что соседка снова «упражняется» либо что она дома и т.д.

Факт совершающегося исполнения музыкального произведения приводит меня к другому реальному факту: «упражнения», возвращение домой соседки и т. д. Но это вовсе не необходимо. Я могу сосредоточиться на самом исполнении, например заметить его недостатки и достоинства, и тем ограничить свой интерес к нему. Тогда слушаемое исполнение музыкального произведения не выполняет функции знака или сигнала. Однако если я, увлеченный особенно хорошим исполнением этой прелюдии, начинаю внимательно ее слушать, тогда, «погруженный» в слушание, я забываю о соседке, ее возвращении и т. д. и как бы имею дело непосредственно с самой прелюдией и слушаю именно ее, поддавшись очарованию музыки.

Тогда и исполнение как бы исчезает из области переживаний, а сама прелюдия как предмет эстетического переживания не имеет характера совершающегося события или какого-либо реального предмета. Когда мы получаем установку на данное исполнение, мы как бы забываем о своем реальном окружении, а имеем дело с чем-то, что само по себе образует своеобразное целое. Если это чисто музыкальное произведение, а не произ-

¹ Уже Гуссерль в «Логических исследованиях» обратил внимание на то, что его «знаки» и «означаемое» в противоположность языковым единицам являются реальными образованиями и указующими на реальные образования фактами.

² Многие музыканты утверждают, что музыкальное произведение каким-то образом указывает на переживания автора и его психические особенности и даже на различные обстоятельства его жизни. К этому вопросу я еще возвращусь.

ведение, связанное с каким-то литературным произведением (например, песня), — то тогда оно своим содержанием¹ причинным образом не связывается с реальными процессами либо событиями в мире. Даже там, где какое-либо произведение либо его части выполняют функцию «выражения» определенных психических состояний или функцию «изображения» (немцы сказали бы «Darstellung», а не «Vorstellung») некоторых предметов (ср. «Облака» Дебюсси), выражаемое или изображаемое является не каким-либо предметом или реальным переживанием, имеющим место в реальном мире, а каким-то «фиктивным» образованием. Как это так, скажет читатель, разве музыкальное произведение не является одним из явлений культуры, вплетающимся во всю сеть жизни определенной личности и общественных, экономических, политических, культурных и прочих отношений определенной исторической эпохи? Разве оно не несет на себе печать «духа времени»? Разве то, что возникло в определенное время, не относится ipso facto к нашему реальному миру?

Несомненно, музыкальное произведение было создано кем-то реальным, кто не создавал системы, изолированной от внечеловеческого и человеческого мира. Совершенно ясно, что этот человек находился в различных связях с окружающим его неодушевленным и одушевленным миром и, в частности, с миром современных ему людей. Этот факт оказывает влияние на созданное автором произведение. Следовательно, по меньшей мере вероятно, что по свойствам произведения можно с некоторой степенью вероятности заключать о его авторе и окружающем автора мире. Только не следует быть односторонним в построении на основе этих вероятных предположений заключений и заниматься, например, вопросом о взаимоотношениях автора, скажем, с женщинами и вопросами влияния на творческое состояние автора сексуальных проблем или объяснять его творчество лишь общественными и экономическими условиями, в которых создавалось произведение. Если кого-либо интересуют такого рода зависи-

¹ О содержании музыкального произведения и его интенциональной структуре см. главу V нашего тома, а также «Das literarische Kunstwerk» § 20, и «Spor o istnienie świata», t. II, § 45.

мости и соподчинения между свойствами произведения искусства, в частности музыки, и обстоятельствами такого рода, то он должен исследовать эти обстоятельства всесторонне, не искажая «картины» современного произведению мира. Но все эти зависимости не свидетельствуют еще о том, чтобы то, что возникает в реальных условиях благодаря реальной деятельности автора (порою также благодаря его вмешательству), должно по необходимости само быть чем-то реальным и чтобы весь его смысл исчерпывался этими возможностями. То, что музыкальное произведение является одним из продуктов культуры, не решает вопроса о его экзистенциалистском характере, поскольку вопрос явно носит самый общий характер и касается не только музыкальных произведений, но также всех других элементов культуры, и притом относящихся не только к области искусства. Сюда входят также факторы общественной жизни, экономических отношений (например, деньги), политической жизни (государственные учреждения и т. п.), духовной культуры (например, все результаты научных исследований), и каждый из них необходимо анализировать отдельно в отношении того, каким образом они существуют, если они вообще существуют. Что произведения искусства существуют так, как, например, существуют горы, реки, растения, животные или люди, — это маловероятно, хотя бы вследствие того, что ни один физик, географ или биолог не нашел до сих пор в своем *научном* опыте предметов, подобных предметам культуры, а также и потому, что для возникновения факторов культуры необходимы специальные условия, выходящие за пределы физико-химических или биологических фактов. Даже в психофизической жизни человека следует выделять специфические факторы поведения человека, которые объясняли бы процессы, из которых, возможно, возникают произведения искусства или другие элементы культуры. Более того, чтобы решить вопрос о том, какие связи (причинные или, употребляя несколько необычный, но, по-моему, конструктивный термин, «содержательные связи») возникают между произведениями искусства и реальными фактами, находящимися в мире, окружающем творца (причем следует помнить, что это не только мир чисто физических, химических, биологических и психологиче-

ских процессов и событий, но и удивительный и специфический мир человека — мир его культуры), необходимо предпринять *два* различных познавательных усилия, а именно: нужно, во-первых, *познать* данный фактор, в нашем случае музыкальное произведение, *в его специфике*, и притом так, чтобы не вносить в него ничего такого, что для него чуждо, что в нем самом нельзя обнаружить, а во-вторых, *познать независимо от результатов познания данного произведения условия его возникновения, относящиеся к областям реальности и культуры*. Только после того, как будут осуществлены эти две познавательные задачи и достигнутые результаты будут найдены для каждой из них в отдельности, можно приступить к выполнению *новой* познавательной задачи — к сопоставлению результатов, полученных в обоих рядах исследований, и к анализу, какие причинные связи и зависимости родства, сходства и т. п. возникают между ними. К сожалению, об этом обычно забывают. *Никто не думает, следовательно, о надлежащем исследовании свойств самих факторов культуры*. Если же это и делается, то делается обычно неправильно. Произведение *заранее* интерпретируется как *продукт определенных* (но еще не раскрытых в подробностях) причинных реальных и культурных условий, и ему приписываются различные свойства, которые на самом деле ему не присущи. Более того, обычно исследователь, дав такую интерпретацию, приписав произведению не свойственные ему качества и не получив в итоге достаточных данных для познания самого произведения искусства (или другого продукта культуры), начинает на основе мнимо познанного произведения выдвигать различные гипотезы о причинных условиях его возникновения реального и культурного порядка. Начинается новая серия установления мнимых условий минувшей эпохи, или на основе мнимых особенностей произведений конструируется «картина» эпохи, которая в силу принятой общей гипотезы якобы породила произведение и его свойства, и наоборот, конструируется «картина» произведения на основе якобы познанной эпохи, в которую оно возникло. Такие операции неизбежно приводят к заколдованному кругу в ходе событий мира, в значительной мере выдуманного.

Этот вопрос ни с эпистемологической, ни с методологической точки зрения не является простым. Эпоха, в которую возникло какое-то произведение (например, эпоха жизни Шопена), относится уже к прошлому, и в *современном* нам мире мы не встречаемся с фактами, которые якобы привели к возникновению произведения, со всеми его аксессуарами, например Сонаты h-moll Шопена. Если об этой эпохе, о жившем тогда Шопене мы можем что-либо знать, то только *косвенно*. Если мы сами некогда были свидетелями некоторых фактов, то мы можем сослаться также или на свои *воспоминания*, или на воспоминания других людей. Но когда современников Шопена, свидетелей возникновения его произведений, уже нет, то о том, в каких условиях возникла Соната h-moll, мы можем знать лишь на основе того, что эти люди после себя *оставили*, *геспестиве* что после них *осталось*. По всей вероятности, после них остались различные физические вещи, которые они либо создали, либо по крайней мере ими пользовались (трубка Наполеона, гусиное перо Мицкевича, «манускрипты» Шопена и т. п.), дома, в которых они жили, инструменты, на которых играли (скажем, фортепьяно Шопена). Но если мы ограничимся исследованием только *физических* свойств этих вещей, например рукописей Шопена и т. д., если не согласимся с тем, что то, что осталось в них существенного, то есть, между прочим, также некоторые, как мы обычно выражаемся, явления «духовного» порядка, а следовательно, в частности, если не согласимся с тем, что *после Шопена остались его произведения* (сонаты, концерты, мазурки и т. д.), на основании которых мы могли бы *косвенным* путем как бы расшифровать давно минувший мир, в котором творил Шопен, то за второстепенными деталями¹ мы не сумеем воспроизвести облика *культурной жизни* того времени. Другими словами, мы должны *исходить из знакомства с самим* (существующим до настоящего дня) *явлением культуры*, например с Сонатой h-moll Шопена, которую мы познаем в эстетическом восприятии, несмотря на то что различные детали исполнения и условия, в которых мы ее слушаем, силь-

¹ Некоторые из них, возможно, имеют определенное значение, например тот факт, что фортепьяно, на котором играл Шопен, во многом отличается от наших современных инструментов.

но затрудняют анализ и часто искажают полученные результаты. Только исходя из результатов познания этого произведения, мы сможем судить об условиях его возникновения и о его зависимости или независимости от этих условий. Естественно, мы должны будем использовать также и другие *косвенные* «информаторы» о минувшей эпохе, при этом, однако, должны поступать таким образом, чтобы эти «информаторы» (другие произведения культуры, *respective* предметы, оставшиеся после минувшей эпохи) в познавательном отношении были доступны нам независимо от результатов решения вопроса о возникновении этих предметов культуры. В противном случае мы неизбежно попадаем в *circulus in probando*.

Но мы никогда не сможем получить большего, чем такое взаимное сопоставление. Это лишь вспомогательное средство для проверки информации о прошлом, полученной косвенным путем из произведений, которые *остались* от данной эпохи; мы уже не можем непосредственно проникнуть в минувшую эпоху. *De facto* мы комментируем лишь произведения посредством произведений, а не произведения посредством минувшей действительности. Отсюда возможность познания содержания самих ныне нам непосредственно доступных произведений является условием возможности познания минувшей эпохи, а *не* наоборот, как это часто считают историки искусства. Если при этом подобного рода *косвенным* путем мы хотим установить что-то о *минувших* творческих процессах, например Шопена, когда он создавал какое-либо произведение, например «Революционный этюд», то мы должны выдвинуть еще одно весьма существенное предположение, причем далеко не очевидное, — что этот созданный Шопеном этюд будет точно *тем же самым*¹, что и этюд, с которым мы *ныне* имеем дело.

Я не могу входить в подробности этого сложного эпистемологически-методологического вопроса — одного из основных вопросов методологии так называемых гуманитарных наук. Но, установив, что мы прежде всего должны «спросить» само произведение о его особенностях, обратимся к нему с вопросом, можно ли, основываясь лишь на нем самом, считать, что оно является

¹ Это один из вопросов, которым я займусь в дальнейшем.

одним из *реальных*, предметов (вещью, процессом или реальным событием).

Следовательно, каждый реальный предмет (вещь, процесс или событие) является прежде всего чем-то таким, что существует или совершается в каком-либо определенном времени и в каком-то определенном месте. Если я *знакомлюсь* в настоящее время с каким-то реальным предметом, то он находится здесь и теперь, там, где нахожусь и я. Тогда мы увидим, что здесь и теперь, несомненно, совершается *исполнение* Сонаты h-moll, когда я «ее» играю сам или слышу ее исполнение, но по отношению к самой сонате это неприменимо. Притом безотносительно к тому, что это «здесь» изменчиво и может относиться к исполнению, например этой сонаты, самим Шопеном, когда он впервые играл ее в концерте. *Разве она сама была тогда?* И разве она была *в зале, в котором* «играл» ее Шопен? Что же это должно было означать, что Соната h-moll «здесь»? Где? В комнате, или в фортепьяно, или над ним, или под ним, или рядом с ним? А если ее играют одновременно, что неоднократно могло случиться, в десяти различных местах, то разве эта же самая соната одновременно будет в десяти этих местах? Это явная бессмыслица. В самом содержании сонаты, в ее отдельных аккордах или мелодиях или гармонических ансамблях и т. п. нет *никаких* таких особенностей или элементов, которые устанавливали бы каким-то образом ее определенную локализацию в реальном пространстве или сами являлись этой локализацией. Из анализа ее структуры определенно следует, что этих черт и элементов в ней быть не может. Поэтому столь абсурдно выглядит уже сам вопрос о местонахождении Сонаты h-moll.

К аналогичному вопросу о возможной «локализации» во времени Сонаты h-moll Шопена (или другого музыкального произведения) я вскоре вернусь. Однако рассмотрим еще один вопрос, связанный с возможной реальностью музыкального произведения. Ни само музыкальное произведение, ни какая-либо из его отдельных частей не будет чем-то «индивидуальным» («единичным») в том значении, в каком это применимо в отношении всякого реального предмета, например бумаги, на которой напечатана партитура Пятой симфонии Бетховена, вышедшей в каком-то определенном

издании. При чисто эстетической установке в процессе прослушивания какого-то конкретного исполнения мы как бы выхватываем из отдельных звуков или из "звуковых сочетаний высшего порядка *чистые*, не индивидуализированные способы существования качества и *качественные* музыкальные комплексы. Слушая какое-то исполнение, настраиваясь на восприятие лишь самого произведения, как бы мы ни старались, не принимаем как-то во внимание способ существования именно в данный момент слышимых конкретных звуков и выделяем из данного *concretum* само произведение, построенное из неиндивидуализированных качеств, — выделяем именно эту одну и ту же Сонату *h-moll* «в ее собственном виде». Как это происходит, каким образом это нам удастся, почему мы это делаем, притом непреднамеренно и явно неосознанно, хотя не несознательно, — все это дальнейшие вопросы, которыми мы здесь не можем заниматься¹. Существенным в данном случае, если я не ошибаюсь, будет действительно то, с чем мы имеем дело при восприятии самого произведения музыки, которое не является ничем индивидуальным в том смысле, в каком индивидуализированы материальные вещи или их восприятие.

И это мнение, по всей вероятности, встретит возражения многих читателей. Могут спросить, действительно ли нечто такое, как Соната *h-moll* Шопена, не является индивидуальным предметом? Не является ли она, наоборот, чем-то настолько своеобразным, что, если можно так выразиться, никакое ее удвоение невозможно, и разве она поэтому не будет чем-то сугубо индивидуальным?

На это мы ответим: действительно, эта соната, как *каждое* истинно ценное произведение искусства², является каким-то индивидуумом в *особом* значении. Однако следует договориться о том, в каком значении это будет истиной. Индивидуальность всякого истинного

¹ Все это, однако, должны были с самого начала объяснить Ст. Шуман и С. Лисса, прежде чем они поставили вопрос нормативного характера: «Как слушать музыку?», но они не сделали этого.

² Халтура, подражание, переработки и т. п. не являются таким произведением.

произведения искусства будет иной, чем индивидуальность материального предмета или конкретного психического процесса. Она не связана с однозначной локализацией во времени и реальном пространстве и не вытекает из того способа существования, какой свойствен всем реальным предметам в строгом значении этого слова. Соната h-moll не индивидуальна не благодаря *введению единообразия*, характерного для объектов реального мира, но благодаря *своеобразному, неповторимому подбору качеств*, сосуществующих в ней и одновременно ее определяющих. Каждое из этих качеств проявляется в таком окружении звуковых или других качеств, что, если можно так выразиться, подвергается характерной качественной модификации, какой оно не подвергалось бы, если подбор качеств хотя бы в какой-то степени был иным. А подвергаясь ей, оно само вместе с тем так модифицирует свое окружение, что оно никогда не было бы таким, если бы в нем самом что-либо подверглось изменению по сравнению с формой, какую оно имеет именно в данном, как бы слитном качественном комплексе¹. Результатом образования данного созвучия и взаимной модификации качества является некоторое *конечное качество целостности*, выступающее то ли в отдельных фазах произведения, то ли определенно конституирующееся в следовании фаз друг за другом как некоторое, вытекающее из динамики фаз доминирующее качество целостности произведения. Оно столь своеобразно, что другого такого нет и быть не может, если только другое произведение не является превосходным *повторением* данного (в конкретном исполнении,

¹ Когда уже музыкальное произведение написано, положение о взаимном модифицировании качеств отдельных звуков и доминирующих звуковых целостностей не является, так сказать, теорией, не поддающейся проверке в эксперименте. Ибо благодаря «записи» произведения мы можем совершенно однозначно установить, какие элементарные составные части лежат в основе синтетических качественных созвучий. Ибо мы можем, читая произведения отдельно, проигрывать отдельные звуки и звуковые сочетания высшего порядка и затем «соединять» их между собой и чисто опытным путем убедиться в том, как они взаимно модифицируются и как на их фоне благодаря их взаимному согласованию возникает доминирующее качество образного порядка, относящееся к целостности какой-то фазы и затем к многофазовой целостности произведения. Естественно, это нужно уметь услышать и вскрыть связи между элементами и фазами произведения.

если удастся все воспроизвести таким образом, чтобы это конечное качество проявилось). Притом это доминирующее, конечное качество (*nota bene*: не всегда и не с необходимостью чисто звуковое по природе, ибо, как убедимся в этом после, его качественную основу составляют и вызывают его окончательное определение различные качества) имеет решающее значение для «индивидуальности» музыкального произведения. Быть может, ни в какой другой области, то есть не в сфере сознательных переживаний, не подтверждается так, как в музыке, мнение Бергсона о многокрасочном континууме. В музыке можно наиболее отчетливо осознать качества образного порядка, которые имеются в виду в гештальтпсихологии, только в данном случае речь идет не о психических фактах, а о сочетаниях, *предметно данных нам* в опыте. С этой оговоркой анализ Е. Куртом конкретных музыкальных произведений (см. его «Психологию музыки») можно считать вполне удачным.

Эта — как я ее буду называть — *чисто качественная индивидуальность* музыкального произведения, проявляющаяся, впрочем, также в произведениях искусства другого типа (например, в литературных произведениях, наиболее явно в лирике, весьма отчетливо также в выдающихся творениях архитектуры и т. д.), принципиально отличается от индивидуальности реальных предметов, которая вытекает из их *способа существования* — из *индивидуализирующей конкретизации* идеальных качеств во многих действительных предметах. А эта индивидуализация тесно связана с однозначной *временной* детерминацией, а там, где это возможно, следовательно во всех протяженных предметах, также и с однозначной *детерминацией положения в пространстве*. Чисто качественная индивидуальность свойственна самому музыкальному произведению в той мере, в какой оно является истинным произведением искусства; другого рода индивидуальности оно в себе не имеет, последнее имеет место лишь в отдельных исполнениях. Кто на основе выслушивания некоего конкретного исполнения умеет в эстетическом восприятии постигнуть само музыкальное произведение, тот постигает также его качественную индивидуальность и вместе с тем осознает его *надьиндивидуальный характер* по сравнению с индиви-

дуальностью детерминированных в пространственно-временном отношении реальных предметов.

Музыкальное произведение, однако, является не только «надындивидуальным», но в известном смысле, который я постараюсь объяснить, также и «надвременным» в отличие от своих отдельных исполнений, которые однозначно размещены во времени. Это требует более детального объяснения, так как в анализе музыкальных произведений обычно смешивают различные понятия «временности», *respective* «надвременности» или «вневременности». Само музыкальное произведение можно при этом также рассматривать различным образом.

Если мы рассматриваем музыкальное произведение как некоторый готовый с некоторого момента продукт творческой деятельности музыканта, произведение, которое во всех своих частях существует со времени возникновения его целостности, когда мы вместе с тем осознаем его «в один прием» как целостность, обозначенную посредством «партитуры», тогда нужно согласиться, что музыкальное произведение, например Соната *h-moll* Шопена, является *предметом, существующим во времени*. Что создает ему возможность для такого существования и является ли оно идентичным существованию некоторых реальных предметов — этот вопрос еще требует пояснения. Существенным в данный момент является лишь то, что произведение имеет такую же структуру, что и предметы, существующие во времени, в противоположность предметам, имеющим совершенно другую структуру, а именно процессам и событиям. Факт его возникновения - в какой-то период времени исключает, как я уже говорил, концепцию, согласно которой музыкальное произведение должно быть идеальным предметом (таким, как, например, числа).

Если же мы рассматриваем музыкальное произведение с точки зрения его *содержания*, то есть таким, каким оно нам представляется при *непосредственном эстетическом познании в процессе прослушивания одного из его исполнений*, тогда нам постепенно открываются все его фазы-части и тогда вопрос о временном или надвременном его характере также предстает для нас в совершенно ином свете.

Это имеет, конечно, место тогда, когда нам удастся

ориентироваться на само произведение и противопоставить его отдельным исполнениям и вообще процессам и событиям, происходящим в реальном мире во время его исполнения. Музыкальное произведение представится нам тогда предметом в особом смысле *над временным*, который характеризуется вместе с тем внутренней, *имманентной* ему *quas'i-временной структурой*¹.

Точнее говоря, каждый реальный процесс в реальном мире совершается в какой-то определенный неповторимый период времени, который он наполняет собою, хотя и полностью никогда *не заполняет* данный период. (Это *полное* заполнение дают только *все* процессы, совершающиеся в этот период во всей вселенной.) Сколько бы он раз ни появлялся в сфере нашего наблюдения (чувственного или внутреннего, в зависимости от своей природы), он несет в себе и во всех своих фазах своеобразную *печать* временного определения, которая его как бы пронизывает в целом и которая является следствием качественного определения заполняемых им фаз или моментов. Это качественное определение моментов и временных фаз характеризует, естественно, только моменты и фазы *конкретно переживаемого времени*², а не так называемого «объективного» времени, или астрономического времени, измеряемого соответствующими приборами. При этом оно подвергается постоянным переменам вместе с ходом времени. Это объективное, астрономическое, измеримое время не входит в расчет там, где идет речь о характеристике *конкретно данных* процессов и событий. Ибо возникает вопрос, как с точки зрения своей временности характеризуется отдельное *исполнение* музыкального произведения, кото-

¹ Может показаться странным, что такой двоякий способ рассмотрения музыкального произведения вообще является возможным. Я пытаюсь это показать в моей книге «Спор о существовании мира», т. I, § 26 — 28 и т. II, § 59.

² Я набрасываю здесь некоторые черты конкретно переживаемого времени, идя в общем вслед за известными исследованиями А. Бергсона по вопросу о «существовании конкретного» и за более глубоко идущим анализом Э. Гуссерля по этому же вопросу в исследовании «Vorlesungen zur Phenomenologie des inneres Zeitbewuptseins», «Jahrb. f. Philos.», t. IX. Эти исследования я старался дополнить как в книге «Литературное искусство», так и в гл. II книги «О познании литературного произведения» (1937). Этих более поздних по времени исследований я уже не могу здесь развивать и позволяю себе отослать читателя к этим книгам.

рое мы должны прослушать, если нам *in concrete дано* музыкальное произведение во всех своих фазах-частях. Таким образом, качественное определение или окраска временной фазы зависит от полного, доступного данному субъекту понимания в непосредственном опыте сферы процессов и событий, развивающихся в этой фазе, и, кроме того, особым синтетическим способом зависит от окраски предшествующего временного момента, еще не истекшего в актуальном переживании данным субъектом современности. Поэтому если какой-то индивидуальный звук или звуковое сочетание высшего порядка, являющееся элементом некоторого исполнения музыкального произведения, выступает в какой-то момент t в сфере наблюдения данного психического индивида, то конкретная окраска этого же момента соопределяется посредством появления в данный момент этого звука или звукового сочетания, а также посредством остального ее наполнения. Эта конкретная временная окраска как бы обволакивает между иными и данное звуковое образование. Если какое-то индивидуальное конкретное звуковое образование заполняет какой-то более длительный период времени, тогда отдельные его фазы, которые также заполняют отдельные фазы этого временного периода, характеризуются соответствующими временными окрасками, синтетическим образом влияя друг на друга так, что позднейшая фаза звучания данного звукового образования в своей временной окраске зависит от окраски позднейших фаз. При этом эти временные окраски вместе с синтетически сливающимися в созвучие качествами конкретного звукового образования соопределяют индивидуальность конкретного звукового образования и делают его чем-то в его полной квалификации неповторимым. Если то же самое произведение мы *исполняем вторично*, тогда конкретные временные окраски отдельных фаз этого нового *исполнения* совершенно отличаются от окраски временных фаз предшествующего *исполнения*, притом они будут столь новыми, что создают невозможность отождествления обоих исполнений, несмотря на большое между ними сходство.

Печать времени неизбежно накладывается на всякое конкретное звуковое образование, хотя сама по себе она не будет, конечно, ни чем-то звуковым, ни вообще

звучащим¹. Если, например, в каком-то концерте мы настраиваемся на совершающееся в данное время *исполнение* какого-то произведения, например интересуемся игрой артиста, а не тем, что он играет, тогда мы воспринимаем исполнение не только как *нечто*, что происходит в реальном мире, здесь и теперь, но вместе с тем рассматриваем его во всей полноте его качественного определения и тем самым также с точки зрения его временной характеристики. И тогда мы не можем отделить одно от другого: с фазами исполнения особым образом переплетается континуум изменений единственной в своем роде качественной временной окраски. Собственно говоря, качественно определенного рода таких окрасок не существует. «Общей» для них является лишь структура временных изменений и перспектив — та структура, которая приводит к тому, что, несмотря на неповторимость качественной временной окраски, для нас в непосредственном опыте конституируется *одно-единственное*, постоянно в одном направлении нарастающее необратимое время. И *каждое* исполнение музыкального произведения всегда находится в *другом*, чем предыдущее положение, периоде времени, ибо другой будет его временная окраска, а точнее — развивающийся континуум временных окрасок.

В противоположность этому *само* музыкальное *произведение* по своему содержанию совершенно *лишено* всех тех временных окрасок, которые характеризуют его *исполнения*, притом лишено просто по той причине, что автор произведения не мог предвидеть, какие будут временные характеристики периода, в котором его произведение будет выполнено, а также он не располагает никакими средствами, чтобы эти будущие временные характеристики как-то обозначать в нотах, наконец, не представляется возможным наделить произведение взаимно исключающими друг друга определениями. Произведение не включает в себе также тех временных окрасок, которые конкретизировались при первом актуальном исполнении произведения автором. Ибо мы не располагаем какими-либо техническими средствами, позволяющими эти окраски записать в нотах². Как

¹ К этому аспекту вопроса я еще вернусь,

² Разумеется, вопрос должен был бы выглядеть иначе, если бы это первое исполнение было «записано» на хорошей граммп-

вытекает из предшествующих замечаний, конкретные временные окраски отдельных исполнений того же самого произведения лишь частично вытекают из качественного определения самого произведения и в значительной мере каждый раз сообозначены обстоятельствами, в которых происходит данное исполнение, для данного произведения совершенно случайное и каждый раз другое. Не было бы также целесообразным, чтобы автор наделял свое произведение временными окрасками, характерными для какого-то *определенного* исполнения.

Ибо никогда нельзя было бы произведение исполнить точно в этой форме. Между тем в противоположность живописи и архитектуре и аналогично произведениям литературы, театрального и кинематографического искусства музыкальное произведение с точки зрения общей своей природы предназначено к тому, чтобы его можно было много раз исполнять и чтобы посредством этих различных исполнений оно представлялось слушателю постоянно тем же самым. Поэтому естественно, что слушатель, имея эстетическую установку, воспринимает некое музыкальное произведение в том или ином исполнении и, стараясь постигнуть само произведение, стремится по меньшей мере в какой-то степени не замечать или ослаблять те модификации временной окраски, которые следуют из данного исполнения, подобно тому как он поступает в случае небольших отклонений исполнений от самого произведения. Поступая так, слушатель как бы «вылущивает» произведение с его аксессуарами из *concretum* данного исполнения. Если ему это удастся, тогда произведение будет предметом эстетического восприятия без этих вторичных, вытекающих из данного выполнения временных характеристик и в этом значении является «надвременным». Но только восприятие его в этой «надвременности» дает возможность раскрыть *собственную* временную структуру музыкального произведения, свойственную ему, и только

фонной пластинке. Тем не менее тогда было бы записано первое *исполнение*, а не само произведение, хотя бы потому, что это исполнение может быть несовершенным. То, что в данном случае исполнителем является сам автор, совсем не гарантирует, что его исполнение является превосходным.

ему¹. Перейдем теперь к исследованию этой структуры, тогда и понятие «надвременности» музыкального произведения станет более ясным.

Каждое музыкальное произведение содержит в себе какое-то количество частей (фаз), которые постоянно переходят друг в друга и должны следовать *друг за другом* и из которых каждое по своей природе либо существует какой-то период времени, либо по крайней мере заполняет какую-то временную единицу. Очередность следования их друг за другом однозначно определяется партитурой. Если учесть эту очередность, то музыкальное произведение, рассматриваемое во всей его длительности, следовательно, таким образом, как оно с точки зрения своего *содержания* представляется нам в эстетическом восприятии, будет обладать особенной, как бы временной протяженностью, которая станет временной, в строгом значении этого слова, в исполнении. Однако лишь в исполнении происходит некое воплощение музыкального произведения. Следовательно, музыкальное произведение, как и литературное, является *многофазовым*. Многофазовым будет также любой реальный процесс. Само музыкальное произведение нельзя в действительности считать таким процессом, ибо в момент его возникновения все его части-фазы существуют вместе, и только в исполнении оно приобретает многофазовый характер, однако и само по себе оно предусмотрено как нечто такое, что в течение какого-то процесса раскрывает свой многофазовый характер. Учитывая это различие, можно сказать, что само музыкальное произведение является quasi-временным.

Следует, однако, учитывать все детали этой quasi-

¹ Каким образом и в какой степени может нам удастся выслушать само произведение в его собственных аксессуарах и, между прочим, без модификаций временных характеристик, вытекающих из обстоятельств данного исполнения, — это один из центральных вопросов исследований в области восприятия музыкального произведения и условий его объективности. К сожалению, работы, появившиеся у нас в последние годы и посвященные вопросу о восприятии музыкального произведения, вообще не затрагивают подобного рода вопросов, хотя они могли возникнуть у авторов на основе чтения моего исследования, относящегося к 1933 г. Видно, что столь естественное различие между музыкальным произведением и его исполнениями не было понято авторами этих работ.

временной, respective временной, структуры музыкального произведения. В данном случае, разумеется, речь идет не о физикалистском, математически понятом времени, отождествляемом с одномерным однородным континуумом, а о конкретном и феноменальном, качественном времени, в котором отдельные фазы, или моменты (мгновения), качественно детерминированы тем, что эти моменты заполняют, и тем, после каких моментов наступает данный момент. Особой формой этого вида времени является временная структура музыкального произведения. Отдельные его фазы проявляются в специфически временной окраске, определяемой исключительно тем, какие свойства данное произведение содержит в данной фазе из числа свойств, присущих музыкальным образованиям. Прелюдия № 20 c-moll Шопена начинается следующими аккордами:



Здесь первый аккорд отличается тем, что его аксессуары не исчерпываются подбором чисто звуковых моментов, а характеризуются тем, что он выступает в первой фазе произведения, что уже нет никакого предшествующего ему элемента произведения и что вместе с тем он предвещает следование за ним чего-то другого. Это свойство «быть началом» является некой чисто формальной временной характеристикой. Оно даже не должно иметь временного характера. Каждый математический ряд чисел (например, натурального ряда) имеет начало в смысле первого члена, после которого следуют другие, хотя здесь не может быть и речи о временном порядке. Также и в музыкальном произведении строго временная характеристика его «начала» проявится только в исполнении. В самом произведении оно является скорее какой-то формальной схемой, которая получает материальное определение только благодаря тому, что

в данном произведении это начало составляет именно данный комплекс, звуков, respective музыкальное образование. Ибо это не является началом какого-либо произведения, скажем Прелюдии № 20 c-moll Шопена, которая начинается данным комплексом звуков, за которым следует другой определенный комплекс звуков. Следовательно, строго говоря, оказывает воздействие не качественная характеристика «начала» этой прелюдии, не только исполнение первого «момента» произведения, но и исполнение «момента», непосредственно следующего за ним. Каждое изменение в этом исполнении привело бы к изменению временной окраски. Поэтому если бы после первого комплекса звуков следовал какой-то другой комплекс звуков, чем это происходит в Прелюдии № 20, то и само начало приобрело бы несколько иную окраску. Ибо оно в своих относительных чертах зависит от того, что следует после него. Здесь возникает явление своего рода обратного рефлекса, модификация облика первой фазы в свете последующей фазы. Кто впервые слушает данное произведение в каком-то исполнении, тот в момент, когда начинается произведение, не отдает себе в этом отчета. Поэтому и временная характеристика самого начала в полной мере не конституируется для него, пока будет такой, как если бы после него ничего не следовало. Но лишь только зазвучит следующая фаза (аккомпанемента), а первая уйдет в прошлое, первая фаза вместе со своей первоначальной временной окраской приобретает характер вступления ко второй фазе, а следовательно, к чему-то такому, из чего вытекает эта вторая фаза. Следовательно, заполнение второй фазы доопределяет первую фазу как ее дальнейшее продолжение и вместе с тем модифицирует и дополняет ее временную окраску. А после второго комплекса звуков следует третий комплекс как дальнейшее продолжение предшествующего; следовательно, эта третья фаза вновь бросает некий отблеск на начальную фазу и на вторую, заканчивающуюся в данный момент фазу и т. д.

Когда мы слушаем данное произведение не первый раз, когда, следовательно, мы знакомы хотя бы в общих чертах с произведением в целом, то первый комплекс звуков тотчас же предвещает следующий, следователь-

но, он не только есть, но одновременно и представляется в качестве того, который переходит в определенный следующий комплекс звуков. Например, в мелодии, играемой *legato*, первый тон незаметно превращается в следующую фазу, а затем в дальнейшую фазу и, таким образом, длящийся тон должен быть слышен сразу, в начале. Только тогда, когда мы уже знаем Прелюдию № 20, нам выявляется временная окраска ее начала.

Как это предвещение, так и эта регрессивная окраска уже минувших фаз может иметь различный диапазон действия. Каков будет этот диапазон — это зависит от звукового содержания отдельных фаз, и в этом выражается различная степень единства структуры произведения. Чтобы осветить данный вопрос, необходимо было бы исследовать отдельные произведения с той целью, чтобы составить себе представление о том, какие возможны с этой точки зрения различные типы структуры произведения и от чего зависит эта характерная взаимосвязь отдельных фаз произведения. Но в самом факте существования подобного рода явления вряд ли можно сомневаться. Он выражается и в том, что если какая-то фаза произведения предвещает какую-то следующую фазу, а последняя действительно следует после нее, то эта вторая фаза вследствие этого приобретает особый характер заполнения ожидания, является как бы реализацией того, что уже предвещалось, и вследствие этого сильнее связывается с предшествующей фазой в единое целое. Более того, и само качественное определение звуков, входящих в состав этой новой фазы, подвержено некоторой относительной модификации вследствие того, что ей предшествует как раз такой, а не иной подбор звуков. Таким образом, каждая неначальная фаза произведения в своих относительных аспектах во временной окраске соопределяется также непосредственно (и даже в какой-то мере и косвенно, в зависимости от произведения) соседними с ней фазами произведения и их временными окрасками. Чем глубже такое соопределение, чем более широкая основа в соседних фазах, тем более целостной является структура произведения или какой-то его части. Тогда создается *музыкальная единица* высшего порядка, притом высшей она будет как в отношении соответствия друг другу звуковых комплексов, так и с точки зрения

своеобразной временной структуры, которая эту единицу выделяет из потока звуковых образований произведения как нечто относительно целое само по себе. Если же отдельные части произведения не очень тесно связаны между собой, если они не составляют соответствующих друг другу частей одной доминирующей звуковой целостности звукового образования, являющегося отдельным элементом произведения, и лишь с интервалами следуют друг за другом, тогда и глубина относительно взаимных модификаций временных окрасок следующих друг за другом фаз становится более поверхностной, а произведение — более растянутым, возможно, даже распадающимся на все новые и новые, неизвестно почему следующие один за другим звуковые комплексы.

То обстоятельство, что связь между комплексами звуков, следующими друг за другом, может быть весьма тесной и охватывать ряд следующих друг за другом фаз, ведет к тому, что «начало» музыкального произведения может составлять не только в строгом значении этого слова «первую» систему звуков, например, в Прелюдии № 20 комплекс, составляющий начало первого такта, но также весь первый мотив или тему и даже первую музыкальную фразу, а следовательно сочетания, которые уже сами по себе содержат некий ряд фаз, *gesperrt*е распространяются на ряд фаз. В каждом та-



ком «начале», в более широком значении этого слова, необходимо при рассмотрении *quasi*-временных окрасок выделить «начало» в узком значении этого слова, разумеется, выделить вместе с его временной окраской, то есть выделить первый комплекс звуков данного произведения. Он будет вместе с тем и первым членом системы «моментов» данного произведения, составляющих члены всей временной или *quasi*-временной структуры музыкального произведения, — структуры, различной в каждом произведении и свойственной только каждому

из них. С чисто формальной точки зрения они выступают в определенном порядке преемственности, согласно отношениям более ранних и более поздних явлений, но вместе с тем они в данной связи *качественно* детерминированы благодаря уже упомянутым временным окраскам. Между прочим, их источником будет то, что звуковое заполнение данного момента (в сфере самого произведения) может составлять, с одной стороны, подготовку последующей фазы (или последующих фаз), а с другой стороны, может составлять продолжение, дальнейшую длительность звуковых образований, развивающихся в более ранних фазах, или моментах, произведения. Но ни то, ни другое не является необходимым для каждой фазы произведения. Ибо в сфере произведения могут встретиться такие моменты, заполнение которых составляет как бы завершение некоего сложного, простирающегося на многие моменты произведения звукового образования данного произведения, а само это заполнение не составляет начала последующих звуковых образований и тем самым не предвещает дальнейшего существования произведения. И наоборот: могут существовать фазы-моменты, которые в сфере произведения служат началом какого-то сложного звукового образования, но вместе с тем не являются завершением предшествующего образования, простирающегося в данном произведении. Подобного рода явление в сфере временной структуры произведения влечет за собой появление в нем целых «периодов» (относительных целостностей высшего ряда), из которых состоит все произведение. Но «моменты», которые можно выделить в сфере каждого из этих периодов, не будут — как это можно было бы предполагать, перенося структуру физического временного континуума на музыкальное произведение, — каким-то временным «разрезом», составляющим резкую границу, отделяющую буквально понятую «современность» от прошлого и будущего. «Моменты», выступающие в музыкальном произведении, всегда имеют некоторую, впрочем, не всегда ту же самую *длительность* (в сравнении, например, с физическим временем, в котором совершается исполнение произведения). Они являются временными *конкретами* в противоположность абстрактно-мыслительно обозначенным «разрезам» в континууме однородного времени. При

этом такая «длительность» не одинакова для всех «моментов» музыкального произведения, ибо она зависит от богатства и структуры своего звукового заполнения и надстраивающихся на звуковой основе музыкальных форм, которые определяют, что относится к данному музыкальному «моменту», а что переходит его границы (поскольку здесь может идти речь о «границах»). «Моменты» в музыкальном произведении — это какие-то временные единицы, определяемые звуковой основой и *выделяющиеся* в потоке quasi-времени данного произведения как нечто обособленное от других единиц, хотя переход к ним может быть не одинаково плавным, не резко или, наоборот, более отчетливо отделяющимся одним моментом от другого. Структура времени данного произведения не является постоянной в смысле однородного континуума по двум причинам: а) поскольку она является системой отдельных *членов* (моментов), она отличается своеобразным *членением*, б) поскольку отдельные члены, кроме чисто формальных моментов упорядочения, согласно принципу «раньше» — «позднее», заключают в себе специфические временные окраски. Таким образом, «время» музыкального произведения не однородно, а в качественном и структурном отношении не является *организованным*, а тип или даже своеобразие этой организации обусловлено тем, какие звуковые образования заполняют отдельные моменты или более длительные периоды, выступающие в произведении как едином целом. Отличие этой организации (например, в двух различных произведениях или в двух различных частях того же самого произведения) может наблюдаться также и в качественных разновидностях своеобразия динамики и развития темпа (скорости самого времени). К этому вопросу я еще вернусь.

Однако в том, что организация музыкального времени связана, между прочим, с явлением возвещения более поздних фаз более ранними, следует убедиться по крайней мере на примере некоторых фаз музыкального произведения. Что и там это имеет место, свидетельствуют как позитивные, так и негативные факты. Если, например, в каком-то произведении начинает развиваться какая-то мелодия (порою состоящая из многих сложных мотивов), то ее предшествующие фазы «предвещают» ее дальнейшие фазы на большую или меньшую

длительность и с большей или меньшей выразительностью и точностью таким образом, что слушатель, воспринимая текущую фазу, хотя эффективно и не слышит дальнейшей фазы мелодии, но улавливает как бы тенденцию направления, в каком развивается мелодия. Следующая фаза мелодии начинает как бы звучать в воображении слушателя и характерной своей формой детерминирует развивающиеся в данный момент контуры мелодичной линии, которые затем превратятся в ту или иную подвижную форму следующей фазы мелодии. Если предвозвещение, respective предвидение, удачное, дальнейшая актуально звучащая фаза мелодии слышится как реализация предвозвещения, тем самым она дает возможность слушателю все время участвовать в раз начатом движении мелодии. Однако так происходит не всегда. Порою предвозвещение не сбывается, тогда возникает нечто неожиданное. Вместо ожидаемого появляется совершенно другое звуковое образование. В этом случае музыканты говорят о «неожиданном», которое тем не менее представляет художественно обусловленное и предполагаемое разрешение музыкального напряжения. Случаи такого неожиданного разрешения, дезавуирования открывающихся перспектив или возвещения, лучше всего подтверждают, что в музыкальном произведении действительно достигается предвидение более поздних фаз на основе более ранних и благодаря этому имеется перспектива возникновения более поздних моментов времени, имманентного произведению. Безотносительно к возможным разновидностям данного явления *каждой* (за исключением последней) фазе музыкального произведения присуще некое «будущее» в дальнейших фазах произведения, которое, предвозвещаясь, тем самым своеобразно характеризует «актуальную» фазу произведения. Порою предвозвещается также «финал» произведения¹, однако сам он не открывает перспективы появления дальнейших фаз произведения. Такого рода финал могут иметь лишь произведения искусства, отличающиеся quasi-временной протяженностью, а следова-

¹ В современной музыке финал часто бывает неожиданным. Произведение представляется в какой-то момент как бы оборванным, и только ex post в отзвуке восприятия этот неожиданный финал может характеризоваться чем-то соответствующим образом завершающим произведение.

тельно, музыкальные, литературные, театральные, кинематографические произведения. Континуум конкретно переживаемого «реального» времени лишен подобного рода «финала». Даже если реальные предметы, определенные во времени, имеют конечное существование, то в фазе завершения их существования всегда открывается перспектива на дальнейшие временные фазы, в которых «потом» развиваются уже другие процессы или другие предметы. После завершения музыкального произведения такого «потом» *вообще нет*. Это означает, что оно никоим образом, даже в наиболее формальном отношении, не обозначено самим произведением. Содержание произведения также не обозначает никакого «прежде», которое неким образом предшествовало бы началу произведения. Организованное quasi-время произведения является двусторонне законченным и *не* включается во временной континуум реального мира. Поэтому музыкальное произведение по своему содержанию *не локализовано в каком-либо определенном времени*, то ли в историческом, то ли в актуальном, хотя по своему содержанию оно характеризуется структурой своеобразно организованного quasi-времени. В этом-то значении произведение будет вне- или надвременным, но именно поэтому оно может быть исполнено в *произвольном* времени, ибо оно не предполагает никакого прошлого и не постулирует никакого будущего.

Имманентное музыкальному произведению организованное время не может быть отделено от звукового заполнения его отдельных моментов, так как оно им обозначено, имеет в нем свою бытийную основу. Эту бытийную основу времени произведения образуют различные звуковые образования, различного рода единицы музыкального смысла¹, которым я еще посвящу несколько замечаний. Для формирования отдельных *типов* временной структуры произведения особенно важную роль играют свойства ритма и темпа, а также динамические свойства произведения в целом. Быстрый темп с соответствующим образом подобранным ритмом приводит к особому типу организации времени в произведении,

¹ Этому выражению близок термин Х. Римана, «Sinnheit». См. «Elemente der musikalischen Ästhetik». См. также, В. Конрад, Der ästhetische Gegenstand.

а не только к более короткой продолжительности его существования. Например, бурное, страстное *presto* длится меньше не только потому, что при одинаковом количестве тактов его исполнение требует меньшего времени, нежели серьезное *adagio*, а прежде всего потому, что темп *presto* резко требует большего сосредоточения и уплотнения всех звуковых волн в *одну* фазу и что следующие друг за другом фазы, проходя быстро, сливаются в некое временное целое, характеризующееся высоким напряжением и большой плотностью¹. В то же время *largo* или *lento* широко разворачиваются во всех подробностях и допускают в медленно следующих друг за другом и широко развивающихся фазах отчетливые временные акценты разграничения. В каждом из этих случаев сам *тип* временной структуры является иным, иной является организация времени.

Что же, следовательно, в связи со всем этим означает упомянутая выше «надвременность» музыкального произведения? Она означает лишь то, что организованная длительность фаз произведения будет в своих характеристиках и во всей организации обозначена *лишь* элементами и моментами *самого произведения* не посредством чего-то такого, что относится к реальному миру вне произведения. Quasi-временная структура музыкального произведения является, если так можно сказать, нечувствительной ко всему, что находится вне произведения. Если мы хотим ее изменить, следует изменить само произведение в его звуковых образованиях². Это не исключает, разумеется, что произведение обязано своим возникновением чему-то находящемуся вне себя,

¹ Правильно замечает Ст. Оссовский («У основ эстетики», стр. 25), что «возникает впечатление, что не деление времени подвергалось изменению, а само время начинало течь медленнее или быстрее». Однако это замечание, не основанное на анализе временной структуры произведения, утрачивает свою ценность, тем более что его формулировка наводит на мысль, что здесь речь идет лишь о каком-то «субъективном впечатлении», которое слушатель выносит или нет в зависимости от обстоятельств, а не (о некоторых характерных деталях самого произведения. Между тем мы здесь имеем в виду детали именно последнего рода.

² Если бы не существовали ноты или какой-либо другой метод «закрепления» однажды созданного музыкального произведения, то мелкие изменения, respective уклонения от произведения, при *исполнениях* посредством простого подражания неким образом

что существует в реальном мире и в какую-то определенную эпоху исторического времени. Но это совершенно новый вопрос, который не входит в задачу анализа структуры музыкального произведения.

Как надвременность, так и собственная quasi-времен-ная структура музыкального произведения накладывает на него печать независимости от реального мира и ограниченности и замкнутости в самом себе. По своему содержанию оно является таким целым, которое полностью отделено как от других музыкальных произведений, так и от всякого рода внемузыкальных реальных предметов. Однако, чтобы не оказаться плохо понятым по поводу того, что я сейчас сказал, я должен сделать некоторые оговорки.

Если, как я уже констатировал, конкретное исполнение произведения является элементом всей доступной нам действительности, повседневной жизни и различным образом зависит от своего окружения, музыкальное произведение само по себе — с того момента, когда оно было сокомпоновано, — не зависит от *этого* окружения и, кроме того, вообще не имеет никакого реального окружения¹. Может быть, не существует никакого другого типа произведения искусства, в котором произведение составляло бы обособленное, столь совершенным образом замкнутое в себе целое, как это происходит в произведении чистой музыки, а следовательно, не связанной с литературным текстом и не содержащей в себе изобразительных или выражающих мотивов². В его содержании нет никакой ссылки на действительный мир. В данной связи, за исключением изобразительного искусства, в отношении которого в какой-то степени можно говорить о подобном рода связи, противоположностью

наследовавших позднейшими исполнениями были бы видом вмешательства во внутреннюю структуру произведения и тем самым воздействия на его временную структуру. От этого спасает закрепление в нотах, но насколько — это будет предметом моего исследования, когда я приступлю к вопросу об «идентичности» музыкального произведения.

¹ Я этим вызову негодование тех, которые никакого произведения искусства не умеют воспринимать иначе, как только в качестве какого-то дела личной жизни его творца. Является ли автор «окружением» музыкального произведения — это вопрос, к которому я еще вернусь.

² См. ниже, стр. 249.

музыки будет архитектура, произведения которой в известном смысле родственны музыкальным произведениям. Любое архитектурное произведение, например какая-либо церковь или дворец, не только фактически связано с действительностью вследствие того, что материал, из которого построено здание, являющееся бытийной основой произведения архитектуры, представляет собой нечто реальное и относящееся к реальному миру, но и, кроме того, его структура такова, что данная связь является существенной. Каждое архитектурное произведение имеет «фундамент» и даже должно его иметь, так как не только рухнула бы постройка, составляющая бытийную основу произведения, но и, кроме того, само произведение, как ансамбль *тяжелых масс*, а не просто геометрическая форма, неким образом постулирует то, что «укореняется» в данной местности. Правда, в нормальных случаях этого не замечают, тем не менее данное явление органически входит в конструкцию такого рода произведения¹. Вместе с тем архитектурное произведение предназначено стоять в каком-то определенном месте реального пространства, быть так или иначе освещенным и видимым с тех или иных точек своего окружения. Его «масса» играет существенную роль как в его собственной конструкции, так и в эстетическом восприятии его. Его конструкция должна также отвечать требованиям статики. Если бы эти законы были нарушены, то здание не только могло бы рухнуть, но, если бы даже этого не случилось, данное нарушение могло отрицательно сказаться на его эстетических ценностях. Структура произведения архитектуры вытекает также из феноменально, наглядно данных свойств материала и условий, в каких оно должно быть наблюдаемо. Мы знаем, что некоторые стили, например готический, возникли вследствие решения чисто технических вопросов и практических задач, которые данная постройка должна была реализовать. Все это подтверждает, что между архитектурным произведением искусства и окружающим его действительным миром имеется существенная связь безотносительно к тому, какой бытийный характер мы должны окончательно ему придать. Эта связь, разу-

¹ Мое внимание на это обратил львовский философ Альфонс Барон, которого ныне уже нет в живых.

меется, еще более отчетливо выражена во всех произведениях прикладного искусства. Например, овальная у основания форма греческой амфоры для вина, лишенной подставки, находится, как известно, в связи с тем, что греки ставили эти кувшины в песок, и т. п. Достаточно вспомнить постулаты теоретиков прикладного искусства, которые считают подгонку композиции произведения к его назначению кардинальным условием эстетической ценности произведения. Некоторые теоретики (например, А. Ригль) пытаются вообще (правильно или неправильно) основать постулаты эстетики на этой связи произведения искусства с его назначением и условиями, в каких оно находится в действительном мире. Впрочем, они при этом главным образом имеют в виду произведения архитектуры или прикладного искусства, и только их обобщения идут слишком далеко. Этой связью характеризуется также скульптура. Скульптурные произведения обычно имеют так называемый цоколь. Правда, среди эстетиков довольно распространен взгляд, что цоколь исполняет функцию, аналогичную функции рамы картины, то есть он *выделяет* скульптурное произведение из окружающего его действительного мира в целях облегчения зрителю понимания особой целостности произведения. Я не имею намерений оспаривать данную точку зрения, но, несмотря на это, истинно и то, что потребность в цоколе обусловлена тем, что скульптура должна на чем-то стоять, что, кроме того, она изображает какой-то материальный или материально-психический предмет, а следовательно, требует в силу изображаемого содержания локализации в пространстве, а в связи с этим требует какой-то основы, некоего *своего* пространства, в которое ее «вписывают». Наконец, и понимание условий восприятия данной скульптуры — место и расстояние, с какого она должна быть наблюдаема, — влияет на ее композиционные черты и опять-таки связывает ее с реальным окружением. Не следует также забывать, что все изобразительное искусство неким образом связано с реальным миром, и благодаря тому, что, хотя изображаемые предметы являются некоторыми предметами, которые, будучи нереальными, лишь подражают реальному, они всегда будут более или менее верными отображениями некоторых внехудожественных, действительных предметов. И это подража-

кие действительным предметам также является способом связи произведения искусства с действительным миром.

Лишь в чистой, «абсолютной» музыке, которая, впрочем, не является единственным типом музыки, не существует никакого эквивалента реальному миру и никакой существенной с ним связи. Мир звуковых образований и надстраивающихся над ними образами образует совершенно особую область. Каждое произведение представляет совершенное, замкнутое в себе целое, не связанное ни своим звуковым материалом, ни видом звуковых образований высшего порядка, ни quasi-временной структурой с действительным миром. Только тогда, когда произведение начинает что-то выражать (к этому стремится программная музыка) или изображать посредством музыкальных образований нечто, что само по себе не является музыкальным образованием, возникает вопрос, реализуется ли и каким образом связь содержания музыкального произведения с реальным миром. Я вскоре рассмотрю этот вопрос. Однако тот факт, что не всякая музыка является «изобразительной», или «выражающей», не переставая вследствие этого быть музыкой, может быть, лучше всего свидетельствует о том, что появляющаяся связь музыкального произведения с реальным миром не является для музыкального произведения вообще чем-то необходимым, и можно сомневаться в том, что, если даже она и имеет место в каком-либо произведении, вносит ли она в него какие-либо музыкальные элементы. Создается впечатление, что сторонники абсолютной музыки правы в этом отношении, хотя они вместе с тем забывают, что существует также неабсолютная музыка, неабсолютность которой не должна, пожалуй, уменьшать ценности ее произведений. Представляется также, что они ошибаются, когда провозглашают, что в музыкальном произведении нет ничего такого, что само по себе не было бы звуковым образованием или незвуковым моментом звукового образования. Теперь необходимо уделить некоторое внимание и этому вопросу.

Глава V. О ЗВУКОВЫХ И НЕЗВУКОВЫХ КОМПОНЕНТАХ И МОМЕНТАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Музыкальное произведение, как я уже сказал, есть многофазовое образование, в котором основными¹ и элементарными явлениями суть звуковые, respective шумовые (перкуссия), качества². На их основе или из них строятся *звуковые образования*³, либо наполняющие только одну фазу (момент) музыкального произведения, либо также распространяющиеся на ряд его моментов. Иногда, при особенно компактном своем строении, они создают временную единицу произведения высшего порядка. Как я уже отметил, эти сочетания упорядочены таким образом, что при исполнении произведения они следуют, в строгом значении этого слова, *друг за другом*, вследствие чего приобретают различные относительные характеры, как временные, так и качественные;

¹ «Основными» они являются в двояком значении: а) без их реализации в исполнении произведения не существовало бы вообще никакого исполнения, выявляющего музыкальное произведение следовательно, они закладывают основу существования произведения в исполнении; б) построенные из них или на их основе целостности суть такого рода, что через их синтетическую форму просвечивают неким образом более простые формы, составляющие наглядную основу этих целостностей.

² Обычно говорится просто «звуки». Однако это столь неудачно, что о звуках можно говорить лишь применительно к *исполнению* музыкального произведения.

³ Ныне у нас обычно говорят «звуковые структуры». Однако это наименование придает этим произведениям исключительно *формальный* характер, между тем они различным образом *качественно* определены и составляют полные *конкреты*, которые, впрочем, разумеется, так или иначе сформированы и, следовательно, имеют определенную структуру. «Структура» всегда является «структурой чего-то», а не чем-то самостоятельным, самим па себе.

благодаря им звуковые сочетания создают одно, хотя расчлененное и многокачественное, более или менее компактно организованное целое. Однако связанные между собой звуковые сочетания еще не исчерпывают полностью оформления произведения. Ибо в произведении принимают, кроме того, участие различного рода качества и сочетания, имеющие *незвуковую* природу, наглядным образом существующие благодаря звуковым сочетаниям. Они определены посредством, если так можно сказать, звуковой основы произведения. Только звуковые сочетания вместе с незвуковыми сочетаниями создают единое, на этот раз уже полностью оформленное, целое произведение. Обеим этим сторонам музыкального произведения необходимо посвятить несколько предварительных замечаний.

§ 1. Звуковая основа музыкального произведения

Выявляющиеся в произведении звуковые сочетания являются, как я сказал, во всех отношениях полностью оформленными, являются конкретными. Кроме своих строго индивидуальных, неповторимых моментов¹, они отличаются некоторыми общими определениями. Они позволяют описать в общей форме эти сочетания и сгруппировать их по некоторым типам.

В зависимости от меньшей или большей сложности звуковых образований и возможной их расчлененности различаются, как известно, «мотивы», «фразы», «предложения», из которых только и строятся отдельные «большие» части музыкального произведения, как, например, четыре части сонаты или симфонии². Эти соче-

¹ Чем оригинальнее произведение, тем в большей мере участвуют в образующих его звуковых сочетаниях неповторимые, «единственные в своем роде» моменты.

² Каким образом эти различного рода сочетания могут быть сами по себе целостностями и каким образом эти целостности вновь связаны между собой, и, наконец, каким образом «большие» части, например сонаты, способны создать *одно* музыкальное произведение — это один из главных вопросов проблемы целостности музыкального произведения. В недавно опубликованной книге Е. Хоминьского «Музыкальные формы» можно найти много конкретного материала для решения этой общей проблемы. Этот вопрос по своему существу весьма труден и требует некоторых предварительных общих рассуждений. Я намерен к этому вопросу вернуться.

тания более или менее резко и отчетливо отделены друг от друга. Если они сами по себе должны составлять целое, они должны отличаться друг от друга по крайней мере настолько, чтобы в простом восприятии, а следовательно, в восприятии слушателя можно было бы их выслушать без особого анализа того, где заканчивается одно целое и начинается другое, и притом даже тогда, когда обе части не только следуют одна за другой, но и «переходят» друг в друга таким образом, что возникающее в результате звуковое образование более или менее отчетливо представляется слушателю как «продолжение» предшествующего образования, respective произведения. Если этого не происходит, то мы ощущаем его в восприятии обычно как некоторый композиционный изъян произведения, поскольку в каком-то отношении это не навязывается нам в качестве характерной и преднамеренной черты данного произведения. Лишь «большие» части (например, сонаты) так отделены друг от друга, что отсутствует *какой-либо* переход от одной части к другой, но существует между ними перерыв¹, который даже не измеряется временной мерой самого произведения².

Основой этих образований различного порядка и структуры являются, как я уже отмечал, отдельные звуки. И хотя неправильно считать, что просто из них состоят эти образования, однако вместе с тем они так входят в целостность звукового образования, что их участие в построении данных образований не исчезает из поля восприятия слушателя, хотя его внимание совершенно не должно быть на них направлено. Вследствие того, что они в потоке звуковых образований как-то замечены (услышаны), это приводит, по крайней мере в некоторых случаях, к явлению «движения», главным образом мелодии, в других же случаях — к сочетанию, которое мы называем «аккордом». Но дело вовсе обстоит не так, как это принято у старых сторонников

¹ Как всегда, и здесь имеются исключения, например в Пятой симфонии Бетховена между предпоследней и последней частями.

² В то же время так называемые «паузы» в пределах отдельных частей и даже одного музыкального произведения составляют элемент произведения, измеряемый мерой данной части произведения. Особенно когда они входят в состав звукового сочетания, они составляют необходимый и характерный для его строения компонент.

ассоциативной теории, что сначала воспринимаются отдельные звуки или тоны, которые мы только «потом» — посредством особых усилий¹ — «объединяем» или «связываем» друг с другом в целое данного музыкального произведения. Против этого свидетельствует прежде всего тот факт, что, слыша некий аккорд или некую мелодию, мы чаще всего не умеем вообще передать, какие звуки принимают в них участие. Только лица, обладающие абсолютным слухом или специальной музыкальной подготовкой, умеют это делать. Звуки, входящие в состав некоторого музыкального сочетания, как бы мимоходом воспринимаются слушателем, основное внимание которого направлено на сочетания высшего порядка: на мотивы, мелодии, аккорды и их комплексы.

Музыкальные образования всегда выступают в виде некоторого подбора наглядных свойств, которые в известной степени иерархически в них упорядочены. Они играют в целостности данного сочетания большую или меньшую роль: одни выдвигаются на первый план и накладывают на данное сочетание печать однородного качественного момента (придают ему его «природу»), другие присущи ему лишь как более точные характеристики, порой лишь как вторичные тона и т. п. Об этих различного рода чертах или сторонах музыкальных образований среди музыковедов часто говорится, что они составляют «элементы» произведения. «Музыкальными элементами являются: мелодия, ритмика, агогика, динамика и колористика», читаю я в работе Е. М. Хоминьского «Музыкальные формы»². Дело представляется ско-

¹ У нас часто говорится о «структурном построении» так, как будто лишь это усилие «создавало» целостность звукового сочетания. Я сомневаюсь, что нечто подобное вообще существует, поскольку так называемое «структурное построение» не должно быть восприятием образного качества некоторого сочетания, например мелодии.

² Я не понимаю, почему у нас вошло в обычай употреблять в данном случае абстрактные наименования. «Мелодия» какого-либо произведения — это, строго говоря, какой-то особый *общий тип* подбора мелодий или также даже подбора отдельных свойств мелодий, использованных в данном произведении. Также и «ритмика» некоторого произведения — это, пожалуй, не конкретный ритм его отдельных частей, а характерные черты типов ритмов и их выбора в данном произведении. Разве об этих высшего порядка абстракциях можно сказать, что они являются *элементами* музыкального произведения?

рее таким образом, что элементами, или компонентными частями, произведения являются отдельные *конкретные музыкальные образования* и притом они имеют разнообразные *свойства*: а) мелодичные, б) ритмичные, в) гармоничные (не всегда), г) агогичные, д) динамические и е) колористические. Если «мелодичные» свойства особенно отчетливо выдвигаются на первый план данного образования, если они накладывают печать на его целое, придавая ему своеобразную главную форму (составляя качественную детерминацию его природы), тогда данное конкретное сочетание, предопределенное еще различным образом свойствами (качествами) других перечисленных типов, является некой целиком определенной (конкретной) «мелодией». Она имеет тогда свою мелодичную линию, свой ритм, свой характерный темп, свою постоянную или изменчивую громкость и окраску. Порою мелодия развивается на сложной гармоничной основе. Тогда она «вьется» в некотором изменчивом, гармонично построенном звуковом поле и благодаря этому приобретает в отдельных своих фазах ряд относительных вторичных тонов, определенных посредством одновременного проявления некой ее фазы и гармонично организованного звукового окружения. До тех пор пока мелодия сама, извиваясь, выдвигается на первый план всего звукового комплекса данных фаз произведения, она, овладевая им, является осью данного фрагмента произведения (данного предложения и т. д.), неоднократно выступая в различных транскрипциях или вариациях, а весь звуковой остаток образует ее окружение, выполняющее по отношению к ней служебную функцию вторичного ее тона. Порою наоборот, в звуковом комплексе выдвигаются на первый план гармоничные свойства, и они-то накладывают на этот раз печать качественной целостности на данное произведение или его фрагмент. Тогда главным элементом произведения является гармоническое звуковое образование, с которым, возможно, лишь косвенно «переплетается» какая-то мелодичная линия, но теперь она составляет лишь некое дополнение, обогащение, некий орнамент развивающегося гармонического сочетания, в котором, кроме этой вплетающейся мелодичной линии, выступают подобранные ритмичные особенности, темп, громкость и т. д.

Наконец, может случиться, что в музыкальном обра-

зовании на первый план выступает какой-то ритм, при этом так, что целое каким-то образом проявляется в его аспекте как характерная единица произведения, причем свойства, относящиеся к мелодии, гармонии и другие, также проявляются в такого рода звуковом образовании, но выполняют скорее служебную роль дальнейшей детерминации целого. Возможны даже крайние случаи, где эти другие свойства совсем или почти совсем исчезают и остается как бы чистое ритмическое сочетание (барабанная дробь в ритуальной африканской музыке). В то же время ни динамические свойства, ни свойства темпа, ни, наконец, подбор звуковых тембров¹ не могут составлять главного элемента музыкального образования; они всегда выполняют роль дополняющей детерминации музыкальных образований².

Некоторое множество упорядоченных во времени последовательных музыкальных образований, переходящих поочередно друг в друга, создает то, что следует назвать звуковой стороной или звуковой основой музыкального произведения. Поскольку мы имеем дело с произведением искусства, *respectively* с эстетическим предметом, а не исключительно, например, со сложным акустическим сигналом, постольку музыкальное произведение не исчерпывается своей звуковой основой. Ибо только на этой основе надстраиваются незвуковые моменты произведения, частично неким образом вплетенные или погруженные в эту основу, частично на ней базирующиеся, наконец, особым образом с ней лишь соподчиненные. Теперь перейдем хотя бы к черновому разбору их отдельных типов.

¹ Разумеется, это не исключает, что подбор звуковых тембров (колористика) музыкального образования может в *эстетическом отношении* играть *главную роль* в произведении и определять его своеобразную ценность. Но это не приводит к тому, чтобы этот подбор сам являлся составной частью произведения, как перечисленные музыкальные образования.

² Правильно также музыкологи (см. Хоминьский, ч. I, стр. 11) называют «мелодику», «ритмику» и «гармонику» *«основными элементами»*, а остальные три рода свойств музыкальных образований — *«вторичными элементами»*. Я предпочел бы только не говорить здесь об «элементах».

§ 2. Незвуковые моменты музыкального произведения

Прежде всего необходимо констатировать: фактически существующие произведения музыки весьма сильно различаются между собой в зависимости от того, содержат ли они в себе, и если содержат, то в какой мере, моменты не чисто звуковой природы. Некоторые из них лишены этих моментов, другие ими богаты, и более того, эти моменты играют в них большую роль. Кроме того, хотя для этих отдельных произведений они, может быть, являются весьма важными и даже порою служат критерием их ценности, все они не являются существенными для *всех* музыкальных произведений, вообще именно потому, что они возникают лишь в некоторых из них. Вопрос о том, что произведения, в которых они не проявляются, вследствие этого вообще лишены ценности как произведения искусства, respective эстетические предметы, — это является уже вопросом не структуры, а ценности данного произведения. Анализируя структуру произведения, мы должны принять во внимание как произведения большой ценности, так и произведения посредственные или даже вообще лишенные ценности. Даже так называемая «плохая» музыка — ведь тоже музыка, а не простой комплекс каких-то акустических явлений.

Однако ради упрощения я займусь только теми произведениями, которые по своей структуре будут относительно более богатыми, с тем чтобы обнаружить, насколько это возможно, все типы незвуковых моментов, возникающих в музыкальных произведениях. Я разбираю их поочередно в зависимости от того, насколько они тесно связаны с чисто звуковыми сочетаниями музыкального произведения.

1. Если мы согласимся с тем, что ритм, темп и т. д. составляют лишь такие стороны звуковых образований, которые хотя сами не являются звуком, но, однако, суть некие свойства, вытекающие непосредственно из особенностей звуковых образований и являющиеся для них характерными¹, то в качестве первого незвукового

¹ Некоторые исследователи (например, Шмарсов) понимают явление ритма столь широко, что оно, по их мнению, проявляется также в немзыкальных сочетаниях, например в архитектуре

момента музыкального произведения, самым тесным образом связанного со свойствами звуковых образований, хотя он уже для них нехарактерен, возникает собственная временная или quasi-временная структура музыкального произведения. Я уже рассматривал этот вопрос раньше. Теперь речь идет лишь о том, чтобы уяснить себе, что она сама является чем-то незвуковым, хотя и вытекающим из свойств звуковых образований. Эта структура не ограничивается тем простым фактом, что отдельные звуки, respective звуковые сочетания, входящие в состав произведения, имеют свою определенную продолжительность во времени и что они определенным образом следуют друг за другом. Она прежде всего основана на ряде качественных разновидностей следования фаз времени самого произведения и на типе различных временных единиц в данном произведении, которые в совокупности я назвал организацией времени¹ в музыкальном произведении. Она может быть различной в различных произведениях и даже в различных частях одного и того же произведения. Ее разновидности связаны прежде всего с особенностями темпа и ритмов, имеющих преобладание в данной фазе произведения или также в данном произведении вообще, но, по-видимому, здесь могут играть роль и специфические свойства мелодии. В особенности они зависят от вида движения (подвижности) линии мелодии, а также от звуковых структур высшего порядка. В то же время свойства гармонии, хотя они и влияют на временной характер отдельных временных моментов произведения, играют меньшую роль при дополнительном определении организации времени произведения в типе его единиц². В этом организованном

«ритм» чередующихся аркад или сводов. Однако мне кажется, что хотя это явление действительно аналогично ритму в музыкальном произведении, но все-таки не вполне то же самое.

¹ Наши музыковеды говорили мне, что этим понятием пользовался Стравинский, я, однако, не имел возможности удостовериться, где и когда Стравинский воспользовался этим понятием, Если эта информация является точной и если мы ввели эти понятия независимо друг от друга, это было бы интересным указанием на то, что мы оба опираемся на некоторые данные музыкального опыта.

² Все эти вопросы должны быть проанализированы на конкретном музыкальном материале. Я вынужден ограничиться здесь общими замечаниями. Однако у наших музыковедов вопрос об организации времени в музыкальном произведении, кроме моего

времени произведения выступает не только чисто звуковая сторона произведения, но вообще все то, что в произведении возникает. И наоборот, временной характер отдельных моментов, как и типы течения времени, играет большую роль при формировании как эмоциональных качеств, проявляющихся в музыкальном произведении (о чем вскоре пойдет речь ниже), так и эстетической ценности, присущей данному произведению.

В каждом музыкальном произведении так или иначе выступает организованное время именно данного произведения, но не характерное для музыки как таковой, ибо оно возникает во всех многофазовых произведениях искусства и, следовательно, прежде всего в литературных произведениях, в кинематографических и театральных зрелищах.

2. Следующим незвуковым моментом музыкального произведения будет явление «движения». Оно теснейшим образом связано со звуками и их комплексами и проявляется в развитии звуковых образований (например, «пассажи»). Это явление, с одной стороны, по своей специфике относится к движению и его нельзя поэтому отождествить — как это порою делается — с простым изменением звукового сочетания при возникновении новых звуков¹, с другой стороны, это, однако, не являет-

исследования, относящегося к 1933 г., в котором я сделал упор на quasi-временной структуре музыкального произведения, остался неизвестным и, во всяком случае, чем-то таким, на что вовсе не обращается внимания. В 1949 г. во Франции Ж. Бреле опубликовала двухтомный труд «Музыкальный темп», в котором подробно анализирует вопрос о музыкальном времени. Она, несомненно, делает шаг вперед в решении этого вопроса, однако ее выводы часто недостаточно ясны.

¹ Не всякое изменение, связанное с возникновением новых звуков, влечет за собой явление «движения» в музыке. Так, например, изменения, относящиеся только к гармонии в комплексе чередующихся аккордов, не влекут сами по себе явления движения. О музыкальном «движении» следует говорить прежде всего там, где развивается некая мелодия: «движется» тогда сама ведущая мелодия, а след этого движения, как бы контур его пути, выступает в форме мелодии, в ее форме, длящейся во времени. Разумеется, особенности как ритма, так и темпа играют большую роль для отчетливости проявления явления движения и для определения его особенностей. Явлением движения в музыке занимался у нас Стефан Шуман. В его исследовании следует искать опущенные здесь подробности. Правда, я не могу согласиться со всеми утверждениями, высказанными Шуманом, однако здесь не место для дискуссии.

ся движением *sensu stricto*, а следовательно — перемещением предмета в пространстве¹. Это совершенно специфическое «движение» при развитии некоторых звуковых образований. Оно нам доступно в чисто *слуховом* отношении при восприятии возникающей во времени мелодии произведения. Если несколько «голосов» развивается в произведении одновременно, например в многоголосой фуге И. С. Баха, тогда мы слышим также несколько дополнительно возникающих движений. Такое «движение» происходит в качественном времени музыкального произведения и вместе с тем само влияет на его организацию, а также сопровождается еще и другим незвуковым моментом музыкального произведения — своеобразным музыкальным пространством. Это пространство не имеет ничего общего с наблюдаемым или воображаемым реальным пространством (например, зала, в которой идет концерт). Оно формируется во множестве движений, развивающихся музыкальных образований. Можно было бы сказать, что это пространство прослушивается, когда мы слушаем подвижные музыкальные образования, хотя можно сомневаться в том, допустимо ли было бы говорить в данном случае просто о *слуховом* пространстве (*Hörraum*, как выражаются некоторые немецкие авторы). В то же время истинно то, что при «выслушивании» пространства, вызванного в виде явления феноменом движения в музыке, мы часто сочетаем с ним *воображаемое* зрительное пространство, особенно тогда, когда в произведении выступают изобразительные мотивы (о которых вскоре будет сказано больше). Однако это воображаемое зрительное пространство уже не является тесно связанным с системами звуков или звуковых сочетаний, входящих в состав музыкального произведения, а лишь *относится к* нему, насколько это действительно обосновано выступающими в нем изобразительными мотивами. В то же время пространство, формирующееся в произведении в множестве движений

¹ Однако мне представляется ошибочным утверждение С. Лиссы о необходимости соединения с движением музыкальных образований в воображении каких-то движущихся в реальном пространстве предметов. Это совершенно не нужно, и, более того, это удалило бы нас от явления музыкального движения, хотя здесь само развивающееся музыкальное образование, а именно его последняя фаза, находится в движении.

звуковых образований, тесно связано с формой этих движений, определенных ими как своеобразный *medium*, в котором они совершаются, — *medium*, аналогичный собственному времени данного музыкального произведения¹.

Явление движения в музыке неотделимо от развивающихся во времени звуковых сочетаний с отчетливой мелодичной линией и имеет большое значение для возникновения в сфере произведения последующих незвуковых моментов, в особенности эмоциональных качеств, а также эстетически ценных качеств и качеств самих эстетических ценностей, которыми я вскоре займусь. С другой стороны, оно связано с вопросом о продолжительности развития отдельных фрагментов произведения и вместе с тем с отделением одних мелодичных звуковых образований от других. Оно обособляет развивающееся мелодическое образование от других, возможно, одновременно развивающихся звуковых образований (от всего звукового фона, например от аккомпанемента или от других в то же время развивающихся мелодичных голосов) или также от звуковых образований, сменяющих данное образование. Многоголосая fuga, например, отличается многими одновременно развивающимися движениями звуковых образований, а следовательно, известного рода сложностью явления движения целого. Оно может составлять одно из особых эстетически ценных качеств, которыми отличается произведение. При общем темпе и ритме переплетающихся движений такой комплекс движений содействует отчетливой организации времени.

Там, где проходит граница между отдельными, следующими друг за другом мелодическими образованиями, — там также движение одного из них либо резко

¹ Разумеется, я имею здесь в виду состояние вещей, какое происходит в произведениях чистой музыки, лишенных всяких литературных текстов, так что даже литературное название не наводит на мысль о внемузыкальных моментах. Не подлежит сомнению, что дело обстоит иначе в произведениях, в которых сочетается музыка и некий литературный текст (например, опера, песня и т. п.), а ситуация, которая тогда возникает, наверняка является сложной и требует особого анализа. Нельзя лишь подобное положение дел, которое возникает в такого рода сложных произведениях искусства, переносить на произведения чистой музыки. Пространством в музыке занимался Е. Курт в своей «Психологии музыки».

обрывается и начинается движение другого, либо оно мягко «переходит» в движение второго образования. Существует также явление особого распада движения, движения, неким образом начинающегося, но не способного к эффективному развертыванию, так как оно, едва начавшись, совершенно неожиданным образом обрывается и сменяется другим движением, также неожиданно прерывающимся и с прежним не связанным. Какая-то особая дисгармония движения и сопутствующая ей своеобразная тревожность, как и звуковые сочетания, в процессе развития которых возникают такого рода обрывающиеся, некоординированные движения, сами не получают эффективного развития и окончательного завершения и являются как бы *in status nascendi* недооформленными, оборванными, незрелыми и не получают связи с другими последующими звуковыми образованиями. Произведение приобретает характер в некотором роде *disjecta membra*. Становится непонятным, почему после одного фрагмента произведения следует другой. Находимся ли мы здесь уже на границе музыкального произведения и некоего клубка нескоординированных звуков или же имеем дело с неким особым типом музыкального произведения, — этот вопрос мы опускаем. Но то обстоятельство, что подобного рода вопрос может возникнуть, свидетельствует о том, сколь важную роль в структуре музыкального произведения играет и может играть движение, определенное путем подбора звуковых образований. Даже явление некоего рода покоя или спокойствия составляет лишь *pendant* к явлению движения в музыке и включается в совокупность явлений, относящихся к движению данного произведения как их особое дополнение. Не без причины французы называют музыкальное произведение *mouvement*.

3. Имеются незвуковые по своей природе, хотя и проявляющиеся непосредственно как детерминация самих звуковых образований, и притом как некоторые их несамостоятельные моменты, «формы отдельных звуковых сочетаний, например определенная форма линий мелодии, расчленение гармоничных сочетаний, в том числе структуры отдельных аккордов и т. п. Эти «формы» весьма разнообразны и так же, как звуковые образования, будут явлениями различного порядка, вплоть до «формы» всего произведения. Эти формы могут быть

или строго индивидуальными, свойственными лишь данному произведению, или общими, характерными для многих различных произведений, но вместе с тем более или менее схематичными, так что в отдельных произведениях они должны дополняться последующими формальными моментами. Можно, однако, спросить, не будет ли выступать та же самая в полной мере определенная форма в двух *различных* конкретных звуковых образованиях, например «та же самая» в отношении формы мелодия, имеющая в своей основе разные конкретные звуки, а именно в разных октавах или даже в разных тональностях, или, наконец, для разных инструментов, а следовательно, со звуками разных тембров. Таким образом, несомненно, следует отличать безусловно конкретную и индивидуальную «форму» в *одном* из музыкальных (звуковых) образований от абстрагированной, но в полной мере дополнительно определенной формы, которая «повторяется» во многих музыкальных образованиях (даже на основе тех же самых созданных тонов, но выступающих в различных фазах того же самого произведения). Сами эти сочетания различны хотя бы потому, что, выступая, например, в разных фазах того же самого произведения, они несут в себе некие вторичные относительные качественные определения, вытекающие из иного их размещения со времени произведения, но их повторяющаяся абстрактная «форма» является точно такой же и даже той же самой. Эта повторяемость присуща даже, как нам кажется, существу музыкальных «форм», — форм, которые, строго говоря, не являются «формами» с точки зрения формальной онтологии, так как они скорее являются некоторыми особым рода «качествами» (их обычно именуют «образными качествами» или образами), но их особая «формальность» заключается именно в том, что их конкретные звуковые основы могут быть в известных границах различными при сохранении идентичности самих форм¹. То, что в этой основе не может быть изменено при сохра-

¹ Здесь возникают различные трудные онтологические проблемы, решение которых позволило бы нам обстоятельно выяснить природу «форм», о которых здесь идет речь. Но, для того чтобы договориться с читателем, это не является, как я полагаю, необходимым и освобождает нас от слишком общих и абстрактных рассуждений.

нении той же самой повторяющейся формы, так это относительная высота следующих друг за другом звуков, а также очередность их упорядочения в пределах того же самого звукового образования.

Существует большое разнообразие музыкальных «форм». В данной работе мы не сможем подробнее заняться ими¹. Для нас сейчас важны два вопроса. Во-первых, то, что «формы» звуковых образований в данном здесь значении сами являются не звуком и даже не комплексом или набором звуков, а неким набором или комплексом их совершенно особых несамостоятельных моментов незвуковой природы. То, что они неотделимы от них и поддаются выделению из целостности звукового образования лишь с помощью абстракции, ни в чем не изменяет их своеобразного, или, в более общем значении, незвукового характера. Можно было бы стать на точку зрения, состоящую в том, что каждый несамостоятельный момент, составляющий детерминацию звукового образования, сам является чем-то звуковым, но это не представляется нам правильным. Нельзя не заметить прежде всего того факта, что музыкальные формы, которые я имею здесь в виду, не являются формами звучащих или звуковых элементов произведения (отдельных звучаний), а являются всегда структурами *сложных образований высшего порядка*, которые в своей основе имеют некое множество звуков. С этой точки зрения естественно, что музыкальные формы как такого рода структуры сами уже не являются звуковыми или, если говорить более общо, звучащими определениями музыкальных образований.

Второе замечание, которое здесь напрашивается, —

¹ Произведения такого типа, как изданная у нас недавно книга Е. Хоминьского «Музыкальные формы», могут дать много конкретного материала для установления различных вариантов «форм» в значении, которое мы здесь имеем в виду. С их помощью можно было бы также отважиться попытаться уточнить понятие музыкальной «формы» вообще. Важным в данный момент является прежде всего то, чтобы отчетливо противопоставить понятия «звукового образования» и его «формы». Ибо в исследовательской практике музыковедов часто случается, что эти два понятия отождествляются между собой в том духе, что под музыкальной «формой» не понимается ничего другого, кроме самого звукового образования, в то время как здесь под «формой» понимается некий несамостоятельный момент звукового образования.

это констатация того, что музыкальные формы составляют в музыкальном произведении фактор *рационального порядка*. Поражает прежде всего то, что эти «формы» — особенно основные — в том же самом произведении многократно повторяются и по крайней мере могут повторяться, и притом либо в точности в той же самой форме, либо в такого рода транскрипции, что явно по меньшей мере сильное родство повторяющихся форм. Факт, например в литературе, появляющийся исключительно чаще в области стихотворных произведений, например система куплетов в сонете, система рифм и т. п., в остальных видах литературы не только не известен, но, более того, совершенно чужд структуре литературного произведения. А там, где он появляется, мы воспринимаем его именно как *музыкальный* элемент в литературе, и, во всяком случае, он выступает прежде всего в звуковом слое литературного произведения. Если же, например у Гомера, некоторые обороты и выражения повторяются как появляющийся в некоторых ситуациях рефрен, то нельзя забывать, что «Илиада» в оригинальной своей форме исполнялась как песня, что также указывает скорее на музыкальный источник этих повторений. А в музыке, главным образом старинной и особенно классической, повторение некоторых основных форм есть явление постоянное и оно относится к принципам композиции музыкального произведения. В современной музыке повторение основных форм есть скорее что-то исключительное, но в этом. именно заключается одна из черт коренного отличия этой музыки от музыки старинной. Повторение основных форм если уж не вводит, то по крайней мере убедительно подчеркивает «порядковый» характер роли, какую музыкальные формы играют в музыкальном произведении. Можно было бы сказать, что существует некая особая «геометрия» музыкальных форм, вводящих в разнородность музыкального произведения ряд необходимых закономерностей одновременного проявления, преемственности и особой иерархии наслаивающихся друг на друга форм. Эти необходимые закономерности, а также их конкретное применение в отдельных произведениях можно не только раскрыть, но и *понять*. И именно поэтому в них то, что составляет некий порядок в музыкальном произведении, вводит в целостность произведения какую-то *рациональность*

и, в частности, некоторую *рациональную прозрачность* конструкции произведения. Она вовсе не исключает проявления в музыкальном произведении эмоциональных качеств. Наоборот, «классическая» музыка И. С. Баха отличается как высокой рациональностью структуры произведения и иерархии связанных между собой музыкальных форм, так и весьма отчетливо проявляющимися эмоциональными и даже метафизическими качествами. Уже сами по себе основные формы музыки Баха содержат в себе нечто исключительно рациональное и также в высшей степени ритмически упорядоченную организацию времени произведений. Только через эту рациональную упорядоченность неким образом просвечивает вся глубина иррационального, эмоционального фактора. В романтической музыке фактор рационального порядка, несомненно, подвергается некоторому ослаблению (отступает каким-то образом в тень) при одновременном усилении роли эмоциональных качеств и притом не проявляющихся вне строгого порядка повторения элементарных форм, а возникающих непосредственно в делящейся мелодии, в стремительности ее динамики, в изменчивости организации времени (*rubato*), в подборе тембров, одновременно и контрастно развивающихся звуковых образований (симфонии Чайковского) и т. п. Но фактор порядка еще не исчезает, он как бы прячется за этими всеми явлениями как некоторый необходимый для музыки (европейской) элемент произведения.

В так называемой современной музыке элемент рационального порядка не так-то легко уловить, и тем более трудно отдать себе отчет о его роли в структуре произведения. Среди представителей и исследователей этой музыки мы наверняка нашли бы как таких, которые считали бы ее наиболее «рационализированной» музыкой, так и таких, которые рассматривали бы ее как расцвет иррациональности. Для того чтобы иметь возможность занять по отношению к этому определенную точку зрения, следовало бы произвести весьма подробный и более глубоко проникающий в структуру современной музыки анализ. Упомянутые уже *отклонения* от повторения основных форм и тем более от форм высшего порядка, во всяком случае, дают здесь пищу для размышления. С другой стороны, поражает некоторая утрата эмоциональных качеств. Можно было бы ска-

зять, что некоторые произведения современной музыки являются «холодными» и, во всяком случае, чуждыми той широкой и буйной эмоциональности, которая накладывает резкий отпечаток на «романтическую» музыку. И то и другое может играть некоторую роль при рассуждениях типа и степени рациональности, respective иррациональности, произведений «современной» музыки¹. Впрочем, это вопрос второстепенный для наших рассуждений относительно незвуковых моментов музыкальных произведений.

4. Из высказанных замечаний видно, что я признаю то, что в содержании музыкального произведения возникают *эмоциональные качества*. Они возникают на отдельных звуковых образованиях низшего или высшего порядков, порою характерным образом накладывают печать на все произведения. Термином «эмоциональное качество» я стремлюсь охватить как качества, относящиеся к чистым волнениям (качества «чувств»), так и качества страстных желаний, состояний возбуждения и успокоения, упоения. Вот так широко понимая «эмоциональные качества», мы можем констатировать их наличие в различных музыкальных произведениях. Порою уже сам тембр звука несет в себе особый эмоциональный оттенок (например, первые аккорды Патетической симфонии Чайковского). А тем более мотивы и музыкальные сочетания высшего порядка (например, вся совокупность мелодий Шопена). Нет почти ни одного музыкального произведения, в котором не проявлялись бы эмоциональные качества, притом разнообразные и выдвигающиеся, если так можно сказать, на первый план произведения.

Эти качества также имеют незвуковую природу, но вместе с тем они так тесно соединены со звуковыми образованиями, что сами вследствие этого как бы подвергаются глубокой модификации. Они специфичны для музыки и лишь *подобны аналогичным* качествам, проявляющимся, например, в пейзаже, во внешнем виде человека, переживающего какое-то потрясение, вызванное теми или иными впечатлениями, и т. п. Имея

¹ Термин «современная музыка», впрочем, весьма немного говорит о том, что существует очень большое различие между произведениями, причисляемыми к ней. Это обстоятельство тем более затрудняет разрешение затронутых проблем.

в виду эти последние качества и не отличая их в достаточной мере от эмоциональных качеств, проявляющихся в содержании музыкальных произведений (как в некоторых эстетических предметах), об этих *своеобразных* для музыки и эмоциональных качествах *неправильно* говорят, что они являются «внемузыкальным содержанием»¹. Ибо, несмотря на все их сходство с качествами, которые возникают или в виде детерминации некоторых состояний или психических процессов, или в виде наглядных черт различных реальных предметов, например, зрительно данных и не имеющих ничего общего с музыкой, эмоциональные качества, возникающие в музыкальных произведениях, столь своеобразно вкраплены в звуковые образования, что это неким образом отражается на тоне музыкальных образований, в котором они проявляются исключительно в музыке и нигде больше. Тогда можно было бы сказать, что они являются *специфически музыкальными* эмоциональными качествами, притом обладающими такой силой и динамикой проявления, что «глубоко захватывают», как и в другом виде искусства. В контуре некоторой мелодии (*nota bene*: в сочетании тембров звуков, составляющих ее основу) обнаруживается особая ее «трогательность», «сладость», «тоскливость». В самом гармоничном комплексе некоего выбора чередующихся аккордов явно воплощена «серьезность» (например, Прелюдия № 20 Шопена), «ужас» или «тревога»².

Принимая во внимание тесную связь этих качеств со звуковыми сочетаниями и вместе с тем, вероятно, ради обозначения их незвукового характера Стефан Шуман

¹ Так поступает у нас С. Лисса в ряде своих работ, опубликованных после войны. Только тот, кто отождествляет слово «музыкальный» со словом «звуковой», имел бы право это делать, но речь идет именно о том, что значения этих двух терминов вовсе не являются идентичными, ни даже эквивалентными.

² Все эти слова являются слишком общими и поверхностными и не выражают того специфического характера, в каком, например, ужас воплощается в музыкальном произведении в противоположность, например, ужасу, воплощаемому в пейзаже, изображающему надвигающуюся страшную бурю и т. п. Язык, особенно научный, весьма беден терминами, определяющими различные эмоциональные качества, достаточно отчетливо различаемые нами в непосредственном опыте и весьма трудные для языковой дифференциации.

На это обращал внимание Ст. Шуман.

(имея, кажется¹, их в виду) называет их «примузыкальными» сущностями. Но и этот термин кажется мне неподходящим, ибо он как бы внушает мысль о том, что эти качества стоят за пределами содержания самого произведения и находятся лишь в каком-то близком с ним соседстве. Между тем они возникают, я говорю об эмоциональных качествах в моем понимании, *на базе самих* звуковых образований музыкального произведения, являясь их несамостоятельными моментами, накладывающими на них непосредственно определенный отпечаток и часто оказывающими решающее воздействие на соответствующий облик данного сочетания как элемента произведения.

Эмоциональные качества не должны проявляться ни в каждом музыкальном произведении, ни в каждой фазе произведения, в котором они возникают. Их возникновение необходимо установить, попросту говоря, объективно и лишь затем объяснить, как мы пришли к этому вопросу; еще кому-либо это покажется странным. Но при рассмотрении этого вопроса не следует руководствоваться теоретическими предубеждениями, которые

¹Я говорю «кажется», так как из текста Шумана с достаточной ясностью не следует, что, собственно, нужно, по его мнению, понимать под термином «примузыкальные сущности». Из примеров, которыми Шуман пользуется, следовало бы предположить, что у негр речь идет по крайней мере об эмоциональных в моем понимании качествах. Но при определении терминов «примузыкальный» и «внемузыкальный» Шуман говорит уже не о моментах самого музыкального произведения, а о «психических реакциях» на музыку, которые возникают на фоне произведения, воспринимаемого слухом, как сочетающиеся с ним оптические, словесно-смысловые и двигательно-танцевальные представления, а эти последние он подразделяет на две группы, первую из которых называет «примузыкальными образованиями», а другую — «внемузыкальными образованиями» (см. «Как слушать музыку?», стр. 58). Если мы должны придерживаться этого определения, тогда «эмоциональные качества», возникающие в музыкальном произведении (разумеется, в некоем конкретизированном исполнении), являются чем-то совершенно отличным от «примузыкальных» и тем более «внемузыкальных» сущностей или образований. Ибо они вовсе не являются «психическими реакциями на музыку», а составляют характерные моменты самой музыки. Кроме них, существуют, естественно, и «психические реакции» слушателя на музыку. Но эти последние также не составляют никакого момента самого произведения и являются чем-то совершенно отличным от эмоциональных качеств, возникающих в музыкальном произведении. Об этом я еще буду говорить.

возникают из якобы научно «установленных» положений о *коренном различии* между так называемыми «чувственными качествами»¹, в частности слуховыми и эмо-

¹ Эти «чувственные» качества, проявляющиеся в повседневном опыте человека в качестве *квалификации реальных* вещей, например деревьев, комнат, домов и т. п., психофизиология XIX в. отождествляла с «чувственными впечатлениями», которые каждый из нас получает отдельно во время чувственного наблюдения, и поняла их как -особый продукт органов чувств. Принимая вслед за И. Миллером так называемый закон специфичности энергии чувства (например, слуха) и вместе с тем как бы изоляцию его от тех анатомо-физиологических элементов, благодаря которым мы воспринимаем эмоциональные качества, психология XIX в. пришла к положению о якобы коренном различии между чувственными и эмоциональными качествами, не позволяющем им проявляться одновременно в виде моментов одного целого. При этом предполагается, что, знакомясь с музыкальным произведением, мы пользуемся лишь органом слуха, из чего при изложенных уже предпосылках делается вывод, что исключительно слуховые «впечатления» (слуховые данные) могут возникать в поле нашего опыта, что, следовательно, если нам кажется, что там проявляются еще какие-то «эмоциональные качества», то это всего лишь мираж, ибо ничего такого *не может* быть нам дано. Эти слуховые данные (звуки) — это лишь наши «чувственные впечатления», теперь звуки противопоставляются как нечто «объективное» эмоциональным качествам как исключительно нашим «субъективным» «психическим сущностям», а эти «сущности» впоследствии рассматриваются в качестве нашей «психической реакции» на «музыку», которая в этом аспекте вновь становится чем-то «объективным», а следовательно, получает соответствующий ей в непосредственном опыте характер, в котором отказывает ей психофизиология, рассматривающая звуки как «чувственные впечатления». Кто, однако, не отождествляет «чувственных впечатлений» (а точнее, «зрительных» или «акустических» впечатлительных дат) с качествами, данными нам в непосредственном наблюдении, как квалификациями физических предметов, кто вместе с тем не отождествляет конкретно воспринимаемого слухом тона при исполнении музыкального произведения со звуковыми качествами самого музыкального произведения, кто вместе с тем не принимает не соответствующей действительности изоляции чувственного органа от других анатомо-физиологических элементов нервной системы, от которых по всей вероятности, зависит появление в опыте эмоциональных качеств, тот не видит никакой помехи в том, чтобы остаться верным опыту и согласиться на соединение in concrete этих качеств со звуковыми качествами, и кто только на этой основе решает вопрос о том, какие связи, существующие между различными частями нашей нервной системы и связанными с ними психическими функциями, создают такое восприятие музыкального произведения в некоем определенном исполнении, что обе категории качеств проявляются в теснейшей связи между собой имеют тот же самый бытийный характер. Ибо именно обе они являются моментами того же самого объекта — музыкального про-

циональными качествами, — различии, которое должно иметь столь радикальный характер, что «невозможно» одновременное проявление этих качеств в сфере одного конкретного целого, и следовательно, например, одновременное проявление качеств тембром и качеств, относящихся к волнениям и страстным желаниям. Я думаю, что вопреки этому следует прежде всего без предубеждений установить *факты*, проявляющиеся в непосредственном опыте, и потом только для их объяснения искать процессы и органы, какие были бы необходимы для того, чтобы при существовании некой независимой от слушателя действительности дело дошло до возникновения среди данных опыта именно таких, а не иных предметов, имеющих такую, а не иную квалификацию. Таким образом, эти факты противоречат тому, что якобы действительно невозможно одновременное проявление в одном конкретном целом звуковых качеств и эмоциональных качеств в изложенном здесь понимании.

Однако, для того чтобы беспристрастно установить в конкретизированном посредством исполнения музыкальном произведении проявление эмоциональных качеств, следует решиться на еще большее доверие к дан-

изведения, понятного в эстетическом чувствовании, — или также обе эти категории качеств являются *одинаково* «субъективными» сущностями. Но «психические сущности» доступны внутреннему наблюдению («рефлексии»); между тем никто таким образом не слушает музыкального произведения, представляющегося ему на основе некоторого исполнения, чтобы он при этом совершал акт «интроспекции», или «внутреннего наблюдения». Таким образом, может быть, следует отказаться от той концепции, что качества обеих категорий являются психическими сущностями («впечатлениями» и т. п.), и согласиться с тем, что это характерные квалификации эстетического объекта, существование которого обусловлено, с одной стороны, посредством совершения слушателем некоторых актов восприятия, с другой — посредством реального осуществления некоторого исполнения произведения, на основе которого нам обнаруживается само произведение в своих разнообразных квалификациях. С этой обусловленностью мы можем согласиться, не оспаривая данных нашего непосредственного опыта, и принятие этой обусловленности ничем не нарушает ни одного из положений о музыкальном произведении, которые я старался здесь представить. Ибо оно говорит лишь о том, что музыкальное произведение, данное нам в эстетическом восприятии на основе некоторого слухового образа, не является реальным предметом. Но это именно то положение, которое я здесь старался обосновать. А какой следует приписать ему экзистенциальный смысл — это вопрос, к которому я еще вернусь.

ным опыта и не замазывать их ошибочными, заранее принятыми интерпретациями. Необходимо отличать именно *эмоциональные качества*, основанные неким образом на самом звуковом материале звуковых музыкальных образований, от *ощущений*, которые, возможно, возникают у слушателя под влиянием услышанного музыкального произведения, и, следовательно, от ощущений, которые вызывает в нем услышанное произведение или также которыми он отвечает на услышанное произведение. Во-вторых, их нужно отличать от ощущений, выраженных посредством сыгранного произведения *in concreto* исполнителем. Эти выраженные ощущения могут быть в свою очередь либо ощущениями исполнителя, волнение которого было вызвано исполненным произведением¹, либо ощущениями автора, возникающими в момент создания произведения, и, следовательно, ощущениями Баха, Бетховена или Шопена.

В отдельных случаях сравнительно трудно отличить качества ощущений, проявляющиеся в самом произведении и определенные свойствами звуковых образований, принимающих в нем участие, от ощущения автора (или исполнителя), выраженного посредством произведения в характерном исполнении. Первые действительно *проявляются* в качестве конкретного наглядного *феномена* в самом произведении (например, в «Революционном этюде» Шопена) как особая производная детерминация самих звуковых образований, а вторые лишь *проявляются* посредством произведения и никогда не являются нам так непосредственно данными, как первые. Вместе с тем первые играют действительную роль при проявлении вторых и, более того, при способе исполнения произведения самим исполнителем, причем на этом способе отражается в известной мере чувство исполнителя, с каким он реализует данное произведение. Таким образом, возникают, во всяком случае могут возникнуть, своего рода взаимные влияния между

¹ Это имеет, разумеется, смысл только там, где исполнителем является один человек (Петри или А. Рубинштейн). Когда, например, произведение исполняется оркестром в составе ста музыкантов, ощущения отдельных исполнителей тонут в этом исполнении. Порою, однако, может развиваться какое-то общее настроение всего ансамбля, которое может отразиться на «интонации» исполняемого произведения.

эмоциональными качествами произведения и ощущениями или автора, или исполнителя, причем таким образом, что начинает стираться явное различие между ними. При этом слушатель испытывает ощущения, выраженные посредством восприятия эмоциональных качеств произведения при его исполнении. Тогда легко смешать первые со вторыми, сделать ошибочные выводы относительно ощущений автора и т. д. Тем не менее прослушивание того же самого произведения при различном исполнении позволяет слушателю противопоставлять эти различные эмоциональные явления, по крайней мере разграничить их, и прийти, таким образом, к осознанию эмоциональных качеств, проявляющихся в самом произведении. Здесь может также оказать помощь изучение посредством нот, respective партитуры, строения звуковых образований данного произведения. В то же время критически настроенному слушателю сравнительно легче отличить эмоциональные качества, проявляющиеся в самом произведении, от собственных чувств, возникающих у слушателя во время восприятия. Ибо волнения слушателя относятся к его собственному состоянию или психическому процессу, который в нем происходит и вызывает в нем «потрясения», а эмоциональные качества проявляются в чем-то таком, с чем слушатель лишь знакомится, на что он каким-то образом наталкивается в сфере данных музыкального опыта. И слушатель фактически переживает свои ощущения как нечто такое, что в нем происходит, часто отдавая себе отчет в том, что это происходит под влиянием знакомства с данным музыкальным произведением и с проявляющимися в нем эмоциональными качествами. Притом он «сталкивается» с ними непосредственно. Порой он холодно созерцает их, а порой, наоборот, подпадает под их влияние, заражаясь ими. А заразившись, порой внутренне одобряет их и отдается этим переживаниям, причем состояние его волнения часто переходит в состояние восторга, а порою он, наоборот, отрицает их, осуждает их за то или иное¹. Однако при этом нередко случается,

¹ Все это является не теорией, не «метафизикой», а лишь правильным описанием того, что происходит со слушателем во время восприятия музыкального произведения. Подобные факты

что, однажды подпав под воздействие произведения и оказавшись в известном чувственном состоянии, он помимо своей воли как бы переносит испытываемые им чувства на произведение, воспринимая его неким образом в соответствующем чувственном аспекте, приписывая в результате чуждые произведению эмоциональные качества и вследствие этого искажая произведение. Подобная опасность возникает в обоих различаемых случаях. Однако сравнительно более опасно, когда чувственные состояния слушателя вступают в противоречие с эмоциональными качествами музыкального произведения. Но вместе с тем эти случаи несоответствия между первыми и вторыми, может быть, наиболее убедительно свидетельствуют о том, что в самом произведении содержатся эмоциональные качества. Мы начинаем, например, слушать некое произведение в спокойном настроении, а в произведении воспринимаем настроение отчаяния, совершенно отличное от нашей безмятежности, потом сами проникаемся этим настроением, неким образом заражаясь его настроением, и, наконец, противопоставляем себя ему в ясно отрицательной эмоциональной реакции. Факты такого рода говорят вместе с тем против довольно распространенного взгляда, что в *каждом* случае являющиеся нам в произведении музыки (или других искусств) эмоциональные качества есть, попросту говоря, некоторого рода «проекция» собственных чувств слушателя на произведение или на его фрагменты, — проекция, осуществляющаяся посредством «проникновения» чувства (вчувствования)¹, которое испытывает слушатель, проникновения в то, что само себе в чувственном отношении совершенно нейтрально. Проявление эмоциональных качеств в музыкальных произведениях было бы, следовательно, результатом своего рода иллюзии, извращающей собственный облик произведения. Это

происходят при восприятии произведений искусства иного рода. С их анализа и описания следует начать исследование способов знакомства зрителя или слушателя с произведением искусства.

¹ Эта вчувственно-проекционная теория эстетического переживания была весьма модной во второй половине XIX и в начале XX в. Главным ее представителем перед первой мировой войной в психологически разрабатываемой эстетике был Теодор Липпс, частично также И. Фолькельт.

было бы еще понятно, если бы возникало соответствие между эмоциями слушателя и эмоциональными качествами, проявляющимися в музыкальных произведениях, но тогда нельзя было бы объяснить посредством теории вчувствования случаи конфликтов между обоими эмоциональными элементами. Хотя следует согласиться, что в некоторых случаях происходит перенос собственных чувств слушателя на музыкальные произведения, притом на случаи, когда происходит *раскрытие* и установление соответствующих данному произведению эмоциональных качеств, но это происходит лишь в случае характерного искажения произведений. Существуют же в самом деле люди, которые вообще не умеют проникаться произведением и постигать свойственные ему характерные черты и особенности, но факт существования таких людей не доказывает, что на их поведении следует основывать, с одной стороны, теорию строения музыкального произведения, а с другой — взгляд на способ его восприятия, соответствующий задаче раскрытия особенностей произведения. Но я не могу здесь более подробно заниматься этим вопросом.

5. Когда речь идет о чувствах (или других психических состояниях) автора или исполнителя, порой действительно выраженных посредством музыкального произведения, respective его исполнения, то мы должны отдать себе отчет в том, что, занимаясь ими, мы фактически выходим за *рамки* самого произведения, к чему-то такому, что уже само по себе не является ни одним из *элементов* произведения, а самое большее, в случае особых свойств произведения, имеет к нему *отношение*. Если какое-то произведение при определенном исполнении и при соответствующем процессе восприятия действительно выполняет функцию *выражения*¹ какого-то чувства автора или исполнителя, тогда

¹ Совершенно иным по сравнению с функцией выражения является то, что мы иногда делаем тот или иной *вывод* об особенностях или состояниях автора на основе некоторых установленных особенностей произведения. Мы это делаем, разумеется, неоднократно, например в области истории искусства или индивидуальной психологии. Мы неоднократно впадаем при этом в ошибки и по той причине, что то, о чем делается вывод, само не проявляется в произведении искусства и что вместе с тем связь между особенностями произведения и особенностями или психическими состояниями автора вообще не является ясной и однозначной.

произведение передает нам некоторые *наглядные* сведения о чем-то таком, что отличается от него самого и обычно¹ относится к реальному миру. Это знание, хотя оно имеет даже некоторый непосредственно ощутимый фундамент в самом произведении, может быть ложным в применении к некоторому реальному человеку. Но безотносительно к этому в каждом случае это выводит слушателя *за пределы*, самого произведения. Мы выходим также за пределы произведения, когда настраиваемся на чувство, которое в нас, как слушателях, вызывает данное произведение при определенном исполнении. Но ни слушатель, ни его переживания, в особенности его переживания и чувство, возникшие под влиянием действия произведения, не являются элементами или самостоятельными моментами прослушиваемого произведения, хотя истинно то, что в некоторых случаях разыгравшиеся чувства отражаются на форме, в какой данное произведение представляется слушателю. Это не всегда должно приводить к извращению произведения, ибо порой проснувшееся в слушателе во время восприятия чувство может как раз помочь более глубоко почувствовать достоинства произведения и лучше его понять. Во всяком случае, это возможное чувство и произведение, воспринятое на слух, составляют две особые целостности.

6. Несколько по-иному мы выходим за пределы музыкального произведения, когда благодаря «изобразительным» мотивам (*Darstellungsmotive*) мы размышляем о чем-то или представляем себе нечто такое, что им изображается. Такие мотивы разнообразны. Я при этом не имею в виду прежде всего такие мотивы, как, например, мотивы в музыке Вагнера («мотив Вотана», «мотив Брунгильды» и т. п.). Ибо сами по себе они не являются изобразительными. Если бы мы из текста оперы не знали, что данный мотив должен быть мотивом Вотана, сама музыкальная форма не сказала бы нам

¹ Я говорю «обычно», так как более точный анализ показывает, что термин «автор» является многозначным и что только в одном из своих значений он означает некоего определенного реального человека, создателя произведения. Я не могу этим заниматься более подробно. Я говорил об этом неоднократно в лекциях, читаемых перед войной в секции эстетики Польского философского общества во Львове.

об этом. В то же время уже «мотив огня» из «Золота Рейна» выполняет функцию изображения посредством своего рода сходства с тем, что он должен изображать. Ибо речь идет о мотивах, которые, будучи восприняты на слух, неким образом уводят нас от себя и «сталкивают нас» с каким-либо более или менее определенным предметом. Если этот предмет есть нечто реальное, мотив выводит нас вообще за пределы мира искусства; если он в то же время должен быть чем-то воображаемым, хотя он может вместе с тем иметь вид реального предмета, тогда изобразительный мотив выводит нас за пределы музыкального произведения как такового в сферу чего-то внемusыкального, но это что-то внемusыкальное благодаря данному изобразительному мотиву *относится*¹ к произведению. Тогда создается некое доминирующее целое из музыкального произведения и этих «изображенных» предметов, созданных «из сказки», и, более того, они могут даже находиться между собой в некоей эстетически значимой гармонии. То, что программная музыка (но не пользующаяся никаким литературным текстом) стремится достичь с помощью изобразительных мотивов, — например симфонические поэмы Дебюсси, некоторые его фортепьянные сочинения — это именно и есть такое целое высшего порядка. Литературный текст, ограничивающийся часто самим названием, здесь не нужен. Его роль должны выполнять именно изобразительные мотивы: некие характерным образом построенные звуковые образования, наделенные временной структурой, движением и эмоциональными качествами, обычно имеющими характерную звуковую форму, которая прежде всего «рождает» в нашей мысли представ-

¹ С. Лисса в книге «Музыка в фильме» (1937) проанализировала ряд различных типов изображенных мотивов. Ее книга может с пользой восполнить мои эскизные замечания по этому вопросу. После войны она написала исследование под названием «Является ли музыка асематическим искусством?». С рядом ее утверждений можно согласиться, однако думаю, что тенденция этого исследования заводит нас слишком далеко. Точнее поставив вопрос, следует спросить: *каждое* ли музыкальное произведение и притом в *каждой* ли своей фазе содержит изобразительные мотивы (и притом некоторые реальные предметы)? На этот вопрос следует ответить отрицательно, и, кроме того, нужно опровергнуть то, что якобы те произведения, которые действительно содержат изобразительные мотивы, всегда изображали благодаря этому некоторые индивидуальные реальные предметы.

ление о некоторых предметах, а сами они достаточны для интенционального создания второго, предметного элемента этого художественного целого. Факт, что изображенное отягощено некоторой общностью и неопределенностью и не имеет той выразительности и того обозначенного понятием аксессуара, как предметы, изображенные в литературном произведении, несомненен, но вместе с тем и *характерен* для чистой программной музыки. Если этого кому-либо недостает, он присоединяет или определенное по содержанию заглавие, или полный литературный текст — и тогда мы находимся уже вне сферы чистой музыки, на рубеже музыки и литературы. Мы имеем дело с «песней» или с «оперой», или, наконец, с музыкальной драмой в понимании Р. Вагнера. Функция изображения предметов выполняется тогда лишь в незначительной части посредством музыкальных изобразительных мотивов, главным образом посредством языковых, смысловых сочетаний. Но тогда и восприятие произведения не является уже чисто «музыкальным», оно состоит из многих разнородных элементов, из которых только один, впрочем независимый в этом случае от других, можно назвать музыкальным восприятием. И со стороны восприятия мы находимся тогда на рубеже между различными искусствами.

Образования, содержащиеся в произведении программной музыки (без литературного текста), можно было бы назвать «примузыкальными», ибо они относятся к такого рода музыкальному произведению, но сами уже не являются «музыкальными», поскольку, разумеется, мы принимаем их точно так, как они определены по смыслу посредством изобразительных мотивов. Они не являются, однако, и полностью «внемузыкальными»¹, так как таковыми будут лишь образования, обозначенные и изображенные *языковыми* средствами, или, попросту говоря, некоторые реальные предметы, независимые в бытийном отношении от музыкального произве-

¹ Термином «примузыкальный» пользуется у нас Стефан Шуман, но, как я выше отметил, он определяет им нечто другое, нежели то, что изображено посредством изобразительных мотивов; термином же «внемузыкальный» пользуется С. Лисса. Она относит его одинаково как к «музыкальным» эмоциональным качествам, так и к «примузыкальным» сочетаниям в приведенном значении и, наконец, к предметам действительно «внемузыкальным».

дения, о которых, возможно, при соответствующей установке слушатель узнает благодаря музыкальному произведению (когда, например, на основе произведения делается вывод об особенностях личности его автора) и о которых мы обычно узнаем с различной степенью полноты, когда познаем их другими средствами, например в опыте.

Функция изображения, выполняемая музыкальными изобразительными мотивами без помощи языковых элементов, коренным образом отличается от функции изображения, выполняемой в литературном произведении языковыми образованиями. Слова, обороты речи, предложения выполняют эту функцию благодаря тому, что они имеют, если можно так сказать, значение, смысловое содержание. Звучания слов являются носителями интенсий, имеющих значение, и как таковые определяют некоторые предметы в зависимости от своего значения, соответствующим образом в формальном и качественном отношениях наделенного аксессуарами (в том числе и предметами, процессами, событиями). При соответствующей точности значения данного языкового образования эти предметы отчетливо определены в своих характерных особенностях и способе существования. В то же время изобразительные мотивы чисто программной музыки не являются языковыми образованиями, не имеют значения, которое характерно для языковых образований, а предметы, изображаемые ею, не столь отчетливо определены с точки зрения их характерных черт и природы. Каким образом они могут, несмотря на это, «изображать что-то» и, следовательно, все-таки определять какой-то предмет, во всяком случае нечто отличное от самих себя, — например журчание ручейка, конский топот, отголоски бури или вопль отчаяния Пелея и т. п., — это особая проблема¹. Она весьма сложная и потребовала бы, пожалуй, специального исследования. Здесь я должен удовлетвориться лишь негативной констатацией того, что между изобразительными мотивами программной музыки и языковыми образованиями существует коренное различие прежде всего в том, что первые изображаются главным образом благодаря своему сходству с изобра-

¹ Лисса сделала по этому вопросу отдельные удачные замечания в уже упомянутом исследовании «Музыка в фильме».

жаемым предметом (отсюда узкая область того, что может быть с их помощью изображено), в то время как языковые образования никакого сходства между звучанием слова и его значением и изображаемым предметом не требуют, оно им при изображении ничем не помогает. Это различие сглаживается в известной мере в таких пограничных и специфических произведениях, как «Stopiewnie» Тувима или «Atulli mirochtady»¹, и, следовательно, в чем-то таком, что не является *sensu stricto* ни музыкой, ни литературой.

7. Возвращаясь к чистой музыке, мы встречаемся в музыкальном произведении еще с одним моментом или элементом, имеющим незвуковую природу. Он самым тесным образом связан с музыкальными образованиями и обнаруживается в них самих *nota bene* тогда, когда они заключают в себе все или рассмотренные выше незвуковые моменты. Ими являются эстетически ценные качества и качества эстетических ценностей. Более подробный разбор этих качеств и особенно указание на то, что существуют специфически музыкальные качества этого рода, требовало бы особых исследований. Здесь следует ограничиться несколькими примерами и необходимыми замечаниями.

Прежде всего одно общее замечание: в старинном, относящемся еще к древнегреческим временам споре между «формалистами» и «содержательниками» по вопросу о том, в чем заключается ценность произведения искусства, содержится одна, как я полагаю, коренная ошибка, которая проистекает из некоторого упрощения вопроса.

Когда приступают к обсуждению вопроса, в чем состоит эстетическая ценность, заранее предполагают три и только три возможных решения²: или, во-первых,

¹ Тувим посвятил им некогда в «Литературных ведомостях» статью, которую я старался со своей стороны пополнить некоторыми замечаниями. См. мои «Очерки по философии литературы», Лодзь, 1947.

² Наряду с ними существует еще типичная для всех *скептических* направлений в области теории ценности точка зрения. Она гласит, что ценность произведения искусства вообще *не существует*, что существует лишь некое субъективное эмоциональное состояние или также так называемая оценка, совершаемая оценивающим субъектом, которая создает лишь видимость существования ценности. Само произведение искусства является, согласно этому

заявляется, что эстетически ценными являются только «формальные» моменты произведения искусства, его «форма», или, во-вторых, что ценными являются лишь те моменты, которые относятся к «содержанию» произведения, его «содержание» (материя), или, в-третьих, что эта ценность заключена в некотором характерном соответствии (гармонии), проявляющемся в одном и том же произведении, как формальных моментов, так и моментов, относящихся к содержанию¹. Так обычно формулируются эти точки зрения, а молчаливо предполагается нечто значительно большее. Предполагается именно то, что *все* формальные моменты произведения (вся его форма²) являются эстетически ценными. Точно так же обстоит дело с содержанием согласно второй точке зрения. Достаточно, таким образом, указать на «форму» произведения (respective на его «содержание») — и получим раскрытие его эстетической ценности. Исходя из этого, так часто предпринимаются усилия установления формы данного произведения.

Однако тут же, стоит лишь изменить это положение, видно, что оно ошибочно. Чтобы это обнаружить, необходимо, разумеется, прежде всего установить по крайней мере общее понятие формы, которое можно применять в отношении произведения искусства, и в особенности произведения музыки, притом показать как в общем виде, так и в применении к некоторому индивиду-

взгляду, плодом совершенно безразличным. Я не могу здесь разбирать эту точку зрения, особенно потому, что, как и всякая скептическая точка зрения, она в весьма малой степени реагирует на аргументы противника и, несмотря на свой скептицизм, вместе с тем исполнена самоуверенности и презрения по отношению к тем, кто не желает ее принять. Представители этой точки зрения обычно жонглируют упреком в «метафизике» и «иррационализме» и возносят себя на высокий пьедестал «рациональности», объективизма, критичности и трезвости. А сами я высшей степени малокритичны по отношению к своему собственному опыту, который получают при знакомстве с произведением искусства, хотя это часто происходит из недостатка этого опыта и из неумения воспринимать произведения искусства.

¹ В данный момент не принимают во внимание того, что сторонники какого-либо из этих взглядов пользуются обычно невьясненными понятиями «формы» и «содержания», а чаще всего пользуются этими терминами крайне многозначным способом. К этому вопросу я еще вернусь.

² Когда говорится «форма» произведения, тогда обычно имеется в виду именно совокупность его формальных моментов.

альному случаю, что является этой формой. Вот именно все это и есть вопросы, которые среди лиц, занимающихся философской теорией музыки, совершенно не установлены, и нельзя в данный момент привести рассуждения, которые выяснили бы эти вопросы. Но мы пока упростим этот вопрос и допустим *ad usum* нашей дискуссии, что формы музыкальных сочетаний и формы их соединения в целое музыкальное произведение составляют его формальные моменты. Разве могли бы мы согласиться с тем, что *все* эти формы, и только они, составляют то, что является эстетически ценным в произведении музыки? Разве действительно все? Разве не истинно то, что артистизм музыканта состоит в том, чтобы из всех возможных такого рода «форм» уметь выбрать те, которые могут быть эстетически ценными? И разве среди выбранных группа тех «форм», которые являются эстетически ценными, не отличается от тех, которые есть в произведении, но с точки зрения значимости являются нейтральными? А разве вне форм музыкальных сочетаний нет в произведении эстетически ценных моментов?

Мне кажется, что, если бы кто-либо занял ту точку зрения, что все формальные моменты, и только они, являются в музыкальном произведении эстетически ценными, то он поступил бы так ради упрощения вопроса, облегчения его разрешения. Трудность создает уже сама задача выяснения, что такое форма и что является формой музыкального произведения, а теперь еще возникает новая трудность — трудность различения среди формальных моментов тех, которые являются эстетически ценными, от тех, которые в эстетическом отношении безразличны или отрицательны. Разве мы не впадем здесь в крайний «субъективизм» и произвол вкусов?

Примираясь, разумеется, с имеющимися здесь трудностями и опасностями, которые нам угрожают, я полагаю, что, к сожалению, дело обстоит именно таким образом, что не все, а лишь некоторые формальные моменты, при соответствующем понимании этого термина, и не все, а лишь некоторые моменты «содержания» являются эстетически ценными. Причем эта ценность, как нам представляется, во многих случаях относительна и зависит от того окружения, в котором в данный момент находится произведение. Поэтому следует отвести место и для третьей точки зрения в рассмотрении вопроса эсте-

тической ценности музыкального произведения, но лишь только место. Не следует крайне узурпировать всеобщность или требовать того, чтобы все связи формальных или содержательных моментов, и только они, а не сами эти моменты, были эстетически значимыми. Спор, ориентирующийся на безусловное «или — или — или», предрешает вопрос заранее догматически и аподиктически и, конечно, не может привести к решению вопроса.

Я не имею намерения давать решение всего этого вопроса. Это было бы наверняка делом преждевременным. Но я хотел бы указать на некоторые *примеры* эстетически ценных качеств для того, чтобы пока подготовить некоторый материал, который мог бы уберечь нас от одностороннего решения вопроса и вместе с тем помочь нам убедиться в том, что в музыкальном произведении действительно появляются такого рода качества.

Представляется дело таким образом, что эстетически ценными в музыкальном произведении могут быть моменты как чисто звуковой стороны музыкального произведения, так и те, которые имеют отношение к уже упомянутым незвуковым элементам, но проявляются в тесной связи с музыкальными образованиями. Так, например, «сочность», «полнота» тона в скрипичном произведении (смычковом вообще), «звучность» тона инструментов (например, звучность серебряных звонков, некоторых сортов стекла и т. д.), трудные для описания тембры тонов фортепьяно, «бархатистость» тона флейты относятся к моментам *положительно* ценным в эстетическом отношении, в то время как, например, «тонкость», «слабость» скрипичного тона, «грубоватость» или «ясность», «крикливость» звука различного вида труб, «стеклянность» или «плавучесть» тона фортепьяно и т. п. относятся к эстетически отрицательно ценным моментам. Можно лишь спорить о том, не составляют ли моменты подобного рода определения лишь отдельных случаев исполнения, а не самого музыкального произведения. И, несомненно, эти качества реализуются (или конкретизируются) только в исполнении, но в самом произведении они также предусматриваются. Автор выбирает в принципе такие качества тонов (из вышеперечисленных) которые положительно ценны в эстетическом отношении. Он определяет тогда подбор соответствующих инструментов и соответствующих исполнителей,

которые сумеют придать соответствующий тон своим инструментам (в границах возможности этих последних). Но может случиться, что при некоем подборе звуковых образований автор может подобрать для своего произведения в отдельных его фазах такие качества тонов или тоны, которые сами по себе являются в эстетическом отношении отрицательно ценными, но в комплексе с другими подборками качеств становятся (respective комплекс, в котором они принимают участие) положительно ценными. Тогда можно так сказать, что и в самом произведении некоторые, по крайней мере из перечисленных выше определений, тоны составляют эстетически ценные качества, проявляющиеся в нем самом. Но могут быть такие определения тона, что сами они не являются ни отрицательными, ни положительно эстетически ценными, попросту говоря, они присутствуют в произведении и играют роль конструктивного элемента, но сами по себе в эстетическом отношении безразличны.

То же самое можно сказать о целых звуковых образованиях. Некоторые из них (например, целые мелодии) или их комплексы в эстетическом отношении положительно ценны, в то время как другие отрицательно ценны (короче говоря, они являются безобразными). Некоторые темпы и ритмы, подобранные соответствующим образом к звуковым сочетаниям, которые в них проявляются, в эстетическом отношении являются положительно ценными, а другие — отрицательно ценными. Мы говорим, что это было слишком быстро сыграно, вследствие него «не получилась», например, певучесть мелодичной линии произведения или были стерты некоторые подборки аккордов, respective гармонических моментов, которые не были надлежащим образом «выдержаны» и т. п. Это можно сказать как относительно исполнения, так и самого произведения. Подобным же образом piano, выбранное в некоем звуковом образовании, может быть положительно ценным, в то же время, когда это произведение исполняется forte, оно приобретает отрицательно ценный характер.

Но также в положительном или отрицательном отношении эстетически ценными могут быть различные из вышеупомянутых незвуковых моментов произведения. Например, некоторые эмоциональные качества являются в эстетическом отношении отрицательно ценными (на-

пример, некое отталкивающее настроение отчаяния) или по крайней мере они несоответственно подобраны к другим эмоциональным качествам того же самого произведения. В то же время другие качества являются «захватывающими», положительно ценными, например моменты трагизма (порою проявляющиеся в тембре тона или всего комплекса тонов), страдания или таинственности или также моменты особой напевности или лиричности (но не слащавости, которая обычно является в эстетическом отношении отрицательно ценной), моменты упоения, очарования, например блаженства, моменты эротически волнующие (такими являются, например, некоторые мелодии), моменты возбуждения или, наоборот, следующего за ним успокоения или различные моменты ужаса, страха или следующей за ними разрядки. Такие качества, как демоничность, сверхъестественность, необыкновенность, также являются в общем эстетически ценными в положительном или отрицательном отношении в зависимости от интенсивности проявления или от обстоятельств, в каких они проявляются. Следует также помнить, что одновременное проявление или также непосредственное чередование положительно ценных моментов или их появление после отрицательно ценных моментов (например, после некоторых характерных гармоний или дисгармоний, чисто звукового «скрежета» или, говоря в переносном значении, после «скрежета» эмоциональных качеств) часто ведет к своеобразным гармоничным явлениям высшего порядка, которые являются положительно ценными.

И только на основе этих различных и разнообразных подборов появляющихся эстетически ценных качеств создаются некоторые *in concrete* обнаруживающиеся в музыкальном произведении на фоне некоторого исполнения характерные незвуковые качества, составляющие более конкретное определение ценности данного произведения и тем самым конституирующие эту ценность. Ср., например, характерное очарование итальянской песенки, передающей трепет любовного волнения, и совершенно иное, ибо оно окрашено раздумьем или грустью, очарование украинской песни, «легкость» некоторых скрипичных произведений Паганини или Крейсера при известной вместе с тем поверхностности целого. Существует нечто такое, как «прозрачность» и «ясность»

самых звуковых структур и их комплексов в сонатах Моцарта и наряду с этим совершенно, впрочем, другая прозрачность структуры многоголосых фуг И. С. Баха, и притом «прозрачность» как самих отдельных «голосов», так и их взаимного соотношения, «соответствия самим себе» и т. п., сопутствующая иной «ценности» появляющихся в произведении звуковых образований и наслаивающихся на них эмоциональных качеств, нежели это имеет место в произведениях Моцарта, которые часто отличаются большой гармоничностью такого рода, для которой недоступна серьезная красота музыки Баха; В противоположность прозрачности и вместе с тем простоте фуг Баха в музыке Р. Вагнера (например, в его «Кольце нибелунгов») появляется характерная запутанность и сложность. Существует «простота» великих произведений так называемой классической музыки и своего рода «поиски», сложное богатство, скажем, симфонических поэм Рихарда Штрауса¹. Существует «протяженность» мелодии романтической музыки или итальянской оперной музыки и противоположная ей некоторая «угловатость» мелодичных вагнеровских сочетаний, которая лишь иногда как бы преодолевается протяжной любовной мелодией (Liebestod) Изольды в «Тристане» или некоторыми песнями Эльзы в «Лоэнгрине». Существует, наконец, например, «неестественность» и вместе с тем некоторая «стремительность» и (преднамеренная) грубость или примитивность, например, «Петрушки» Стравинского и полная метафизического блеска и необычности благородная многокрасочность и многообразность построения звуковых образований в его «Жар-птице» и т. д.

Можно было бы без конца, как нам представляется, перечислять примеры таких качеств², выходящих по своей природе за пределы своего чистого звучания музыкальных образований и находящихся в самой тесной связи как с различными в эстетическом отношении

¹ Оно исчезает, например, в его «Roschkavalier», где на первый план выдвигается характерная воздушность и изящность музыкальных сочетаний.

² Естественно, что следовало бы их в отдельных случаях обстоятельно проанализировать с учетом конкретных ситуаций в характерных музыкальных произведениях. Здесь это делать неуместно.

ценными моментами самих звуковых образований, так и с производными от них незвуковыми моментами. И даже кажется удивительным, что, насколько мне известно, никто до сих пор не отважился на то, чтобы хотя бы систематически перечислить, если уж не аналитически обработать, эти разнообразные эстетически ценные качества или также качества ценности. Только это позволило бы изучить вопрос, какие музыкальные эстетически ценные моменты могут или даже должны проявляться одновременно, приводя к звучанию в положительном смысле ценному, какие не согласуются между собой или вообще не могут проявляться одновременно в содержании одного и того же произведения или какие, поскольку они проявляются одновременно, вызывают какую-то в эстетическом отношении отрицательно ценностную какофонию и, наконец, какие окончательные синтетически целостные качества значимости конституируются в подборе тех качеств и составляют в полной мере то, что является окончательной эстетической ценностью данного произведения (его целостности, а не только его отдельных фрагментов)¹. Я не прельщаюсь, разумеется, чем-либо подобным. Все, что я сказал, должно быть лишь указанием на то, что в самом произведении, очевидно, наглядно, *in concrete* явится то, что следует называть его эстетической ценностью, что эта ценность есть что-то незвуковое, хотя окончательная ее основа не есть и не может быть не чем иным, как звуковым сочетанием, обнаруживающимся в произведении, и его различными формальными и материальными особенностями², и что все музыкальное произведение призвано, если

¹ Ибо нужно помнить, что музыкальное произведение является развивающимся во времени образованием (и притом в *своем*, времени), что только в прохождении всех его фаз обнаруживается поочередно ценность отдельных фрагментов, а вместе с тем и организация его целостности и особый синтез следующих друг за другом ценностей в одну ценность целостности. Здесь коренятся характерные тайны построения как музыкального произведения, так и всех растяжимых во времени произведений искусства, которые можно объяснить лишь путем конкретного анализа с установкой на раскрытие сущности отдельных произведений искусства.

² Это вопрос, то или иное решение которого разделяет так называемых «формалистов», то есть тех, которые в качестве элементов музыкального произведения признают лишь звуковые образования, и «неформалистов», то есть тех, которые в сферу элементов музыкального произведения зачисляют наряду со звуковыми обра-

так можно выразиться, к тому, чтобы включать в себя какую-то подобного рода эстетическую ценность. Это является предназначением, призыванием произведения музыки как произведения искусства безотносительно к тому, -каким является или может быть дальнейшее назначение музыки в комплексе человеческой культуры и в жизни человека. У меня нет намерений ни оспаривать, ни отрицательно оценивать эти возможные дальнейшие предназначения музыкального произведения (и произведений искусства вообще), я хочу лишь констатировать, что они потому являются «дальнейшими», что их осуществление возможно только *посредством* воплощения в произведении искусства *in concrete* воспринимаемым и, следовательно, проявляющимся в каком-то исполнении характерного эстетического предмета, в его наглядно обнаруживающейся ценности. Без этого нет искусства, но нет также и его общественного, культурного или еще какого-либо другого назначения.

зованиями также и незвуковые моменты, характерные для музыкального произведения, — а именно вопрос о том, определяют ли звуковые образования музыкального произведения однозначно и влекут ли они таким образом за собой с необходимостью проявление в произведении наглядных незвуковых элементов, в особенности эмоциональных качеств и качеств, значимых в эстетическом отношении. Я не могу здесь подробно разбирать этот вопрос. Из того, что я сказал в тексте, видно, что я склонюсь скорее к утвердительному ответу на этот вопрос, но вопрос не столь прост, и, по всей вероятности, дело обстоит таким образом, что в различных произведениях ответ может быть различным в зависимости от структуры произведения, в особенности от типа звуковых образований, проявившихся в данном произведении. Здесь шла речь лишь о решении коренного вопроса, могут ли в самом произведении вообще появляться немusикальные моменты.

Глава VI. ВОПРОС О СПОСОБЕ СУЩЕСТВОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Предшествующие рассуждения позволят нам теперь приступить к тому, чтобы поразмыслить над вопросом о способе существования музыкального произведения.

Оно возникает из определенных творческих психофизических элементов автора. Их кульминация может выражаться либо в том, что произведение бывает каким-то образом «записано», например с помощью «нотного письма» — как это происходило в течение ряда веков, либо таким образом, что будет сразу исполнено самим автором (мы говорим тогда об «импровизации»). В первом случае вследствие несовершенства нотного письма оно бывает «записано» в виде не очень строгих правил, которые определяют его как *схематичное* сочетание, ибо только некоторые стороны его звуковой основы бывают при этом установлены, в то время как остальные (особенно незвуковые моменты произведения) остаются в неопределенном состоянии и являются, по крайней мере в известных границах, изменчивыми. И то и другое, если так можно сказать, предусмотрено автором произведения как в полной мере определенное и установленное, но он не располагает в нотном письме средствами для их определения. Впрочем, до недавнего времени не было никакого другого средства «записи» музыкального произведения, как только в виде такого схематического образования. Из его установленных в нотах штрихов действительно косвенно вытекают по крайней мере некоторые из неопределенных моментов произведения, но в полной мере они могут быть сведены к однозначности и реализованы

только в конкретном исполнении произведения. Actualiter в то же самое время в самом записанном произведении возникают пробелы или места неполного определения, которые устраняет только исполнение¹. Факт существования подобного рода пробелов или мест неполного определения в музыкальном произведении является достаточным поводом для того, чтобы музыкальное произведение, обозначенное «партитурой», считать в качестве чисто интенционального предмета, источник возникновения которого содержится в творческих актах автора, а бытийная основа — непосредственно в партитуре².

Здесь можно было бы поставить в упрек, что в настоящее время уже нет, собственно говоря, необходимости записывать музыкальные произведения с помощью столь несовершенного средства, каким является нотное письмо. Для этой цели можно использовать современные аппараты, как, например, граммофонные пластинки или систему теней на киноленте (пользуясь фотокамерой и соответствующим электротехническим оборудованием). Таким путем было бы получено полное определение музыкального произведения, отпали бы, следовательно, аргументы в пользу того, что оно является не реальным предметом, а лишь чисто интенциональным. Пластинка обеспечила бы при этом, по крайней мере в основе, постоянно разноразличное исполнение произведения, что в последующей нашей дискуссии по вопросу об идентичности музыкального произведения может иметь существенное значение.

Заметим, однако, прежде всего, что когда идет речь о закреплении музыкального произведения с помощью пластинки, наигранной автором, то во многих случаях это преподносилось бы в исполнении, имеющем недостатки, так как авторы обычно не являются хорошими

¹ Нечто подобное происходит в театральном зрелище, которое в конкретном «представлении» является «выполнением» соответствующего «писаного» произведения (в особенности читанной вслух драмы).

² В другом месте я подробно показал, что схематическое сочетание, содержащее места неполного определения, есть и должно быть чисто интенциональным предметом, способ существования которого является гетерономическим и зависит от актов сознания. См. «Das literarische Kunstwerk». Спор о существовании мира, кн. II.

исполнителями своих произведений, а во многих случаях, когда идет речь о произведениях для нескольких инструментов, и в особенности оркестровых, это совершенно невозможно, даже если автор является хорошим дирижером. А ссылка на помощь хороших исполнителей, например известных пианистов, не устраняет опасности возможных отклонений от оригинала, при этом использование пластинок, несовершенство воспроизводящего голос аппарата и т. д. приводит к дальнейшим отклонениям от того, каким «должно быть» произведение. Во всяком случае, это воспроизведение *исполнения* произведения, а не самого произведения. То же самое относится к электромагнитной технике. Фотокамера «записывает» (косвенно) некое исполнение произведения. А разве устраняются вследствие этого «пробелы», о которых мы только что говорили? То, что «записывается» на пластинке или на киноленте, — это ведь не что иное, как только некоторые *результаты* действия звуковой волны, расходящейся от центра колебания частей инструмента, на котором воспроизводится исполнение произведения, а не само произведение. И наоборот, установленные следы той же волны, будучи введены в соответствующую аппаратуру, дают новое исполнение произведения, несомненно весьма сходное с первым, на новом инструменте (граммофоне, динамике), особенности которого влияют на реализацию нового исполнения, и притом то, что получает реализацию от произведения, — это только система звуковых волн, которые, составляя физический стимул для нашего слухового аппарата, дают нам возможность слышать исполнение произведения. Но, непосредственно передаваемое таким путем, оно является не чем иным, как самими звуками (всегда с небольшими отклонениями от интенционально определенного оригинала, — отклонениями, которые в некоторых границах могут даже не иметь значения для эстетического восприятия и повторного формирования произведения в исполнении). А эти звуки должны быть прочтены слушателем как звуковая основа произведения, и они определяют лишь посредством его понимания и соответствующих актов сознания всю в художественном отношении столь важную остальную часть музыкального произведения, начиная от музыкальных образований

вплоть до немзыкальных моментов произведения, в особенности до его эстетически ценных качеств и эстетической ценности.

Здесь посредством «прочтения» исполнения устраняются в известных границах пробелы (хотя не все, ибо это вообще невозможно) в сфере музыкального произведения, но то, что вместо них подставляется, будет некоторой системой различного рода качеств, которые сами по себе являются не чем иным, как конкретизациями качеств, в идеале относящихся к произведению. Так, следовательно, при разбираемом в данный момент способе «реализации» или упрочения произведения в действительности ничто не получает реализации, происходит лишь конкретизация, а само произведение продолжает оставаться как бы идеальной границей, к которой устремляются интенциональные намерения творческих актов автора или перцептивных актов слушателя. Оно является как бы интенциональным эквивалентом высшего порядка, свойственным всему множеству интенциональных актов, осуществляемых, разумеется, реальными людьми, наделенными реальными органами чувств и пользующимися этими органами то ли при создании музыкального произведения, то ли при его реактуализации в новом исполнении, то ли, наконец, при прослушивании его все в новом и новом исполнении. Оно будет этой идеальной границей в противоположность многим конкретизациям в отдельных исполнениях и благодаря этому является, как я это показал в предшествующем изложении, в некоторых отношениях индивидуализированным, хотя не перестает быть художественным индивидуумом в смысле уточнений, сделанных выше. Можно ли достигнуть этой идеальной границы в конкретном исполнении и отдельном их прослушивании или также всегда должны происходить частые и весьма существенные отклонения и искажения — это вопрос, которым я еще намерен заняться. Я называю его *вопросом об идентичности* музыкального произведения. В данном случае он значительно более труден для решения, чем, например, когда он относится к произведениям живописи или архитектуры, так как в данном случае отсутствует, строго говоря, такой «оригинал», который возникает в живописи или в архитектуре вследствие создания автором картины или

постройки соответствующего здания. Но как бы мы его ни решали, сама трудность в его решении лучше всего свидетельствует о том, что в музыкальном произведении мы имеем дело не с некоторым реальным предметом, а с чистым интенциональным предметом, притом, строго говоря, предметом высшего порядка.

Если бы мы даже были наивными реалистами и верили, что все чувственные качества вещей, данных нам в чувственном восприятии, являются реальными свойствами физических предметов, что, следовательно, некая система конкретных звуков является чем-то реальным, то и тогда еще мы не могли бы признать музыкальное произведение одним из реальных предметов. В предшествующем изложении я показал, что музыкальное произведение, как художественное произведение, которое по своему назначению должно восприниматься в соответствии протекающем эстетическом переживании, не идентично системе конкретных звуков, которые звучат в конкретных его исполнениях и составляют чисто акустическую основу этих исполнений. Музыкальное произведение, как я показал, во многих своих важных художественных подробностях выходит *за пределы* качеств конкретных звуков, а с другой стороны, в некотором смысле не достигает их, ибо они являются предметами, индивидуализированными в пространственном и временном отношениях, а музыкальное произведение остается плодом сверхиндивидуального и вневременного творчества, в то время как его индивидуальность будет чисто качественная. Именно эти приведенные факты лежат в основе второго аргумента в пользу признания музыкального произведения за чисто интенциональный предмет, источником возникновения которого является некоторый реальный предмет, так же как и основой его дальнейшего существования — ряд других реальных предметов.

Однако приписывание музыкальному произведению характера интенционального предмета вовсе не равнозначно, даже не эквивалентно признанию его за некоторую психическую действительность или какую-либо субъективизацию его. Музыкальное произведение остается, с нашей точки зрения, чем-то таким, что мы можем создать лишь интенционально, а не реально. Мы не можем придать ему бытийную автономию, которой

характеризуются все реальные предметы, между прочим, все психофизические субъекты вместе со своими переживаниями. Если бы музыкальное произведение само было психическим (или сознательным) переживанием, то оно также было бы реальным и, в частности, в бытийном отношении автономным, как все переживания человека. Но оно никогда не есть ни само переживание, ни никакая его часть. Если бы мы его считали таким переживанием, respective какой-то частью его, то тогда мы его именно «субъективизировали» бы. В то же время этого избегает концепция, которая в соответствии с опытом провозглашает, что музыкальное произведение само является, с одной стороны, *продуктом* некоторых сознательных актов и психофизических реализующих актов, а с другой — одним из *предметов*, которые даны субъекту, слушающему некое исполнение. Этот же предмет, именно только как интенциональный, не является ни самим перцептивным переживанием, в котором он дан, ни переживанием, которое его определяет творческим образом, ни также никакой частью либо моментом этих переживаний: он является лишь чем-то таким, к чему эти моменты относятся. Он не будет ни в каком роде ни психическим, ни субъективным.

В мою задачу здесь не входит дать общую теорию интенционального предмета. Это сделано другими до меня, а я старался лишь обстоятельнее развернуть эту теорию и в некоторых отношениях скорректировать ее. Настоящие размышления дают лишь некоторый конкретный материал для этой общей теории. Я должен при этом отметить, что попытка определения музыкального произведения как чисто интенционального предмета составляет одно из звеньев моих многолетних попыток, направленных на то, чтобы собрать возможно всесторонние аргументы *против* идеалистического понимания реального мира как особого рода интенционального предмета. Таким образом, моя трактовка музыкального произведения как чисто интенционального предмета не является, как это некоторые считают, выражением моей якобы идеалистической точки зрения. Однако я не имею возможности здесь развивать этот вопрос.

Чтобы избежать недоразумений, возникающих вследствие приписывания мне утверждений, которых

я никогда не высказывал, я вынужден, однако, дополнительно сделать ряд замечаний, которые не могу здесь обосновать более подробно.

Принимая утверждение, что никакой чисто интенциональный предмет не является реальным предметом, я принимаю *ipso facto* в соответствии с логикой и обращение этого утверждения, а именно, что никакой реальный предмет не является чисто интенциональным предметом. Я принимаю оба эти утверждения не столько на основании логической связи, которая существует между ними, сколько потому, что я вижу принципиальное различие между формой и способом существования, с одной стороны, реальных предметов, с другой, — предметов чисто интенциональных. А исходя из способа существования чисто интенциональных предметов, я принимаю еще одно утверждение, а именно, что существование чисто интенциональных предметов предполагает существование некоторых реальных предметов. Это особенно применимо к музыкальным произведениям: лишь постольку можно согласиться с тем, что музыкальные произведения существуют бытийно гетерономично, постольку существуют какие-то бытийно-автономные предметы, в особенности реальные, и, следовательно, существует автор данного произведения и его психофизические действия, ведущие к созданию данного музыкального произведения. Поскольку же должно существовать музыкальное произведение как чисто интенциональный предмет, но доступный интересу субъективно, а следовательно, тот же самый для многих различных психофизических субъектов, то есть для автора и для слушателей, тогда должно, кроме того, существовать какое-то средство его закрепления, которое вместе с тем делает его доступным для многих субъектов, например партитура и конкретные формы исполнения произведения. Конституирование же музыкального произведения как интересу субъективного эстетического предмета требует, чтобы как автор, так и отдельные слушатели совершали некоторые конкретные психофизические действия, называемые «эстетическим переживанием», или, другими словами, эстетическим восприятием. Совершенствование же этого восприятия будет возможным лишь постольку, постольку реально существуют некоторые реальные предметы, которые мы

называем психофизическими субъектами, имея в виду людей.

Я понимаю, что кто-нибудь может из своих реалистических тенденций сделать более широкие выводы и сказать, что и музыкальные произведения следует считать какими-то реальными предметами, и в особенности некоторыми комплексами сознательных переживаний, совершающихся в авторе и слушателях. Уже в начале этих рассуждений мы видели, что это отождествление произведения музыки с некоторыми сознательными переживаниями нельзя выдержать. В отдельных случаях оно будет идентично отрицанию существования музыкального произведения (например, «Патетической сонаты» Бетховена) и признанию существования лишь многих комплексов сознательных переживаний, из которых *ни одно* не будет ни этой «Патетической сонатой», ни даже каким-либо из ее исполнений. Тогда нет музыки вообще, и нам нечем заниматься. Естественно, если кто-либо интересуется психологией некоторых комплексов, связанных с переживаниями, то есть соответствующим разделом социологии, у того большое поле для деятельности. Однако настаивая на утверждении, что музыкальные произведения не существуют, по всей вероятности этот человек столкнется с большими трудностями при установлении сферы исследования и при анализе особенностей комплексов, связанных с переживаниями. Но это уже не входит в мою задачу.

Глава VII. ВОПРОС О ЦЕЛОСТНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В заключение своих рассуждений я хочу еще остановиться на двух вопросах, имеющих серьезное значение для философской концепции музыкального произведения. Первый из них — это вопрос о единстве, respective о целостности музыкального произведения, второй — о его идентичности, о чем я уже упоминал, и равным образом о способе, посредством которого эта идентичность обнаруживается во множестве отдельных исполнений и в их восприятиях.

Ad. 1. Здесь речь идет о том, каким образом произведение, которое состоит из многих музыкальных образований и из многих частей, составляет, несмотря на это, во-первых, *одно* произведение и не распадается на многие, не связанные между собой музыкальные образования, и, во-вторых, *единое осмысленное целое*. В действительности, не каждое музыкальное произведение на самом деле является единым и не каждое из них составляет художественно осмысленную целостность. Ведь существуют произведения, представляющие собой «плохую» музыку, и именно потому, что они не распадаются на акустические образования, не принадлежащие даже самим себе, хотя и следуют друг за другом без перерывов во времени. Но эти фактически не связанные между собой части также должны в соответствии с намерением автора и назначением произведения искусства, которое вытекает из этого намерения (во всяком случае, должно вытекать), принадлежать самим себе и создавать единое целое. Это в какой-то степени относится к идее произведения искусства вообще. Сама временная последовательность этих частей, однако, еще недостаточна для того, чтобы они сос-

тавляли *одно* произведение и единое осмысленное художественное целое, так как в их качественном определении и в их структуре *недостает* чего-то, что делает невозможным существование единства и целостности данного музыкального произведения. Оно является как бы лишь «конгломератом», а не одним произведением. Вопрос заключается именно в том, может ли существовать нечто такое, что наделено аксессуарами, и такая форма частей (отдельных музыкальных образований, входящих в состав произведения), что, несмотря на их различие, несмотря на пробелы, какие, по крайней мере иногда, между ними возникают, несмотря на то, что одна из них при исполнении уже исчезает из сферы восприятия, в то время как вторая возникает, все вместе создают одно монолитное и осмысленное целое.

Прежде всего «части» музыкального произведения разнородны. Существуют «большие» части, такого рода, как четыре части классической сонаты или симфонии. Например, заканчивается *Allegro*, затем следует пауза (какая, это зависит от произведения, а порой от чутья виртуоза или дирижера), а затем начинается, например, *Adagio* или *Andante*. И между первой и второй «частью» нет никакой музыки. Будут ли это тогда четыре отдельных произведения, сыгранные одно за другим с небольшими промежутками, или одно произведение, состоящее из четырех частей? Или, может быть, это вопрос конвенции или привычки? Поэтому их можно считать в равной мере как одним произведением, так и четырьмя произведениями?

Но и в сфере каждой из этих «больших» частей существуют меньшие и совершенно маленькие части, в конечном счете, отдельные мотивы, и, может быть, даже кто-нибудь сказал, отдельные звуки, или конкретные комплексы звучащих в данный момент звуков? Разве и то, что мы их считаем такими «маленькими» частями, спросит кто-либо, является тоже вопросом нашего соглашения или привычки, и разве каждую из них мы рассматриваем как отдельное целое или принимаем их все вместе одним произведением? Но, если музыкальное произведение является действительно чисто интенциональным предметом, разве не наиболее подходящей будет конвенционалистская точка зрения, которая поз-

водила бы нам без труда разрешить поставленный здесь вопрос?

Однако глубоко заблуждался бы тот, кто столь наивным образом понимал бы выдвинутые мною положения о чистой интенциональности музыкальных произведений и произведений искусства вообще. По всей вероятности, мы можем слушать музыкальные произведения и интерпретировать их, как это нам нравится, но из этого не следует, что мы будем при этом ему всегда верны (то есть что удачно выразим его особенности и своеобразную природу) и, кроме того, мы всегда будем иметь дело с произведением искусства, и именно с тем произведением искусства, каким является данное музыкальное произведение. Ибо то, что это произведение является интенциональным предметом, вовсе не означает, что если уже оно было однажды создано, то не содержит в себе необходимых связей между своими элементами и моментами и собственных закономерностей, которые имеют решающее значение для его индивидуальности и своеобразного облика. Наоборот, как это подтвердит каждый творчески мыслящий музыкант, в сфере каждого истинного произведения музыкального искусства возникают весьма тесные связи между его моментами, *respective* частями, — связи, отыскание которых является задачей художника и вместе с тем часто требует от него большого труда. Итак, мы не станем торопиться принять конвенционалистскую легкость, столь соблазнительную для тех, кто удобный скептицизм выдает за самую большую мудрость.

Заметим прежде всего, что эти «маленькие» части музыкального произведения — части *б музыкальном* смысле, а не в смысле произвольного мыслительного деления временного *континуума* до бесконечности — являются еще весьма разнородными и различного порядка. Нельзя прежде всего отождествить их с отдельными моментами времени данного музыкального произведения. На самом деле, как это я выше пытался показать, действительно возникает некоторая связь между моментами имманентного данному произведению времени и музыкальными образованиями, причем таким образом, что именно они приводят к организации музыкального времени и, между прочим, к конституированию отдельных «моментов» в сфере данного произведения. Но, во-

первых, они являются, поскольку они вмещаются в таком одном «моменте», не этим моментом, а его музыкальным исполнением, и, во-вторых, не исключено, что они распространяются на все множество следующих друг за другом «моментов» музыкального произведения, а с другой стороны, возможно также, что в сфере одного момента можно различать еще некоторую разнородность частей (музыкальных) музыкального произведения. Один мотив может быть построен таким образом, что, длясь лишь один момент, он явно содержит в себе некоторые элементы, из которых состоит, если даже эти элементы были бы одним звуком. Следовательно, такие элементы *одного* мотива являются, вероятно, музыкальной частью самого низкого вида музыкального произведения, — элементы, которые лишь в границах этого мотива именно как элементы существуют в произведении и *сами по себе*, хотя их можно было, например, при помощи каких-либо искусственных инструментов, изолировать и в этой изолированности как-то уловить в восприятии. В этой изоляции они уже не являются элементом музыкального смысла и, следовательно, частями музыкального произведения. Этой единицей смысла является, таким образом, по меньшей мере музыкальный мотив как целое, построенное из различных строго соответствующих друг другу звуков, будь то зародыш некой мелодии или, например, один аккорд, составляющий музыкальную единицу, притом в значительной мере независимо от того, является ли он, так сказать, коротким ударом, заполняющим единицу музыкального времени, или относительно долго длящимся в ряде моментов времени данного произведения, в которых одновременно присутствуют, возможно, и другие музыкальные единицы (мотивы). Деление музыкального произведения на меньшие или большие части основано не на чисто временном делении на отдельные музыкальные «моменты», в которых данные части во время исполнения произведения проявляются в полной конкретности как актуальные, но на построении (а если кто желает — на «форме») входящих в состав произведения звуковых образований (о которых я говорил выше), отличаются более или менее отчетливо друг от друга, притом когда речь идет о больших музыкальных «частях» произведения, а не

о связях, которые возникают между меньшими частями и в конечном счете между *мотивами*.

Музыкальный мотив может быть одним, предположительно повторяющимся звуком, однако он обычно построен из некоего (хотя бы немногочисленного) множества звуков, элементов мотива. Если, несмотря на эту многочисленность своих элементов, он является тем, чем должен быть, — одним мотивом, то должно быть что-то такое, что придает *единство* этому множеству элементов, что создает то, что оно не распадается на рассеянное множество лишенных связи звуков, но строится из них, из своих элементов, как *неделимое целое*. Этим целым будет *звуковой образ* (Gestalt), притом образ, отличающийся тем своеобразием, что он может выходить за пределы одного музыкального «теперь», а следовательно, лишь простираться в музыкальном времени¹. Если он должен быть услышан (и только тогда он будет наличествовать для слушателя как целое, составляющее элемент музыкального произведения), то это возможно при условии, что восприятие будет неким образом обращено к ближайшему прошлому и связывать его в одно целое с данной современностью. Это «обращение к прошлому» является скорее удерживанием минувшего прошлого в некоторой актуальности, с тем чтобы она была существующей, хотя она уже прошла или проходит. Гуссерль назвал это «удерживание» минувшим прошлым в актуальности — «ретенцией»². В случае мотивов или музыкальных образований, построенных из ряда мотивов, длящихся в больший период времени, звуковой образ которых охватывает ряд моментов и только в них неким образом реализуется, необходима при восприятии не только ретенция, но и некоторое особое наглядное предвидение того, что должно произойти, — того, что Гуссерль коррелятивно назвал «протенцией». Я обратил внимание на то, что в музыкальных произведениях часто доходит дело до «предвосхищения» того, что должно произойти, посредством того, что актуально в дан-

¹ Что не исключает, разумеется, того, что он может также порою уменьшаться в сфере одного музыкального «теперь».

² См. E. Husserl, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtsein, «Jahrbuch f. Philosophie und phänomenologische Forschung», t. VIII.

ной современности составляет наполнение момента музыкального времени. Это предвосхищение составляет неким образом предметный коррелят развивающегося звукового «образа» к наглядному предвидению, а следовательно, «протенции». Таким образом, субъективно — посредством присоединения к актуальному восприятию ретенции и протенции, и объективно — посредством распространения *одного* звукового образа на весь ряд моментов музыкального времени достигается построение в сфере музыкального произведения больших музыкальных частей, которые в пределах того, что связывает собой один звуковой образ, например одной мелодии, образуют единые и монолитные целостности¹.

Нельзя, однако, сказать, что *все* музыкальное произведение (притом к тому же каждое) содержало лишь один звуковой образ, а следовательно, только одно звуковое образование. По всей вероятности, дело обстоит не так, за исключением, пожалуй, весьма мелких произведений, например примитивных народных припевок. Настоящая музыка обычно приводит к произведениям, содержащим в себе *много* звуковых образований, имеющих *различные* звуковые образы, и эта разнородность обогащает музыкальное произведение, которое по крайней мере может составлять одну из его ценностей. Это, разумеется, усложняет вопрос о целостности музыкального произведения, так как не может быть речи

¹ Nota bene: для восприятия такой целостности недостаточно обладать ретенцией и протекцией в качестве, так сказать, окружения совершающегося восприятия. (Точнее сказать, здесь восприятие звукового образа содержит в себе ретенцию и протенцию, тесно связанные с непосредственным восприятием того, что именно «теперь» звучит.) Ибо не исключена своего рода особая глухота на звуковые образы: слушатель слышит отдельные тоны, может быть, даже целые мотивы, но не слышит образа, охватывающего собой характерным простым качеством множество звуков, распространяющегося на много моментов. Люди, глухие на звуковые образы, не в состоянии быть слушателями музыки, они не в состоянии также быть теоретиками музыки, ибо в их опыте не дано именно того, что составляет *specificum* музыкального произведения, — того, что его элементы составляют музыкальные образования, связанные в одно целое звуковым образом. Они лишь слышат рассеянное множество звуков, но не слышат музыки. Я не могу также убедить их в справедливости всей моей концепции музыкального произведения. Их также не смогут подготовить к восприятию музыкального произведения никакие создаваемые посредством повторения «ассоциации», как этого хочет С. Лисса.

о том, чтобы все выступающие в произведении звуковые образования были связаны одним звуковым образом. На самом деле мы не можем пренебречь фактом, что порою два следующих друг за другом звуковых образа ведут к возникновению нового доминирующего образа, охватывающего как-то два предыдущих, но мы, пожалуй, не знаем большого произведения, в котором все музыкальные образования вели бы в конце концов лишь к одному звуковому образу, охватывающему целостность произведения. В результате возникают различные возможности решения вопроса об основах целостности музыкального произведения. Может случиться, что каждая из этих возможностей соответствует другому типу музыкального произведения, если принять во внимание способ, посредством которого части произведения образуют его целостность. Либо может случиться именно так, что отдельные звуковые образования данного произведения объединяются между собой только тем, что они непосредственно *следуют* друг за другом, или, кроме того, некоторым характерным образом *соответствуют* друг другу, или, наконец, ведут к возникновению какого-то нового одного момента, объединяющего все звуковые образования. Если мы имеем дело с первым случаем, произведение в своей основе лишено монолитности, его целостность основана лишь на временном соединении содержащихся в нем звуковых образований, является слепком, более или менее лишенным художественного смысла. В крайнем случае, когда, например, отдельные фазы произведения не только никоим образом не были связаны между собой, но, кроме того, явно противоречили бы друг другу, приводя к какофоническому сочетанию (если бы, например, кто-либо попытался создать произведение, составленное из первых тактов всех прелюдий Шопена), само чередование этих фаз не побудило бы нас признать целостность этого произведения, согласиться с тем, что мы имеем дело с одним произведением. Но могут быть случаи значительно менее яркие, в которых мы имеем дело с неоднородным произведением, с действительным слепком не соответствующих друг другу звуковых образований. Однако имеются некоторые внешние подобия, которые заставляют считать данное произведение одним целым, хотя в художественном от-

ношении данное произведение будет совершенно плохим. Ибо ведь существуют в этом случае некоторые моменты, объединяющие следующие друг за другом звуковые образования, такие, например, как сохранение тональности (что, впрочем, как известно, не является необходимым условием целостности музыкального произведения) или сохранение того же самого ритма или меры во всех звуковых образованиях, выступающие в данном произведении. Только художественная логика постоянно прерывается, и какую-либо часть определенного произведения можно было бы без ущерба, но и без пользы для целостности произведения заменить какой-то другой, раньше или позже в нем выступающей¹.

Как же, однако, обстоит дело в том случае, когда звуковые образования, выступающие в сфере одного произведения, не только следуют друг за другом, но, кроме того, «соответствуют» друг другу? В этом случае основы их «соответствия» друг другу могут быть различными. Во-первых, два непосредственно следующих друг за другом звуковых образования могут быть «связаны» друг с другом с помощью рассмотренного уже ранее явления — перехода одного звукового сочетания в другое или «ассоциирования» второго с первым. Эти «переходы», как известно, могут быть весьма разнородными и являются предметом детальных исследований структуры музыкальных произведений с целью более точного их анализа. Другой основой соответствия звуковых образований друг другу, кроме чисто вспомогательного сохранения того же ритма, меры, темпа или тональности, является получение некоторой «гармонии» или даже дисгармонии двух следующих друг за другом звуковых образований. Качества, относящиеся к видам этих образований, соответствуют друг другу как известного рода pendant или противоположность. Второе сочетание составляет тогда особого рода дополнение первого, но дополнение, так сказать, качественное. Эта их «гармония» или «дисгармония» будет так-

¹ Я слышал несколько лет назад в Кракове на одном из так называемых «дипломных» концертов такого рода произведение, качество которого не помешало, однако, жюри присвоить соискателю диплом.

же чем-то качественным, хотя ее нельзя рассматривать просто как некоторый звуковой вид. Она является, разумеется, сама по себе чем-то незвуковым, хотя ее основу составляют звуковые образования. С этой точки зрения она нечто весьма конкретное, появляется лишь после возникновения второго из звуковых образований, а следовательно, в тот момент, когда первый уже принадлежит прошлому как в самом произведении, так и в его исполнении, и, более того, в момент, когда и это второе звуковое образование настолько развилось, что его звуковая форма для слушателя уже выявилась, а следовательно, только под конец проигрывания второго образования. Можно было бы сказать, что эта качественная гармония двух звуковых образований выступает при прослушивании произведения только тогда, когда оба эти образования были уже «проиграны» и уже *actualiter* в музыкальном опыте не выступают. Но восприятие музыкального произведения не является простым прослушиванием именно все новых и новых звучащих звуков. Оно является значительно более сложным и требует не только участия в восприятии слуховой ретенции и протекции, а, кроме того, улавливания как бы отзвука уже отзвучавших фаз произведения, *respective* «живой памяти», благодаря которой минувшие фазы, но не слишком удаленные от «нынешней» фазы, по крайней мере в своем последнем, синтетическом звучании, присутствуют в воспоминании¹. Это воспроизведение их в воспоминании составляет феноменальную основу конституирования явления «гармонии» двух соответствующих друг другу звуковых образований.

Наконец, третьим способом, посредством которого два следующих друг за другом звуковых образования «соответствуют» друг другу, является одно и то же эмоциональное качество, накладывающее отпечаток на эти оба образования. Несмотря на различную звуковую форму, при прослушивании мы остаемся в той же самой атмосфере чувствования. Иначе говоря, единство настроения составляет одну из основ соответствия друг другу различных звуковых образований, а следовательно-

¹ О «живой памяти» я говорил в моей работе «О познании литературного произведения».

но, также одну из основ целостности музыкального произведения. Разумеется, между музыкальными образованиями одного и того же произведения может возникать их соответствие друг другу одновременно на нескольких различаемых здесь основах. Тогда единство произведения только укрепляется. Конечно, тип содержательности художественной целостности произведения может быть весьма различным и зависит прежде всего от того, какие звуковые образования выступают в произведении и что составляет основу их соответствия друг другу. Это, однако, уже относится к детальным исследованиям структуры музыкальных произведений (впрочем, исследованиям весьма трудным, предпринимаемым лишь в редких случаях), и мы должны здесь удовлетвориться лишь указанием на *принципы* однородности, *respective* художественной целостности музыкального произведения. При этом я не заблуждаюсь относительно того, что не исчерпал всех возможностей получения целостности музыкального произведения.

Но остается, во всяком случае, еще одно затруднение, которое возникает, когда речь идет о целостности произведений, состоящих из нескольких «больших» частей, например сонаты или симфонии. Ибо в этом случае, как я уже упоминал, между отдельными частями имеются *перерывы*, в которых вообще никаких музыкальных образований нет. Более того, эти перерывы не относятся даже к временной структуре произведения, и, следовательно, дело обстоит иначе, чем это происходит по отношению к паузам, неоднократно выступающим в сфере одной из «больших» частей произведения и измеряемых мерой данного произведения, так что здесь прерывается всякая непрерывность развития произведения. Если бы музыкальное произведение, по крайней мере в исполнении, рассматривали как некий развивающийся во времени процесс, тогда в соответствии с общими суждениями относительно идентичности процесса, которые я здесь не могу развивать¹, нужно было бы согласиться, что эти перерывы вызывают распад, например, классической сонаты на четыре произведения,

¹ См. «Спор о существовании мира», т. II, § 62.

которые в лучшем случае образуют некий цикл¹. Но дело представляется таким образом, что в действительности музыкальное произведение при исполнении развивается в некое образование, которое своей временной протяженностью напоминает структуру процесса, но является чем-то отличным от простого процесса именно потому, что оно будет организованной целостностью, в которой отдельные части соответствуют друг другу и (в случае совершенной композиции) постулируют друг друга, *respective* выполняют постулаты других частей, составляя их добавление или дополнение. И это обстоятельство позволит, как я полагаю, отнести четыре части (превосходно скомпонованной) сонаты к *одному* произведению, несмотря на перерывы, существующие между ее частями.

Прежде всего мы заметим, что эти перерывы, если они не должны нарушать художественной целостности произведения, не могут быть ни слишком большими (продолжаться, например, полчаса или сутки), ни слишком маленькими; для сохранения художественных достоинств произведения совершенно не обязательно устранять эти перерывы и играть сонату «одним дыханием», поскольку это не предусмотрено в партитуре (что не исключено). Исследуем этот вопрос на примере.

Устранение «перерыва» является невозможным прежде всего во всех тех случаях, когда следующие друг за другом части сонаты написаны с различной интонацией и вместе с тем, возможно, в другом такте. И первое и -второе неоднократно случается, не нарушая, как это может показаться, единства сонаты как художественного произведения. Но если бы не было перерыва

¹ В последнее время у нас выдвинуто положение (Хоминьский), что 24 прелюдии Шопена образуют, собственно говоря, одно целое. Действительно, я также неоднократно слышал на концертах исполняемые сразу все 24 прелюдии. (При этом Ашкенази играл их почти без перерывов, в то время как, например, Кендра исполнял отдельно первые 12, а во второй части концерта остальные 12. Я думаю, что в этом случае дело обстоит иначе, чем с сонатой или с симфонией. То есть шопеновские прелюдии образуют не одно произведение, а *цикл произведений*, так что их можно исполнять упомянутым способом, но, по сути дела, немногого достигается тем, что они исполняются непосредственно одна за другой, и ничего не теряется, если они проигрываются отдельно. Я не представляю, что можно было бы доказать, что, например, Прелюдия № 5 является дальнейшим продолжением Прелюдии № 4 и т. п.

между первой и второй частью на «стыке» обеих частей, возник бы отчетливо слышимый диссонанс, ощущаемый слушателем как недостаток произведения. Более того, последние такты предшествующей части зачастую имеют своеобразный характер «окончания», требующего хотя бы на мгновение перерыва в музыке, в противном случае в художественном отношении это окончание казалось бы чем-то бессмысленным. Не так отчетливо обозначается начало последующей части, особенно в случае, когда мы не принимаем во внимание того обстоятельства, что перед ним в данной сонате что-то уже было завершено «окончанием». Однако и данное начало требует, чтобы оно не было непосредственным продолжением чего-то другого. Так, по самой своей структуре обе следующие друг за другом части требуют перерыва между собой. Но существуют и более глубокие причины необходимости этого перерыва. Например, для адекватного восприятия *Adagio cantabile* Патетической сонаты (№ 13) Бетховена необходимо хотя бы общее впечатление пафоса и широты предшествующей части той же сонаты. Тишина как некоторая разрядка и успокоение будет в эстетическом отношении резко контрастировать с широтой репризы первой части и как бы постепенно ее гасит, подготавливая слушателя к совершенно иного рода волнениям *Adagio cantabile*. Грустная певучесть *Adagio* будет как бы многослойным погружением в глубины волнения, — погружением, которое не удалось бы осуществить без помех, если бы ему не предшествовал пафос и широта предшествующей части и их медленное угасание. То есть мы имеем случай, когда находимся «под впечатлением» предшествующей части, но уже все успокаивается, и мы в какой-то степени готовы к восприятию новой фазы произведения, имеющей другое общее настроение. Все вышесказанное относилось к вопросу необходимости и функции паузы в этом месте сонаты. Но *Adagio cantabile* — это как бы раскрытие другого образа, другой -сферы чувства, скрывающейся за торжественным пафосом *Grave*, переплетающимся с захватывающим размахом *Allegro molto*, — раскрытие, которое некоторым своеобразным способом освещает этот пафос: обнаруживает его внешность, внешние черты. Если бы эти части Патетической сонаты были отделены, например, часовой паузой, в довершение всего заполнен-

ной различными делами повседневной жизни, ступавшими у слушателя впечатление, полученное при восприятии первой части, то обе части сонаты представились бы нам как бы лишённые всех вторичных, но существенных для них наглядных качеств, вытекающих из противоположности между частями, — противоположности, поддающейся еще непосредственному уловлению, когда после короткой паузы Adagio следует после Grave и Allegro molto, но уже совершенно затухающей, если пауза была слишком большой. Но вместе с тем необходимо, чтобы настроение Grave и Allegro molto стало только «отблеском» или отголоском в последующей части, так чтобы слушатель имел время эмоционально перестроиться, чтобы освободиться от безусловной власти пафоса и стремительного движения предшествующего Adagio и чтобы он мог достигнуть своего рода синтезирования полученных эстетически ценных впечатлений и подготовиться к восприятию нового вида музыкального и эмоционального образований, не выходя, однако, полностью из сферы действия отголоска эмоционального пафоса репризы предыдущей части.

Вот так представляется мне главная функция «паузы» между рассмотренными частями Патетической сонаты. Разумеется, в других произведениях функция паузы будет иной. И следовало бы, во всяком случае, заняться выяснением того, какую роль играют паузы в музыкальных произведениях. Существенным, однако, является то, что сама пауза, хотя она не относится к *временному* континууму произведения, хотя это и недостаток звуковых образований, входит в целостность произведения, выполняя важную конструктивную роль, создавая возможность раскрытия слушателю соответствующего образа произведения. Внешне она только делит, но делает это таким образом, что в конце концов раскрывает связь между его отдельными частями. Она должна, однако, остаться «пустой» и не должна быть заполнена аплодисментами или сосанием леденцов.

Пауза между частями произведения, если, разумеется, эти части построены соответствующим образом, является чем-то существенным для данного произведения и не может быть ни устранена, ни слишком продлена без того, чтобы в произведении не появились явные и для художественной целостности дела невыгодные из-

менения. Несмотря на то, что она является недостатком звуковых образований, пауза составляет, по сути дела, элемент произведения и не нарушает его целостность, и тем более не разрушает ее. Она также определена (хотя бы приблизительно) окружающими ее частями произведения и, в конечном счете, оказывается не столько (недостатком, сколько некоторым *положительным* элементом музыкального произведения. Это, разумеется, предполагает, что находящиеся по соседству части произведения сами по себе построены таким образом и содержат в себе такие качества, что в указанном выше значении соответствуют друг другу, иначе пауза не может выполнять функций, о которых здесь шла речь.

Данное решение, естественно, пока лишь чисто формальное, его необходимо дополнить анализом отдельных произведений, где были бы показаны конкретные связи между выступающими в данном произведении звуковыми образованиями и их моментами. Однако таким анализом мы не можем здесь заняться. Мы показали лишь *возможность* обоснования художественной целостности, *respectively* единства, музыкальных произведений, состоящих из многих «больших» частей, а не *эффективное* единство отдельных произведений, например симфонии Бетховена. Однако то, что этим был указан путь, идя по которому можно надеяться решить вопрос о целостности музыкального произведения, может быть, станет более убедительным, если мы сравним те произведения, в которых действительно существует связь между частями произведения, основанная на свойствах звуковых образований, с теми, в которых такой связи нет. Ради наглядности мы можем искусственно придумать такое лишенное художественной целостности произведение. Представим себе, например, что оркестр исполняет в концерте «симфонию», составленную из следующих частей: сначала исполняется I часть Пятой симфонии Бетховена, затем пауза, какая обычно бывает между частями симфонии, исполняется симфоническая поэма Дебюсси, затем какая-либо токката И. С. Баха и, наконец, ария из III акта «Чио-Чио-Сан» Пуччини, транспонированная для оркестра. Полное отсутствие связи между этими кажущимися частями такого рода «симфонии», явное несоответствие стиля, настроения, фактуры и т. д. является столь глубоким, что, пожалуй.

никто не признает художественной целостности этого конгломерата различных произведений и, наоборот, явной станет художественная целостность, например Пятой симфонии Бетховена. Однако то, что мы имеем в опыте такого рода целостность, является на самом деле существенным аргументом в пользу того, что такого рода целое является в принципе возможным, но, разумеется, это еще не доказательство, что указанные в моих рассуждениях основы такого единства произведения действительно способны выполнять эту роль в произведении. Критическое рассмотрение этого вопроса должен предпринять читатель, и мы будем ему благодарны, если он в столь трудном и вместе с тем принципиальном вопросе захочет нам помочь.

Глава VIII. ВОПРОС ОБ ИДЕНТИЧНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ ВРЕМЕНИ

Перейдем, наконец, к вопросу об идентичности музыкального произведения в некоторый период нашего исторического времени. Этот вопрос возникает особенно в более длительные периоды, в течение которых в музыке сменяют друг друга различные стили и, может быть, даже основные идеалы художественных устремлений. «Старые» произведения живут, то есть играют и слушаются, в новые музыкальные эпохи и вследствие этого бывают во многих отношениях по-разному исполняемы (подумаем лишь о столь близком нам Шопене!), «о, несмотря на это, они воспринимаются как те же самые, что и некогда, когда их играли иначе. Однако, для того чтобы дать себе отчет в трудностях, возникающих при обосновании нашего убеждения об идентичности порой в течение нескольких сот лет «живущих» музыкальных произведений, необходимо сначала уточнить сам вопрос. Ибо в существовавших до сего времени формулировках вопроса об идентичности музыкального произведения термин «музыкальное произведение» всегда остается многозначным. Во-вторых, формулировка вопроса наводит на мысль о двух различных вариантах, которые необходимо отчетливо, отличать друг от друга: чисто онтологическое, *respective* оптическое, рассмотрение вопроса и эпистемологическое, *respective* эстетическое, рассмотрение. Наконец, необходимо подчеркнуть, что данный вопрос можно по-разному формулировать в зависимости от исходного состояния дел в способах «закрепления» музыкального произведения.

Начнем с этого последнего вопроса; вопрос представляется иначе в зависимости от того, будет ли запись музыкального произведения посредством так называе-

мого нотного письма единственным способом «закрепления» этого произведения или имеются также еще другие, более совершенные способы этого закрепления, например посредством грамзаписи или, наконец, киноленты. Я упоминал уже, что нотное письмо позволяет нам установить лишь некоторые стороны музыкального произведения, так что оно определяет некое *схематическое* образование, которое в этом своем схематичном виде никогда не может быть исполнено, но должно в исполнении быть вновь *доведено* до полноты конкретного образования, в принципе столь же полного, как оно komponуется (по крайней мере должно быть скомпоновано¹) в творческих актах автора. При таком способе «закрепления» музыкального произведения мы должны противопоставить: а) музыкальное произведение как плод художественного творчества, *взятый точно таким, каким он определен в интенции посредством нотного текста*, б) музыкальное произведение как *идеальный*² эстетический предмет и в) музыкальное произведение как *конкретный* эстетический предмет.

¹ Я добавляю эту оговорку потому, что это еще вопрос, способен ли автор свое произведение в творческом воображении конкретизировать, чтобы оно было всесторонне детерминированной конкретностью. Весьма вероятно, что даже наделенный большой творческой фантазией музыкант представляет себе свое произведение перед его написанием лишь в весьма схематичном, сокращенном и лишенном полного звучания виде, что он, как мы знаем из истории музыки, помогает работе воображения эффективным исполнением произведения, по крайней мере в существенных фрагментах (особенно когда речь идет о крупных оркестровых произведениях), но во всей полноте слышит его только тогда, когда оно получает эффективное исполнение. Так вот, это исполнение во многих случаях будет только критерием того, было ли создано произведение искусства или лишь что-то незрелое. Можно, однако, сказать, что в принципе автор стремится к созданию в воображении произведения в целом и *размышляет о нем*, как об однозначно определенном во *всех* подробностях. Лишь в процессе записи его в нотном письме он должен отказываться от различных деталей, мыслимых детерминированными, так как не располагает средствами для их записи.

² Слово «идеальный» в польском языке двузначно: в одном случае оно означает «идеальность» в том смысле, в каком говорится, например, о предметах математического исследования, что они суть предметы «идеальные», то есть в этом случае речь идет о некотором способе существования, который, впрочем, не все признают; во-вторых, «идеальный» означает «осуществляющийся идеал», «совершенный». Вот в этом *втором*, значении я употребляю здесь слово «идеальный» и вскоре поясню, о чем здесь идет речь.

В первом случае, как я уже отмечал, мы имеем дело со схематическим предметом, но следует еще раз продумать, что в нем установлено однозначно, а в чем оно недоопределено. Непосредственно в нотном письме установлены некоторые звуки, имеющие некоторую определенную продолжительность, и способ их одновременного звучания или следования друг за другом; определенная, по крайней мере приблизительно, абсолютная и относительная высота и сила; некоторый тембр (но в обоих последних случаях лишь то, что касается их вида). Порою в нотах этого вида сообщаются подробности относительно способа воспроизведения обозначенных нотами звуков, как *legato* или *staccato*, притом — с помощью дуг над рядом «нот» — то, какие звуки соответствуют друг другу (они должны быть *вместе* проиграны так, чтобы из них образовалось соответствующее музыкальное звуковое сочетание). Наконец, мы неоднократно встречаемся в нотном тексте с такими словесными определениями, как «весело», «серьезно», «с чувством» и т. п., каждое из которых является общим высказыванием, обозначающим *приблизительно* весь класс эмоциональных качеств, которые с помощью некоторой техники игры должны выявиться в исполняемом произведении. Уже в этих различных, «устанавливаемых» с помощью нот моментах музыкального произведения мы сталкиваемся с некоторого рода *нечеткостями* определения, конкретными неясностями, возможными лишь в чисто интенциональных образованиях, которые в конкретном исполнении бывают *ipso facto* устранены и заменены «четкими», однозначными определениями. А выбор этих однозначных определений остается по необходимости за талантом, *gestive* художественным вкусом, виртуоза-исполнителя. Все остальное в музыкальном произведении остается при закреплении с помощью нотного письма *недоопределенным*, и эти места, не получившие достаточной определенности, должны при исполнении вновь устраняться виртуозом таким способом, какой он сочтет для этого приемлемым или каким это ему удастся сделать. Это остальное не заключается только в различных незвуковых моментах произведения, которые вытекают из его звуковых свойств (в особенности же звуковых), но также а различных моментах его звуковой основы. Так, например, остается вообще вопро-

сом, не получившим определения посредством нот, какие звуки должны быть особо отмечены, выделены или акцентированы во всей звуковой массе таким образом, чтобы, например, линия мелодии выделилась из всего звукового фона или чтобы путем акцентировки был извлечен характерный момент формы звукового образования, или, наконец, была создана возможность возникновения некоторого эмоционального качества и т. п. Не является также вообще определенным способ «ударения» (например, по клавишам фортепьяно) или способ «извлечения» некоторого тона (например, при игре на скрипке) в том смысле, что он приобрел некую особую полноту звучания, мягкость или, наоборот, некоторую в данном произведении или его фазе указанную «жесткость» и т. п. И если даже иной раз мы находим соответствующие определения в тексте партитуры, то это чаще всего лишь некоторые *общие* словесные определения, которые нельзя выразить в точных понятиях и которые влекут за собой появление в произведении «туманностей», на которые я только что указал. Особенно в оркестровых произведениях, в исполнении которых участвует много музыкантов, многие свойства произведения остаются в партитуре неопределенными — прежде всего «рисунок» отдельных звуковых образований, которые в звуковой массе должны отчетливо выделяться или, наоборот, как бы растворяться. Дирижер и оркестранты должны при исполнении выбирать одну из возможностей. В число этих неопределенностей входят и такие, которые зависят от «техники», которые автор произведения вообще не может предвидеть и которые зачастую невозможно уточнить. Так, например, те моменты в тембре звуков, которые зависят от технического совершенства инструмента, не говоря уже о тех, которые зависят от психофизического состояния исполнителя, совершенно не поддаются определению в партитуре словами. Если, например, мы примем во внимание то, как в течение последних ста лет изменились строение и техника исполнения, например фортепьяно, то станет ясным, что Шопен не мог, конечно, предвидеть, как будут звучать его произведения, исполняемые на современных инструментах. Он «слышал» свои произведения, естественно, в тех качествах тембра звуков, какие тогда были способны давать тогдашние инстру-

менты, но и тех тембров он не мог записать в своих партитурах. Не известно также, признал бы он нынешнее звучание своих произведений адекватным. Эти особые тембры звуков и их комплексов не относятся, следовательно, к самому произведению как к схематическому образованию, определенному замыслом автора посредством нотного текста, но относятся к нему как к эстетическому, конкретному или идеальному предмету.

Произведение как схема остается на протяжении целых эпох неизменным в той мере, насколько долго мы можем располагать *этими же самыми* нотными текстами. Причем идентичность так понимаемого произведения не подлежит сомнению и не выдвигает специальных проблем. Но, как уже я отмечал, нельзя исполнить самой схемы без дополнений и без придания однозначности всем тем моментам произведения, которых то ли недостает в схеме, то ли они в ней обозначены лишь «туманно». Произведение нельзя, следовательно, услышать в этой форме, а строго говоря, даже вообразить его. Ибо хотя акустическое представление, получаемое, например, от самого чтения нот, может в различных отношениях дополнять схему произведения, однако оно дает «картину» во многих отношениях стертую или затемненную и, кроме того, не доведенную до полноты. Если мы являемся хорошими музыкантами и умеем хорошо читать ноты, тогда мы часто *знаем*, каким должно *быть* произведение, различные детали которого не установлены в нотном тексте, но мы не сумеем никогда представить произведение во всех его квалификациях, выходящих за пределы схемы.

Однако идентичность самой схемы произведения недостаточна для того, чтобы устранить сомнения относительно идентичности музыкального произведения в различные периоды исторического времени. Ибо источник этих сомнений — те не установленные в схеме произведения моменты, которые в конкретном исполнении подлежат изменению. Разумеется, в отдельном исполнении могут быть также отклонения, касающиеся элементов и моментов произведения, которые установлены партитурой. Но тогда мы можем сказать, что данное исполнение является ошибочным и, во всяком случае, оно не раскрывает произведения, хотя и должно было это

делать¹. Однако при сохранении в исполнении всех деталей, установленных в партитуре, изменения, касающиеся остальных моментов произведения, введенные исполнителем в исполнение, могут быть настолько существенными, что порой действительно может возникнуть сомнение, будет ли это тем же самым произведением. Однако эти моменты, которые в произведении-схеме не установлены, будут именно теми его подробностями, которые характеризуют его облик как эстетического предмета. Ибо не установлены различные стороны самой звуковой основы (например, тембр звуков, так называемый «тон» при игре на фортепьяно или на скрипке², большая или меньшая отчетливость «рисунка» отдельных звуковых образований, соответствующая или несоответствующая акцентировка отдельных звуков то ли в развитии мелодии, то ли в аккорде, несоблюдение темпа или слишком быстрое исполнение и т. д.), от которых зависит возникновение тех или иных эмоциональных качеств или эстетически ценных качеств или их отсутствие в исполненном произведении. Один раз вследствие этого все будет «выиграно» и будут выявлены все красоты произведения, а в другой раз оно будет освобождено от своих ценных качеств и будет представляться как произведение мертвое, скучное, медлительное и т. п. Возможно, по этому поводу скажут, это правда, но что из этого следует? Не только ли то, что некоторое исполнение произведения неправильно? Должно ли было это означать, что само произведение настолько изменяется, что перестает быть самим собой? Оно само, во всех своих квалификациях, в данном исполнении для нас не выявляется, тогда как в других исполнениях лучше проявляется его соответствующий эстетический облик.

Заметим прежде всего: кто так говорит, независимо

¹ Эту оговорку добавляю потому, что, в конце концов, не исключено, что исполнитель сознательно и целесообразно изменяет некоторые детали произведения и вследствие этого не снижается его ценность, и, может быть, даже создается нечто более совершенное, чем оригинальное произведение, но это будет, во всяком случае, не точным исполнением произведения, записанного в партитуре, а записью другого произведения, хотя и весьма сходного с оригиналом.

² Правильно говорят французы: «C'est le ton qui fait la chanson!»

от того, прав ли он по вопросу об идентичности произведения или нет, под музыкальным произведением понимается нечто иное, чем произведение-схема, установленное партитурой. Он имеет в виду в полной мере эстетический предмет, а следовательно, предмет, наделенный всеми категориями элементов и моментов, о которых раньше шла речь, и притом таким образом, что он является неким образом *наиболее совершенным* музыкальным образованием, которое на основе установленной схемы произведения можно себе представить, и притом во всей его эстетической ценности, которая бы при «*наилучшем*» исполнении выявилась для слушателя, достигающего *адекватного* эстетического восприятия данного произведения в данном исполнении. Другими словами, говоря о музыкальном произведении, он имеет в виду то, что я выше назвал «идеальным эстетическим предметом». И понятно, что можно и нужно создать для себя такое общее понятие музыкального произведения, но возникает вопрос, возможно ли применительно к индивидуальному случаю (например, в случае Сонаты h-moll Шопена) однозначно определить все подробности таким образом понимаемого музыкального произведения? Ведь только в эффективном исполнении мы можем в полноте музыкального опыта увидеть свойства произведения. Но располагаем ли мы «совершенным» исполнением? Будет ли произведение таким, каким оно является перед нами в *конкретном* исполнении, если предположим, что нам удалось получить *адекватное* восприятие произведения, то есть «идеальным эстетическим предметом», который, так сказать, предвидит автор, respective партитура?

В первый момент нам может показаться, что не существует идеального исполнения. Но, поразмыслив минутку, мы должны признать, что не имеем права так говорить, ибо мы не знаем, действительно ли какое-либо из актуальных исполнений не воспроизводит совершенно точно ту форму произведения, какую оно должно принять в идеальном эстетическом предмете. Практически мы не знаем, какое из исполнений следует признать идеальным, а не знаем мы потому, что, строго говоря, никогда не знаем *во всей полноте* музыкальное произведение как идеальный эстетический предмет. Из партитуры, а также из многих, но, по сути дела, всегда лишь

конечных по числу исполнений, — постоянно при предположении, что совершенные восприятия были адекватными, — мы можем лишь *догадываться*, притом гораздо хуже, чем сам автор, каким в данном случае *должен быть* этот идеальный эстетический предмет. При этом посредством сравнения исполнения с текстом произведения мы можем с некоторым приближением исключить из прослушанных нами исполнений те, которые кажутся нам неполноценными. Что касается остальных, то мы, строго говоря, не знаем, какие из них приближаются к произведению как идеальному эстетическому предмету и какие, в какой степени и каким образом, от него отличаются. Ибо мы должны считаться еще с одним фактом, которому учит нас история музыки, — именно с тем фактом, что в отдельные эпохи музыкальные произведения обычно исполнялись в некоторой особой манере, вытекающей из индивидуальности, выдающимся исполнителями, которые в свою очередь находились в зависимости от развития художественного вкуса эпохи. Так, например, уже за время моей жизни сильно изменился способ исполнения фортепьянных произведений, в частности произведений Шопена. В пору моей молодости, во времена неоромантизма, Шопена исполняли в манере, рассчитанной на «чувствительность», с тенденцией к тому, чтобы вызвать определенные настроения, притом чаще всего настроения грусти и отчаянья¹, с тен-

¹ В то время существовала легенда о способе, каким играл Шопена Пшибышевский, который, кажется, овладевал слушателем именно путем извлечения различных настроений, ибо с точки зрения техники, как ныне известно, он играл скорее слабо, с ошибками. Говоря о тогдашнем способе исполнения Шопена, я не имею в виду, однако, Пшибышевского, которого никогда не слышал. Но если возьмем в качестве примера игру Падеревского или Юзефа Сливиньского и современных ему пианистов и сопоставим их, например, уже с игрой Рубинштейна или Корго, не говоря уже о наших современных виртуозах в стиле Шпинальского или Штомпки, то различие в способе «передачи» музыки Шопена поразительно. В свете этого нового стиля старый способ кажется нам не только слишком чувствительным, но, может быть, даже сентиментальным. Во всяком случае, чисто звуковая сторона произведений Шопена выявляется во всем своем художественном блеске значительно полнее, чем раньше, хотя может казаться, что Шопен был благодаря этому в известной степени лишен, если так можно сказать, романтизма. И, пожалуй, стиль предшествующей эпохи был *более близок* способу исполнения самого Шопена. Несмотря на это, в современной игре был открыт какой-то новый образ его музыки.

денцией к некоторой интенсификации эмоциональных качеств. Моменты виртуозности отступали на второй план, тогда как современный Шопен обнаруживает в значительно большей степени, чем раньше, большое богатство чисто звуковых образований и яркости их форм. Впрочем, я не знаю, правильно ли я описываю изменения, которые произошли в манере интерпретации Шопена. Однако это не имеет большого значения. Ибо я предполагаю, что мои читатели признают сам факт, что в различные эпохи различным образом исполнялись те же самые произведения Шопена. Я сказал: «те же самые» произведения. Но если бы мы о содержании этих произведений судили лишь на основе исполнений, практиковавшихся в отдельные эпохи, то мы должны были бы сказать, что, например, исполнение мазурок Шопена Падеревским определяло соответствующий им «идеальный эстетический предмет» во многих отношениях иначе, чем исполнение этих самых мазурок Шпинальским. Создается впечатление, что они сами в процессе исторических перемен постепенно подвергались некоторому видоизменению. А что произойдет в будущем? Какие новые пианисты появятся? Как изменится общая установка слушателей и их вкус? Не будет ли манера «интерпретации» произведений Шопена будущими виртуозами (которые будут иметь дело с такой музыкой, о которой мы даже не предполагаем) еще более отличаться от манеры, в какой сам Шопен играл свои произведения? И как, собственно говоря, мы должны решать вопрос о том, будет ли это лучшее или худшее исполнение? Должны ли мы подчиниться мнению тех, которые являются более ограниченными в восприятии музыки и признают стиль игры, соответствующий своей эпохе? А делают они это потому, что сами недостаточно гибки и не развиты, чтобы иметь возможность проникнуть во все новый и новый облик этих самых произведений и открывать в различных манерах игры ранней

которого раньше, может быть, не чувствовали. На это повлияло, по всей вероятности, не только то обстоятельство, что появились новые мастера фортепьяно, но также тот факт, что существует новая музыка, в особенности фортепьянная, которая выразила не только новые, так сказать, чисто пианистические возможности, но также иного рода впечатлительность, а может быть, и некоторую чувствительную холодность, чуждую Шопену.

или позднейшей эпохи своеобразные ценности, которые действительно часто отодвигают в тень ранее актуализированные ценности, но которые тем не менее являются, как нам кажется, ценностями, полностью согласующимися со звуковой основой исполняющихся произведений? Может быть, мы должны или признать одинаково возможными различные интерпретации произведений Шопена в различные эпохи или сказать, что только данная современная нам интерпретация произведений Шопена будет соответствовать оригиналу?

Как же можно решить этот вопрос, если, строго говоря, мы не знаем этого оригинала? А не знаем мы его не только потому, что родились после смерти Шопена и не слышали исполнения самого Шопена даже по пластинкам, а потому, что, если бы мы даже слушали игру самого Шопена, мы не были бы уверены в том, «хорошо» ли он играл свои произведения, интерпретировал ли он их единственно допустимым способом, предположив, что в техническом отношении он был вполне подготовлен для выполнения задачи.

Положение представляется здесь совершенно иначе, чем, например, в живописи, где существует *оригинал* в смысле *полотна-изображения*, созданного автором и составляющего непосредственную бытийную основу картины, определяющую ее в существенных свойствах. В музыке существует только партитура, которая не является элементом произведения, или оригинальное авторское *исполнение* произведения. Само произведение, выраженное в творческих актах и закрепленное в некоторых деталях в партитуре, будет произведением, настолько выходящим за пределы отдельных авторских исполнений, что по отношению к ним оно составляет некоторый идеал, который в них самих не должен быть реализован. Этот же идеал с момента завершения творческого процесса доступен нам не иначе, как только *косвенно*, посредством нот или с помощью исполнений, которые в какой-то мере его воплощают, но без гарантий того, что оно правиль[...], его подробности, ибо между исполнением и произведением не существует необходимой непосредственной связи. Ему также нельзя просто подражать, ибо образцом» может служить или неполный набор указаний исполнителям, переданный в партитуре, или некая его форма, которую

оно приобретает в чужом (хотя бы авторском) исполнении, — форма, может быть ложная и односторонняя, не исчерпывающая возможностей, создаваемых произведением.

Таким образом, в конечном счете мы имеем много форм «реализации» одного и того же произведения во многих исполнениях, между прочим авторских. Разделяя чисто эстетическую точку зрения и, следовательно, принимая во внимание прежде всего эстетическую *ценность* произведения, выявляющуюся при некотором его исполнении, мы могли бы только тогда признать, что манера, в какой предположительно исполнял свои произведения Шопен, была единственно возможной, если бы мы имели доказательство, что всякая иная манера исполнения его произведений не только лишает произведение эстетических ценностей, возможных благодаря проявляющимся в них музыкальным образованиям, но, кроме того, не создает в них других ценностей или, в конце концов, обедняет произведение в эстетическом отношении. Но опыт нас учит чаще и скорее всего чему-то обратному. Новый стиль игры действительно устраняет некоторые эстетические ценности, обнаруживающиеся в старой манере исполнения, но зато вводит в него новые ценности, которые не только согласуются со звуковой основой произведения, но, более того, выразительней акцентируют специфические достоинства этой основы. С чисто эстетической точки зрения нельзя, следовательно, исключить ни того образа произведений Шопена, который выкристаллизовался в прежние эпохи, ни того, который выявится в исполнениях в нашу эпоху.

Могут по этому поводу сказать, что произведения Шопена прежде всего связаны с его творческой личностью. Поэтому тот, и только тот, образ его произведений присущ им, который он сам в них воплотил. Тем более что обстоятельства сложились столь счастливо, что Шопен мастерски исполнял свои произведения. Все, что потом появилось, — это уже только отклонения от оригинала, вызванные изменением обстоятельств, в каких исполнялись произведения Шопена. Его собственное исполнение представляется нам «идеальным эстетическим предметом» или превосходной реализацией произведения. В то же время все более поздние исполнения выявляют нам «конкретные эстетические предметы»,

которые посредством той же самой партитуры можно дать слушателям, но нее они уже более или менее отличаются от оригинала, и этого уже достаточно для того, чтобы не считать их оригиналом. Только оригинал будет какой-то постоянной величиной, но вместе с тем он не достижим ни в каком другом исполнении произведения, ни в каком новом эстетическом переживании. Если нам кажется, что мы слышим ныне в каком-либо исполнении какую-либо мазурку Шопена, то, по сути дела, мы попадаем под действие некоторой иллюзии благодаря сходству, возникающему между «оригиналом» и воспринимаемым нами конкретным эстетическим предметом — такой-то мазуркой и в- таком-то исполнении.

Но и при этом историческом толковании вопроса мы высказывали предположение, которое не согласуется с фактами. Мы говорим так, как если бы Шопен *только один раз* играл каждое свое произведение и делал это великолепным образом, то есть наиболее полно реализуя эстетические ценности произведения в соответствии со своим художественным замыслом. Однако он делал это, по всей вероятности, много раз и не всякий раз одинаково и не всякий раз наилучшим образом. Его собственные исполнения, следовательно, однозначно не характеризовали «оригинала», то есть того *единственного* «идеального эстетического предмета», который был задуман и реализован автором, а определяли ряд подобного рода предметов, несколько отличающихся друг от Друга, притом в таких деталях, которые отражались на их эстетической ценности. В этом случае если бы мы могли основать на этих исполнениях конструкцию данного мнимого «оригинала», то тогда мы должны были бы решиться или на выбор некой *средней статистической*, что было бы нецелесообразно, когда имеем дело с произведениями искусства, или также на выбор *одного* из его исполнений, которые мы рассматривали бы уже не с исторической точки зрения (так как не только отдельное исполнение автора, а *все* его исполнения будут авторскими исполнениями), но с эстетической точки зрения, исходя из того, какие исполнения будут «наилучшими». Но «наилучшим» будет не то, которое включает в себе высшую эстетическую ценность, но то, кото-

рое является «наиболее правильным». Но как же мы должны решить этот вопрос, если само произведение мы познаем не прямо, а лишь всегда благодаря исполнению. Вторых (и это является предметом особых забот), может показаться, что среди «оригинальных» авторских исполнений нет ни одного «наилучшего», так как после того, как они будут восприняты и проанализированы, мы можем прийти к убеждению, что, например, два исполнения одинаково хороши, но вместе с тем в достаточной степени существенно различаются между собой. Это именно тот неожиданный для нас факт, означающий, что можно исполнить то же самое произведение (то же самое согласно нотам!) различным образом и что первое и второе исполнения будут показывать нам произведение в его *различных* эстетических ценностях, но, как нам представляется, в равной мере совершенных. Какую же из них именно автор намеревался воплотить в произведение? Или, может быть, обе? А возможно, одну из них или еще какую-нибудь другую менее ценную, так как сам хорошо не знал, какие эстетические ценности его произведение должно и может воплощать. Как же мы должны решать этот вопрос, даже если бы мы сейчас имели ряд записей на пластинке?

По всей вероятности, весьма полезным для нас может быть при этом сопоставление форм произведения, данных нам в различных исполнениях, с партитурой. Это имеет значение прежде всего в случае *отклонения* тех форм, в которых звуковая основа не согласуется с данными, содержащимися в партитуре, от самой партитуры. Но, кроме этих с явными изъянами исполнений (*respective* форм произведения), обычно остается еще ряд исполнений, *соответствующих* партитуре и различающихся между собой в деталях, которые в партитуре не определены и которые обычно находятся в тесной связи с эстетической ценностью произведения, конкретизированного в исполнении. Какое же исполнение следует тогда считать *верно* передающим «оригинал»? Таким образом, и сопоставление исполнений с партитурой не дает нам решения этого вопроса.

Пока мы будем придерживаться той точки зрения, что эстетическим предметом музыкального произведения (например, Сонаты h-moll Шопена) будет только *одна* во всех отношениях *однозначно определенная* фор-

ма (тот «идеальный эстетический предмет», который, вне всякого сомнения, хочет воплотить в произведение сам автор!). Попытка же отыскания «наиболее верного» исполнения даже в том случае, если бы такое существовало, обречена на провал. На первый взгляд кажется, что данный вопрос успешно может разрешить автор, так как предполагается, что он один знает ту искомую художественную форму, которую он хочет придать своему произведению. Однако, строго говоря, и автор до исполнения своего произведения не знает ее во всем объеме, а лишь более или менее отчетливо ее представляет, порой даже лишь догадывается о ней. Когда мы имеем дело с симфоническими произведениями, то, пожалуй, является правилом, что чрезвычайно трудно представить себе сложную форму оркестрового произведения во всех деталях и в полном звучании. А после исполнения произведения, даже когда автор это исполнение считает осуществлением его художественных замыслов, нет уверенности в том, что он не ошибается. А после смерти автора, особенно когда после него не осталось записей его исполнений, мы никогда не сможем со всей уверенностью установить, каким было первоначальное осуществление авторского замысла произведения как эстетического предмета. Однако, имея под рукой партитуру и обстоятельно ее проанализировав, а также знакомясь с определенным числом «правильных» исполнений, мы осознаем, что следует изменить сам метод анализа этого вопроса. Музыкальное произведение, понятое как продукт художественного творчества автора, — это, во-первых, *схема, обозначенная партитурой*, во-вторых, это некоторое определенное *множество возможностей*, обозначенных местами неполной определенности схематического образования, каждое из которых при реализации дает одну из форм произведения. А каждую такую форму можно реализовать в некоем *классе* «тех же самых» (или по крайней мере им подобных) правильных положений. Может случиться, что автор, komponуя свое произведение, имеет в виду лишь одну из всех этих возможных форм, тем не менее, однако, его произведение неким образом перерастает его художественный замысел, допуская еще другие возможные формы произведения, притом именно благодаря некоему несовершен-

ству нотной записи, которая, не в полной мере определяя произведение, открывает возможность для его различной реализации. Актуальные исполнения произведения могут не исчерпывать всех возможностей, определенных схемой произведения, обозначенной партитурой. Они могут даже не реализовать именно «наилучших» возможных форм произведения, если, однако, только выявляющаяся в исполнении звуковая основа произведения соответствует тому, что определяет партитура, если к тому же все остальные свойства произведения, определяемые в исполнении, не выходят за границы возможностей, присущих произведению-схеме, тогда *все* исполнения, реализующие эти условия, являются «правильными», хотя не все из них обнаруживают в равной мере ценные формы произведения и хотя они обнаруживают такие его формы, которые сам автор, возможно, не предвидел. Естественно, что конкретные формы произведения, потенциально присущие произведению-схеме, составляют некое *множество* взаимно *исключающих* друг друга образований, вся же их группа связана тем, что она относится к одной и той же схеме, обозначенной партитурой. При таком понимании музыкального произведения *снимается* поставленный выше вопрос о *его* *идентичности*, ибо здесь уже нет речи об *одном* предмете, который в процессе развития исторического времени подвергается некоторым изменениям вследствие изменения исторических условий. Но такое понимание музыкального произведения доступно лишь при *философском* анализе, который неким образом открывает адекватную природу музыкального произведения. При нормальном, повседневном общении с музыкальным произведением мы не отдаем себе отчета в том, какова его характерная композиция, и процесс общения с одним и тем же музыкальным произведением наводит на мысль о совершенно другой концепции — именно о той, что произведение будет *одним и тем же* в историческом времени каким-то образом существующим предметом, который постепенно изменяется. В этом случае возникает вопрос о границах этой изменчивости, необходимых для сохранения идентичности понятого таким образом музыкального произведения. Вскоре я вернусь к этому вопросу.

Сейчас же, однако, я сделаю еще несколько заме-

чаний относительно музыкального произведения как схемы с присущими ему возможностями различных форм, реализуемых в исполнениях.

Ясно, что не каждое музыкальное произведение как схема обозначает также бесчисленное множество возможных конкретных, художественно ценных форм произведения. Одни произведения могут быть в этом отношении очень богатыми, другие — более бедными и совершенно убогими. Однако кажется возможным (ибо это следует из неполноты нотной партитуры), что каждое произведение-схема обозначает какое-то *множество* потенциально возможных конкретных форм произведения. Но многочисленность этих возможностей зависит не только *от степени* схематичности произведения и, следовательно, частично и косвенно от точности нотной записи, но также от того, *какое* множество возможных дополнений произведения-схемы обозначено местами недоопределения. Было бы по крайней мере преждевременно утверждать, что, чем богаче произведение по своим конкретным формам, возможным для реализации путем различных исполнений, тем более высокой является его *художественная* ценность. Ибо эта ценность зависит не только от множества этих возможностей, но также от того, сколь высока *эстетическая ценность* этих форм произведения, реализованных в конкретных исполнениях. Но, пожалуй, есть доля истины в том, что произведение, богатое многочисленными возможными эстетически ценными формами, имеет больше шансов на длительную, так сказать, жизнь, то есть на многочисленные исполнения и успех в различные эпохи. Ибо каждая из этих эпох может найти такую форму произведения, которая более всего соответствует ей, и будет ее воплощать в исполнениях (при этом обычно полагают — хотя и ошибочно! — что избранная ею для реализации форма произведения является единственной «соответствующей» произведению формой, а следовательно, самим произведением). Не анализируя философски характерную для произведения схематическую

¹ Только шансы, так как фактическая «жизнь» произведения обусловлена не только им самим, но и различными от него самого не зависящими обстоятельствами, которые влияют на создание музыкальной общественности и на господствующий в ней художественный вкус.

структуру, определяющую упомянутое множество возможностей, мы обычно абсолютизируем ту форму произведения, которая нам в данный момент кажется наиболее ценной, и отождествляем ее с самим произведением.

Если уже в предшествующем изложении я был вынужден считать музыкальное произведение чисто интенциональным предметом, то теперь, когда оказалось, что оно как эквивалент партитуры является схематическим произведением и вместе с тем наделенным некоторым множеством возможностей, respective согласованностью некоего множества возможных конкретных форм с самим произведением, тем более следует согласиться, что оно является чисто интенциональным предметом. Ибо никакой реальный, индивидуальный предмет не может быть ни такой неопределенной в различных отношениях схемой, ни множеством присущих этой схеме возможностей, которые к тому же должны быть воплощены в исполнениях, реализуемых в индивидуальных действиях исполнителя. Но это уже весьма специальный онтологический вопрос, который я здесь не стану далее развивать.

Выявление различных конкретных форм произведения, относящихся к одному произведению-схеме, будет делом или конкретного научного анализа произведения на основе его партитуры, или, если можно так сказать, делом музыкального эксперимента, совершаемого отдельными художниками-виртуозами. Можно было бы также сказать, что существуют и художники-потребители, которые, слушая чужое исполнение какого-либо произведения, способны так воспринять эстетическое переживание, что услышанное ими исполнение открывает им ту форму произведения, в существовании которой не отдает себе отчета художник-исполнитель.

Однако принятие во внимание способа прослушивания и восприятия музыкальных произведений в различных видах и в различно протекающих эстетических переживаниях не только усложняет всю теоретическую ситуацию, но, кроме того, обнаруживает еще один аспект вопроса об идентичности музыкального произведения в историческом процессе. Ибо одно и то же исполнение какого-либо произведения, например в концертном зале, может быть преподнесено отдельным слуша-

телям весьма различным образом в зависимости от различных обстоятельств, в которых протекает восприятие и связанное с ним эстетическое переживание. К этим обстоятельствам относится прежде всего анатомо-физиологическая основа данного слушателя (его так называемый «слух»), его психофизиологическое состояние во время прослушивания, его музыкальная и музыкологическая подготовка, его художественная культура, художественная впечатлительность, зал, в котором он находится, окружающие его люди и прежде всего его повседневная эмоциональная жизнь и способ, каким он сумеет изолироваться от нее для прослушивания концерта. Все это влияет на ход процесса восприятия и соответственно на способ, в каком для данного слушателя конституируется в конце концов *индивидуальная конкретизация* произведения. У двух рядом сидящих слушателей она может быть весьма различной.

Но эта «конкретизация» того же самого исполнения какого-то музыкального произведения является непосредственной музыкальной действительностью, с которой каждый слушатель в данный момент общается и на основе которой он формирует свое представление о данном произведении. Однако различные детали выраженного посредством исполнения в данной конкретизации музыкального произведения или подвергаются ошибочному рассмотрению (как, например, неправильно прочитанная линия некоторой мелодии), или остаются незамеченными или пропущенными в процессе восприятия; или, например, эмоциональные качества остаются чуждыми произведению, или, наоборот, все произведение лишено всяких подобного рода качеств и т. п. Вследствие этого целостность произведения в исполнении подвергается часто более или менее глубокому преобразованию сравнительно с тем, каким оно должно быть в данном исполнении. Однако мы весьма редко отдаем себе отчет в этих переменах. Мы как-то произвольно доверяем нашему собственному эстетическому переживанию, и тогда само произведение становится для нас таким, каким оно нам кажется. Вследствие этого дело может дойти до того, что количество форм, в которых данное произведение *in concreto* воспринимается слушателем, сильно увеличивается. Однако может случиться и наоборот, когда произведение бывает, если так можно

сказать, воспринято стереотипно, то есть так же, как и другие произведения, вследствие чего данное число форм значительно уменьшается.

Однако на основе того, каким нам кажется произведение в конкретизации, полученной в процессе некоторого эстетического переживания, мы составляем о нем наше мнение, причем таким образом, что как бы сводим результаты восприятия в некоторую систему понятий или определений, выраженных в предложениях. Вместо того, чтобы эту точку зрения соотносить с конкретизацией, с которой мы непосредственно имеем дело, или, в конце концов, с исполнением произведения, мы чаще всего (некритически соотносим ее с самим произведением, хотя для этого, строго говоря, нет достаточных оснований. Если же создаваемое на основе восприятия конкретизации произведения мнение будет различным у разных слушателей, тогда слушатели вступают в конфликт при попытках описания, а тем более при оценке прослушанного произведения. Порой, разумеется, возникают и одинаковые суждения о некотором произведении или в отношении его свойств, или в отношении его ценности. Во всем этом обмене суждениями специалистов и дилетантов медленно и коллективно вырабатывается точка зрения о данном произведении и соответственно вырабатывается один *интерсубъективный* доминирующий эстетический предмет, составляющий эквивалент уже не мнения *одного* из слушателей, но всей *музыкальной общественности* в той или иной стране и в то или иное время. Произведение, его можно было бы назвать общественным предметом, становится как бы элементом мира, окружающего эту общественность, какой-то формой вещей, нас окружающих, которые также являются интерсубъективными предметами, доступными всей общественности того или иного типа. А так как о реальных предметах мы думаем, что они изменяются, когда дело доходит до некоторых характерных изменений среди данных опыта, так и музыкальные произведения кажутся нам изменчивыми, когда полученная о них интерсубъективная точка зрения подвергнется достаточно существенному изменению. Разумеется, реальные предметы существуют автономно и имеют определенные черты независимо от точки зрения, которая о них среди общающихся с ним людей вырабатывается.

В то же время музыкальные произведения как особые intersубъективные эстетические предметы такого рода, что они существуют лишь за счет придания им интенционального характера (творческих актов, respective указаний партитуры или догадок слушателей), а следовательно, гетерономически и по своим свойствам зависимы, в конце концов, от мнений, какие мы о них вырабатываем. Эти мнения становятся как бы *руководящими идеями*, которые не только оказывают на слушателей какое-то влияние в том направлении, как нужно слушать и, следовательно, конкретизировать данное произведение, а, кроме того, некоторым образом склоняют исполнителей к тому, как они должны исполнять данное произведение. Это отчетливо проявляется во влиянии музыкальных школ на воспитателей, в воздействии критики на молодых виртуозов и т. п. В известной степени от этого влияния свободны выдающиеся исполнители, которые вопреки господствующему мнению начинают исполнять произведение иначе, чем это было до сих пор принято, и начинают со своей стороны влиять на изменение имеющейся у зрителей руководящей идеи данного произведения. Как изменения, возникающие в руководящей идее, имеющейся у слушателей, так и в особенности изменения, происходящие в господствующем в ту или иную эпоху типе исполнений того же самого произведения создают видимость того, что оно якобы само с течением времени изменялось. Ибо спустя какое-то время у слушателей и исполнителей стирается в памяти первоначальная, по крайней мере старая, форма произведения и дело выглядит таким образом, что произведение как бы *приноровилось* к новым исполнениям и к новой руководящей идее. Таким образом, дело доходит до *характерного исторического процесса* (и по крайней мере его подобия) медленного видоизменения музыкального преобразования музыкального произведения как производного intersубъективного эстетического предмета.

Это положение создает основу для возникновения вопроса относительно того, какие имеются допустимые границы этого преобразования, если должна быть сохранена идентичность произведения в этом процессе. Вопрос, как мы видели, *неразрешим*, пока мы не обратились к партитуре и обозначенному ей произведению-

схеме и комплексу возможностей его различной конкретизации. Обращением к этой партитуре выявляется в конце концов не только различная концепция самого музыкального произведения как особого, как бы внеисторического сочетания, хотя момент его возникновения исторически обусловлен и сам относится к истории, но вместе с тем оказывается, что и сам вопрос об идентичности, рассмотренный так, как он вырисовывается лишь при наблюдении за историческим процессом изменений какого-либо интерсубъективного чисто интенционального предмета, является мнимым вопросом. Исторический процесс мнимых изменений музыкального произведения является *de facto* лишь процессом *раскрытия* и *конкретизации* все новых и новых возможностей различных форм произведения и переходом *от признания* одной из них в качестве особенно ценной и «единственной» к аналогичному рассмотрению другой формы произведения в следующую эпоху, в которую эта новая форма пользуется исключительным престижем. Пока существует партитура, в этом процессе могут совершаться сознательно осуществляемые возвраты к реализации в исполнении и признанию в эстетическом переживании уже однажды покинутых форм произведения и вместе с тем может сохраниться некоторая *умеренность* в желании по-иному играть данное произведение, и притом благодаря тому, что партитура четко устанавливает границы, нарушение которых ведет к тому, что мы имеем дело уже не с иной и допустимой формой того же самого произведения, а, попросту говоря, с *другим* произведением. При отсутствии партитуры — как это было или могло быть, прежде чем было создано искусство «установления» музыкального произведения с помощью нотного «письма», — мы имеем дело с историческим процессом изменений произведения, в котором, несмотря на сохранившееся в традиции некоторой музыкальной общности сознание того же самого произведения, дело может дойти до исполнения и восприятия-другого произведения, чем это первоначально было и предполагалось, но мы тогда не располагаем средствами, с помощью которых мы могли бы или признать, что идентичность произведения сохранена, или констатировать, что она не достигнута.

Нам представляется, что все это исследование ка-

сается лишь ситуации, в какой музыкальные произведения находились в минувшие эпохи, до того времени как были найдены способы закрепления авторского «наигрывания» на граммофонных пластинках. Ибо в принципе в настоящее время мы можем произведение в авторском исполнении сыграть произвольное количество раз с помощью той же самой пластинки, и исполнение виртуоза-исполнителя всегда можем сравнить с этим авторским исполнением и оценить, чем оно отличается от произведения, какое создал автор. Но мне кажется, что благодаря этому теоретическая ситуация лишь постольку изменяется, что *мы знаем*, каким образом автору удалось удачно в какой-то день наполнить свое собственное произведение и придать ему при этом некую определенную форму. Ибо даже зная это, мы можем прийти к убеждению, что форма произведения, реализованная автором, не является ни единственной, ни совершенной и что *de facto* есть *много* потенциальных возможностей иного исполнения произведения. Художественной заслугой автора является не столько реализация «единственного», какого-то образцового *исполнения* произведения, сколько создание *произведения* как схемы, поддающейся нотной записи, которая только развертывает перед нами многообразие возможностей различных форм произведения, как это я показал выше. Новая техника закрепления облегчает не столько возврат к самому произведению как «оригиналу», сколько к одной из его возможных *форм*, реализуемой автором. Что это произошло как раз по вине автора, а не благодаря наполнителю — это, быть может, имеет важное историческое значение, но для философской теории музыкального произведения является скорее второстепенным вопросом.

В свете этих замечаний напрашивается мысль: нет нужды сожалеть, что в историческом развитии так случилось, что в какой-то период господствующей системой «закрепления» музыкального произведения стало так называемое нотное письмо. Ибо именно некоторое — как нам в начале казалось — несовершенство этой системы, именно неполнота определения произведения партитурой имеет то преимущество перед способом закрепления произведения с помощью пластинки (или каким-нибудь другим способом), что оно открывает существенную структуру произведения, именно, с одной

стороны, «установленную» релятивно¹ неизменную схему, а с другой — большое количество возможных различных форм, в каких произведение может выступать при конкретизации. Этот способ позволяет нам также понять эту своеобразную структуру музыкального произведения, отличающую ее от произведений чистой пластики, картины и архитектурного произведения.

Вот так приблизительно представляются мне наиболее важные вопросы, связанные с музыкальным произведением, когда мы находимся в преддверии к философскому объяснению его своеобразной структуры, способа существования и тех его свойств, которые имеют основное значение для конкретизации эстетических ценностей в процессе отдельных его наполнений. Я хорошо сознаю, что это лишь начало и что только сотрудничество теоретиков музыки, исходящих из определенных философских позиций, с музыковедами, пытающимися более глубоко понять предмет своих конкретных исследований актуально существующих произведений музыки, может продвинуть решение вопроса вперед и позволит устранить многочисленные трудности, которые несомненно, возникнут при дальнейших исследованиях.

¹ «Релятивно», потому что она содержит в себе еще момент изменчивости, связанный с перемещением качества самого звучания звуков, принимая во внимание возможные изменения технического построения инструментов.