

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

3/1974

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

Е. В. Волкова

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ



Е. В. Волкова,

кандидат филологических наук

**ЭСТЕТИЧЕСКИЙ
АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

**Издательство «Знание»
Москва 1974**

Волкова Е. В.

В67 Эстетический анализ художественного произведения. М., «Знание», 1974.

48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 3. Издается ежемесячно с 1967 г.)

В брошюре раскрываются основные принципы и категории, с помощью которых исследуется произведение искусства в системе марксистско-ленинской эстетики. В ней также даны некоторые концепции классической эстетики, которые помогают выявить специфику эстетического анализа.

80101

7

На обложке «Подсолнухи» В. Ван-Гога.



Воспринимая произведение искусства эстетически, зритель, слушатель, читатель бывает настолько захвачен им, что не всегда отдает себе отчет в том, как и во имя чего создано произведение искусства и каким образом оно воздействует. Это естественно: эстетическое восприятие, если оно полноценно, предполагает непосредственное переживание и наслаждение художественным созданием.

Вместе с тем полноценное эстетическое восприятие требует знания художественного языка того или иного вида и жанра искусства, знакомства с художником и культурой его эпохи, особенно если произведение искусства значительно отдалено от нас во времени, и т. п.

Кроме того, знания об искусстве нужны не только как подготовительный этап, как предварительное условие эстетического восприятия, но и необходимы в процессе непосредственного контакта с произведением искусства. Дело в том, что эстетическое переживание возникает на фоне и в тесной связи с активной работой сознания, совершающего не только простейшие операции по выявлению, отбору и группировке тех или иных форм и их значений, но и подсказывающего более сложные социально-эстетические оценки.

Наконец, за первичной эстетической реакцией на произведение искусства следует аналитическая проверка полученных впечатлений, более продуманная их оценка.

Искусство обращается к человеку как целостной личности. Доставляя радость, оно требует взамен щедрой отдачи, в том числе и интеллектуальной. Глубоко справедлива мысль К. Маркса: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком»¹.

Вопросы научного анализа произведения искусства с позиций марксистско-ленинской методологии приобретают сегодня особенно актуальное значение. В постановлениях ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подчеркивается необходимость разработки философских оснований художественной критики и повышения идейно-эстетического уровня произведений искусства.

Научный анализ искусства в целом и отдельных произведений не подменяет непосредственного эстетического восприятия и наслаждения художественным творением. Функция теории состоит в том, чтобы дать объяснение сложным явлениям и процессам художественной культуры, а также способствовать выработке тех критериев идейно-эстетической оценки, которые являются одним из условий полноценного эстетического восприятия и глубокого истолкования конкретного произведения искусства.

Таким образом, научная разработка критериев идейно-художественной оценки способствует, в свою очередь, решению актуальных вопросов эстетического воспитания.

Особая роль в этих условиях принадлежит марксистско-ленинской эстетике, которая рассматривает искусство с позиций последовательно научной методологии диалектического материализма.

Произведение искусства и его научный анализ

Искусство в целом и художественное произведение в отдельности есть отражение действительности. Оно возникло и функционирует в тесной связи с широкой сферой социальной жизни. Но искусство специфично и условно. Оно не требует признания его произведений за действительность, подчеркивал В. И. Ленин близкую ему мысль Л. Фейербаха². Из этого диа-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., «Искусство», 1967, стр. 155.

² См. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 53.

лектического положения исходит марксистско-ленинская эстетика.

Произведение искусства — основное звено художественной культуры. Оно есть результат творческого процесса художника и объект эстетического восприятия. Однако не любое произведение, претендующее называться художественным, является таковым: оно может быть низкого идейно-художественного качества, которое «выводит» его из сферы искусства. Кроме того, не любой творческий процесс создает искусство. Он может протекать в других, близких искусству сферах человеческого труда и культуры и характеризоваться высоким уровнем мастерства, следовательно, обладать эстетическими свойствами. Но такой предмет, представляя ценность эстетическую, не обладает ценностью художественной (например, продукты дизайна — конструирования, учитывающего эстетическое совершенство вещи).

Тем не менее на практике иногда бывает очень трудно провести четкую грань между произведениями искусства и предметами, принадлежащими другим сферам человеческой культуры. Так, между архитектурой как видом искусства и архитектурным строительством, создающим культурную среду повседневного существования человека, между художественной прозой и публицистикой, художественной и документальной фотографией, художественным и документальным кинематографом, музыкально-художественным сочинением и бытовой, прикладной музыкой существует тесная взаимосвязь, которая выражается в наличии промежуточных, переходных явлений, явлений, однозначно неопределяемых (мемуарная, очерковая, научно-фантастическая литература и т. п.). Знаменательно также, что продукты культуры, выполняющие в одной культурно-исторической ситуации по преимуществу утилитарно-практическую, культовую, научно-познавательную функции, могут в другую эпоху отчетливо выявить свою художественную функцию (многие жанры древнерусской литературы, иконопись, архитектурные сооружения давнего времени и т. п.).

Сложность выделения признаков художественного произведения связана и с тем, что эстетика в отличие от теории отдельного вида искусства имеет дело с системой искусства в целом. В качестве художественного произведения она рассматривает и тексты художественных книг, обращенные к читателю непосредственно, и музыкальные сочинения, которые для своего реального бытия обязательно требуют вторичного искусства — исполнительского, и произведения зодчества, бытие ко-

торых предметно реализовано. А это обстоятельство выдвигает дополнительные теоретические трудности.

Действительно, в одних видах искусства художественное произведение максимально материализовано с помощью пространственной формы (архитектура, скульптура), в других — оно существует по преимуществу как система значений идеального, духовного порядка (художественная литература), в третьих — представляет относительно равноценный синтез материального и идеального планов (музыка).

Особые проблемы возникают и при анализе взаимоотношений первичных искусств и вторичных (исполнительских). Исполнительство, как правило, не создает нового произведения искусства, а творчески интерпретирует созданное. Но это правило относительно. Так, мимический актер является обычно и исполнителем и создателем пантомимы как произведения искусства. Остро дискуссионными являются вопросы об отношении драматического сочинения и театрального спектакля, киносценария и кинофильма. Драматическое произведение может рассматриваться в двух функциях: как самостоятельное художественное произведение, принадлежащее особому роду литературы (не случайно возник особый жанр «пьеса для чтения»), и как основа зрелищно-театрального произведения искусства. У киносценария по отношению к фильму более вспомогательная роль, чем у драмы. Художественным произведением является отснятый на его основе кинофильм. Но в современных условиях и киносценарий уже формируется как новый жанр литературного творчества.

Таким образом, ответ на поставленный выше вопрос о том, что же такое художественное произведение (и в смысле принадлежности к сфере искусства и в смысле соответствия определенным идейно-художественным критериям), может быть дан только в результате всестороннего описания существенных и отличительных признаков художественного произведения. Художественное произведение ценно своим духовным, нравственно-эстетическим влиянием на человека. Искусство в целом бесконечно расширяет опыт индивида, обогащает его эмоционально, развивает интуицию и воображение, способствует нравственному самоопределению и самосознанию личности, формирует эстетические вкусы и идеалы. В этом смысле искусство есть сфера идеального, духовного.

Но нельзя не видеть и другой стороны такого сложного явления, как искусство. Любое художественное произведение есть плод напряженнейшего человеческого труда, который

материализуется в специфических продуктах творчества. Во всех видах искусства художественное произведение в результате творческого процесса «...объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества».¹

Произведение искусства остается в системе культуры и функционирует в ней с помощью «предмета-носителя», условно говоря. Таковым является типографский текст книги, полотно, объем из камня, дерева или мрамора, кинематографическая лента. В исполнительских искусствах это — актер (драматический, танцор, певец), музыкант-исполнитель, ансамбль актеров, оркестр. Исполнительское искусство как бы «опредмечивается» и реализуется лишь в процессе творчества, каждый раз вновь и вновь возникая и исчезая. Однако современная техническая видео- и магнитофонная запись и кино в своей документально-трансляционной роли обеспечивают и этим произведениям искусства качество константности (постоянства).

Поскольку проблемы художественного содержания и формы будут ниже специально рассматриваться, в настоящей главе мы остановимся на вопросах предметного бытия произведения искусства и соотношения «предмета-носителя» с произведением как таковым.

И для художника, и для воспринимающего «предмет-носитель» произведения искусства, о котором говорилось выше, не является лишь нейтральным технически-вспомогательным средством. Так, высокая степень слияния «носителя» художественного произведения с ним самим характеризует все игровые искусства. Не случайно в представлении зрителя исполнительская интерпретация произведения тем или иным актерским коллективом или отдельным актером, обладающим своим видением мира, наделенным индивидуальными физическими, психическими, художественно-стилевыми особенностями, как бы сливается с самим исполняемым произведением; возникает иллюзия их идентичности.

Мы уже говорили о том, что в таких искусствах, как архитектура и скульптура, художественное произведение максимально представлено в материализованной физической форме. В художественной литературе произведение искусства нейтрально к формату книги, качеству бумаги и шрифту. Однако и эта нейтральность книги как средства коммуникативной свя-

¹ Л. Г. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1968, с. 317.

зи, «передатчика» произведения искусства по отношению к нему самому относительна, а не абсолютна. Так, например, система записи, в частности абзацы, играет большую композиционно-выразительную роль в художественной прозе. Особенно велико значение графического начертания в поэтическом произведении. Получив определенный сигнал от графического расположения, наше восприятие формируется в русле соответствующего поэтическому произведению настроения и внимания. Оно начинает цепко улавливать признаки стихотворной структуры и характерные для поэзии нюансы содержания.

В рисунке и гравюре поверхность листа есть не только предметный «носитель» произведения искусства, но и элемент художественного языка, так как благодаря взаимодействию его цвета и геометрических пропорций со штрихом, контуром и пятном складывается изображение, в частности предметно-пространственный слой. Использование белой поверхности листа бывает разным в зависимости от различных стилевых направлений и индивидуальности художника.

Довольно активно используется поверхность материального объекта в акварели, где красочный слой просвечивает. Но живописец, работающий маслом, обычно грунтует холст и уже потом с помощью красочного слоя создает фактуру, которая обладает большими выразительными возможностями. Холст, таким образом, является более нейтральным «предметом-носителем» живописного произведения, чем лист рисунка, сделанного тушью и карандашом. Но в создании эстетического впечатления играют роль размеры и форма холста, отношение плоскости и края его к изображению, характер соединения грунта с краской и т. п.

Несмотря на существенную разницу в характере «предмета-носителя» различных видов искусства, можно отметить и общие черты. Без «предмета-носителя» произведение искусства не может существовать. С его помощью художественное произведение фиксируется, становится предметным и тем самым доступным для коммуникации.

Все сказанное выше не означает, что произведение искусства сводится к предметной стороне. Художественное произведение — сложная, многоуровневая, или многослойная система (уровень, слой — совокупность однородных, однотипных элементов в определенных взаимоотношениях). Причем в произведении искусства имеются уровни как простейших составных элементов (линия, цветовое пятно, слово, объем, динами-

ка, тембр), так и сложных образований художественной формы (рисунок и колорит, композиция и пространственно-временная организация, гармония и лад). Вычленяются и определенные уровни художественного содержания (тема, идея, характер, конфликт). Так как форма в искусстве содержательна, можно сказать словами Гегеля, что в «...художественном произведении нет ничего такого, что не имело бы существенного отношения к содержанию и не выражало бы его»¹.

Образно-смысловые, идеально-духовные уровни художественного произведения, которые непосредственно не представлены в материализованной его структуре, содержатся в ней потенциально, как система значений, требующих своего раскрытия. Если художник обычно идет от содержательно-духовного замысла к материализованной форме, с помощью которой замысел реализуется, то для воспринимающего произведение искусства «предлагает» обратный путь: от материально-представимого, зафиксированного в предметных формах плана к содержательно-смысловому.

Мы попытались ответить на вопрос, что такое художественное произведение. Теперь необходимо прояснить понятие «эстетический анализ».

Буквально «анализ» значит разложение, расчленение. Анализ — один из универсальных методов науки, в экспериментальных науках он носит экспериментальный характер, в теоретических — логический. Научный анализ предполагает расчленение предмета на части, из которых состоит целое, и выделение отношений, которые существуют между частями. Но анализ предполагает единство с другим универсальным методом научного познания — с синтезом, суть которого в соединении частей, выявленных аналитическим способом, в целое, а также определение принципов этого соединения. В сфере наук об искусстве термин анализ означает единство двух логических методов познания — собственно анализа и синтеза.

Анализ может относиться как к конкретному, так и к абстрактному предмету. Художественная критика, а также история искусства подвергают анализу прежде всего конкретные художественные явления. Но в науке об искусстве может рассматриваться и абстрактный предмет — представитель определенного класса реальных произведений искусства, объединенных наличием общих свойств и отношений. Тогда теоретическая мысль как бы совершает движение по модели многих

¹ Г. В. Ф. Гегель. Эстетика, т. 1. М., «Искусство», 1968, с. 103.

объектов, созданной в целях научного исследования. Именно такое обобщенное представление о художественном произведении в большей мере свойственно теории искусства и эстетике.

Любое научное истолкование искусства не может не опираться на данные непосредственного эстетического восприятия, на эстетическое чувство исследователя. Ближе всего к этому соединению науки с непосредственным эстетическим впечатлением подходит художественная критика. При теоретическом подходе к искусству непосредственное эстетическое впечатление исследователя оказывается в большей степени отнесенным к предварительному условию научного изыскания, чем к его результатам. Теоретическое исследование несколько отходит от объекта, оно формируется на большем уровне абстрагирования. Теория выделяет и фиксирует те стороны объектов, которые не могут быть выделены путем непосредственного наблюдения над ним.

Возникает следующий вопрос: в чем отличие теоретического эстетического анализа от искусствоведческого (имеется в виду и литературоведение)? Ведь принципы анализа художественного произведения изучаются не только эстетикой, но и теорией литературы, музыки, архитектуры, театра и киноискусства.

Во-первых, эстетику в отличие от теоретического искусствознания интересуют закономерности, свойственные произведению искусства не одного вида, а искусства в целом как системы различных видов и жанров. Во-вторых, эстетика как философская наука изучает наиболее общие закономерности искусства. В-третьих, анализ, свойственный науке эстетике, предполагает постоянное соотнесение художественных и внехудожественных источников и функций искусства, то есть рассмотрение его во взаимоотношениях с широкой сферой действительности, общественной жизни и культуры, науки и техники. Прерогативой эстетики является теоретический аспект изучения этой взаимосвязи. Тогда как исследование взаимоотношений внехудожественных и художественных процессов на эмпирическом уровне интересует по преимуществу конкретные науки об искусстве. В-четвертых, эстетика дает анализ теоретическим концепциям специальных наук об искусстве и выполняет тем самым по отношению к ним определенную методологическую функцию.

Особенности современного научного знания отражаются и на характере эстетического анализа художественного произве-

дения. Дифференциация знания приводит к тому, что науки об искусстве более четко различают свои функции, с тем чтобы не подменять друг друга.

Если конкретные искусствоведческие дисциплины детально анализируют определенное произведение искусства или несколько произведений, принадлежащих одному художнику или объединенных жанрово-стилевой общностью, то эстетический анализ не может строиться только на этой основе. Нет смысла повторять то, что обстоятельно и профессионально сделано и делается в другой науке.

Современное искусствознание и художественная критика еще страдают подчас от одностороннего, лишь тематического анализа произведения искусства. Но они располагают вместе с тем и образцами анализа художественного произведения как целостного явления, в единстве содержания и формы. В меньшей мере разработаны философско-теоретические основания этой целостности и соответствующих научных подходов. Формулируя наиболее общие принципы эстетического анализа, мы исходим из предположения, что их относительно бо́льшая мера обобщенности и абстракции корректируется и восполняется теми конкретно-искусствоведческими анализами, с которыми уже знаком читатель, в частности в сериях «Искусство» и «Литература» данного издания, и его собственным опытом в сфере искусства.

Художественное произведение воздействует на человека всеми своими сторонами одновременно: его содержание существует лишь в конкретной неповторимой форме, из которой при непосредственном эстетическом восприятии оно не может быть механически вылушено, как ядро из скорлупы. Но научный анализ вынужден расщеплять это органическое целое, абстрагироваться от одних свойств, схематизировать другие, создавать так называемые идеальные объекты. Он призван теоретически исследовать и основания той целостности, которая характеризует произведение искусства.

Идейно-художественное содержание

Содержание в искусстве — идейно-эмоциональная, идейно-художественная сфера значения и смысла.

В художественном произведении содержание многослойно и многогранно. Его высшие уровни, такие, как идея и тема,

составляют основной идейно-художественный смысл произведения и определяют целостную содержательную структуру. Подобно магниту, они притягивают к себе другие содержательные компоненты (характер, конфликт, сюжет и т. д.), которые, в свою очередь, соотносятся с более дробными смысловыми элементами (значение отдельных сцен, эпизодов, строф, аксессуаров и т. д.), вплоть до самых низших значащих единиц.

Но как бы ни были важны те или иные содержательные компоненты, содержание художественного произведения в целом не может быть сведено ни к одному из них. Еще Белинский неоднократно говорил о распространенном заблуждении — об отождествлении содержания с сюжетом. Возражая против этого, он, возможно, несколько категорично писал: «Нет ничего легче, как рассказать в нескольких словах сюжет любого романа Вальтера Скотта, и нет ничего труднее, как изложить содержание его даже в большой статье. Для истинного таланта канва ничего не стоит, а важны краски и тени, которыми оживит он свою канву... в них-то, в этих красках, в этих тенях, и скрывается *поэзия*»¹.

Содержание художественного произведения не может быть сведено и к идее произведения, особенно если художественно-образная идея отождествляется с отвлеченной мыслью. Иногда содержание приравнивается к теме произведения, причем истолкованной так, что она оказывается вынесенной за «скобки» искусства. Последнее обстоятельство связано с тем, что смешиваются понятия «объективный источник содержания» и «идейно-художественное содержание».

Основным источником содержания искусства является современная художнику общественная жизнь и шире — действительность как таковая. Но источник содержания и самое художественное содержание — не одно и то же. В связи с этим в советской эстетической науке отграничены понятия «объект воспроизведения», «предмет познания» и «содержание искусства».

В искусстве может воссоздаваться многое: сам человек и его духовная жизнь, предметы техники и материально-художественной культуры, природа и быт и т. д. Объект воспроизведения в искусстве, таким образом, — это и «неопредмеченный» сложный мир чувств человека и отношения его с другими людьми, и сфера общественной практики, и тот

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 94.

вещный мир, с которым человек встречается повседневно и который доступен его перцепциям (чувственному восприятию). Однако каков бы ни был объект воспроизведения в искусстве, предметом непосредственного и опосредованного познания является человек как целостная личность в своем отношении к миру и обществу, или духовно-человеческий, ценностно-эмоциональный смысл изображаемого. Следовательно, объект воспроизведения и предмет познания, будучи между собой тесно связанными, могут вместе с тем в искусстве и не совпадать.

Если объект воспроизведения и предмет познания — это те стороны действительности, которые отражаются и познаются искусством, то содержание искусства заключено в нем самом, а не вне его. Источником содержания является действительность, но содержание как таковое — это действительность, как бы пропущенная сквозь призму общественного и эстетического идеала художника, особенностей его таланта и специфики образно-выразительного языка того вида и жанра искусства, в границах которого создается художественное произведение.

Категория художественного содержания относится, следовательно, к результатам художественной деятельности. Это р е а л и з о в а н н ы й творческий замысел.

Какие уровни имеются в художественном содержании и какая существует между ними взаимосвязь? По отношению к целой группе искусств (художественная литература, кино, театр, изобразительные искусства) можно говорить о сюжетно-фабульной стороне содержания, о характерах. Эти категории анализа детально разработаны, например, в литературоведении. Но нас интересуют наиболее общие для искусства в целом характеристики содержания, то есть создание такой теоретической модели, которая позволяла бы рассматривать содержательный уровень и в тех результатах художественной деятельности, где о характере и сюжете говорить не приходится (архитектура и орнаментально-декоративное искусство, некоторые жанры лирики, инструментальной музыки, танца и изобразительного искусства).

Содержание искусства в целом характеризует категория художественной темы. Термин «тема» имеет разные значения. Выделим два основных.

«Тема» обозначает круг объектов самой действительности, которые объединены социально-исторической или национально-этнографической общностью и которые, в свою очередь,

становятся реальными истоками конкретного произведения искусства. Тема при таком подходе идентифицируется с объектом отражения (историко-революционная тема, тема деревни, научного поиска, человека в космосе, защиты природы и т. п.). Искусство обращается и к так называемым «вечным» темам: любви и материнства, жизни и смерти.

Понятие темы характеризует также предметную сферу самого художественного содержания. Тему в этом, втором значении назовем «конкретно-художественной» в отличие от темы «объектной».

Конкретно-художественную тему в общеэстетическом значении следует отличать от более узких значений, сформировавшихся в частных науках об искусстве. Так, в теории изобразительных искусств тема — основная сюжетно-фабульная ситуация, изображенная в произведении (отсюда обозначение и жанра — тематическая картина). В музыкознании «тема» также употребляется в сравнительно узком значении, как главная музыкальная мысль, которая предполагает развитие, углубление, вариативность.

В системе же эстетической теории «тема» — тот пласт художественного содержания, который сопоставим с внехудожественной реальностью. В силу этого объектная и конкретно-художественная темы тесно связаны. Тема является основанием содержания, его предметным уровнем. В музыке в этом широком значении «тема» обозначает круг воплощаемых ею чувств, бурно-драматических, героических, умиротворенно-лирических и т. п. В орнаменте «тема» — единство развития того или иного предметно-декоративного мотива (результата ритмического, условно-обобщенного преобразования реальных форм). В художественной литературе, кинематографе и театре тема относится к предметной целостности изображаемых явлений (фантастических, исторических, бытовых, экзотических), а также характеризует содержательное единство различных образных систем (персонажей, бытовых зарисовок, интерьера). Проблематично, спорно использование понятия темы по отношению к архитектуре и прикладному искусству, так как здесь целесообразно говорить прежде всего о технической и социальной функции. Тем не менее нельзя считать понятие темы абсолютно непригодным для анализа целостных архитектурно-прикладных комплексов и их частей. Так, определенное соотношение конструктивно-тектонического и декоративно-изобразительного принципов в этих искусствах может выражать тему монументального величия, изящной легкости, пространственной ра-

зомкнутости, торжественности и т. д. Существует и собственно тематическая архитектура: обелиски, триумфальные арки, архитектурные мемориальные памятники в единстве со скульптурой.

Полноценность конкретно-художественной темы тесно связана со степенью эмоционально-образного воздействия ее на зрителя, читателя и слушателя.

Хотя тема в художественном произведении есть единство объективных и субъективных сторон искусства, поскольку мы имеем дело с осмысленной и художественно претворенной, эмоционально пережитой действительностью, тем не менее в «теме» это единство характеризуется перевесом объективной стороны над субъективно-оценочной.

Категория образно-эстетической идеи также характеризует высший содержательный уровень произведения всех видов искусства. Она имеет два основных значения: во-первых, соотносится, прежде всего, с субъективно-оценочным планом содержания в отличие от темы, во-вторых, фиксирует целостный, обобщающий смысл произведения искусства, синтезируя тему и идейно-эмоциональную оценку.

Какова специфика эстетических, художественно-образных идей в сравнении с идеями научными, философскими, нравственными, политическими, религиозными? Эта специфика исследовалась немецкой классической эстетикой и русской революционно-демократической критикой. Отбрасывая идеалистическую трактовку источника художественно-образных идей, свойственную немецкой классической эстетике, марксистская эстетика наследует вместе с тем то ценное, что содержалось в этих философских концепциях искусства.

Образное содержание искусства Кант называл эстетической идеей, Шиллер — поэтической идеей, Гегель — конкретной. Кант подчеркивает в эстетической идее многозначность в отличие от научного понятия, стремящегося к точности и однозначности. Эстетическая идея возбуждает работу воображения и фантазии, приводя в состояние игры наши душевные силы. Она не может быть исчерпана, по словам Канта, логическим понятием и «дает повод много думать»¹, вызывая родственные представления, сложную систему ассоциативных мыслей и ощущений, не всегда выразимых словами. Для Шиллера поэтическая идея есть нераздельное, органическое единство идей нравственных и художественных. Искусство не есть иллюстрация готовых абстрактных мыслей, писал Гегель. Таким обра-

¹ И. Кант. Соч. в 6-ти т. Т. 5. М., «Мысль», 1966, с. 330

зом можно лишь создать плохое искусство, плохую поэзию. Художественное содержание в своих исходных началах должно быть конкретным, представленным в чувственном облике.

Теоретические проблемы специфики содержания в искусстве, специфики художественных идей глубоко исследовал В. Г. Белинский. Как уже говорилось, он подчеркивал, что содержание не сводится к сюжету и даже характерам, хотя и воплощается через них. Содержание произведения искусства — развивающаяся идея, творческая художественная концепция, в которой мысль и эмоция слиты воедино: «Каждое поэтическое произведение есть плод могучей мысли, овладевшей поэтом. Если бы мы допустили, что эта мысль есть только результат деятельности его рассудка, мы убили этим не только искусство, но и самую возможность искусства. В самом деле, что мудреного было бы сделаться поэтом, и кто бы не в состоянии был сделаться поэтом, по нужде, по выгоде или по прихоти, если б для этого стоило только придумать какую-нибудь мысль да и втиснуть ее в придуманную же форму?.. Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические; а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это *пафос*. В пафосе поэт является влюбленным в идею, как в прекрасное, живое существо, страстно проникнутым ею, — и он созерцает ее не разумом, не рассудком, не чувством и не какою-либо одной способностью своей души, но и всею полнотою и целостью своего нравственного бытия...»¹. Пафос отдельного художественного произведения относится к пафосу творческой индивидуальности как часть к целому, как одна из многих сторон. Подобное единство творческой концепции есть свойство не только таких односторонних поэтов, как Байрон, но и тех, произведения которых поражают многосторонностью, подобно Шекспиру, замечал Белинский.

Благодаря пафосу изображение обыденных, внешне не примечательных предметов становится поэтическим. В пафосе отражается «дума времени», его основной общественный интерес, вместе с тем в нем проявляются сокровенные, интимные помыслы и чувства художника как личности, как творческой индивидуальности. Интимно-лирический сюжет, одушевленный пафосом, приобретает историческое и общечеловеческое значение.

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII М., Изд. во АН СССР, 1955, с. 311—312.

Марксистско-ленинская эстетика наследует это теоретическое богатство эстетической мысли прошлого. Вместе с тем она развивает целый ряд важнейших положений, касающихся проблем идейно-художественного содержания в искусстве.

Категория эстетического идеала, которая разработана в марксистской эстетике, есть развитие идеи классической эстетики о пафосе искусства. Эстетический идеал формируется под влиянием ведущих тенденций общественной жизни, которые преломляются художником в сфере его личных ценностно-эмоциональных ориентаций. Он складывается также под воздействием художественной культуры и тех традиций, которые художник считает наиболее продуктивными.

Категория эстетического идеала отражает взаимосвязь художественного творчества с широкой сферой эстетической деятельности. Она характеризует ценностно-нормативную сторону эстетического сознания и эстетической деятельности. А эстетическая деятельность проявляется не только в искусстве, но и в трудовой, праздничной и повседневно-бытовой жизни общества. Эстетический идеал находит выражение в предметах материальной культуры, в организации предметно-пространственной, в том числе природной среды, окружающей человека. Прогрессивный эстетический идеал — такое представление о человеке в целом, а не в той или иной его частной «функции», о таком взаимоотношении его с обществом, природой и трудом, в котором наиболее полно раскрываются его творческие потенции и социальное предназначение. В условиях социалистического общества эстетический идеал тесно связан с общественным коммунистическим идеалом.

В марксистско-ленинской эстетике подчеркивается связь художественных идей с ведущими для своего времени идеями, политическими, моральными, философскими, которые в той или иной форме преломляются в искусстве.

Так, животрепещущая общественная проблематика поднимается во многих произведениях современного советского искусства: в кинофильмах «Твой современник» и «Укрощение огня», в спектаклях «Сталевары» МХАТа и «Человек со стороны» Ленинградского театра им. Ленсовета, в трилогии К. Симонова о Великой Отечественной войне, в повестях Ч. Айтматова и других произведениях.

Художественная литература широко использует, например, так называемые «пограничные», смешанные жанры, где философская, политическая, этическая проблематика и соответствующий комплекс идей получают концентрированное лирико-

публицистическое выражение. В XVIII в. в творчестве французских просветителей формируется жанр философской повести («Племянник Рамо» Д. Дидро), в реалистическом искусстве XIX и особенно XX века — жанр социально-философского, нравственно-философского романа (А. Франс, Т. Манн, Р. Роллан, Л. Леонов), документально-художественных мемуаров («Былое и думы» Герцена), философской эпопеи («Жизнь Клима Самгина» Горького). В современной художественной культуре в целом большое место занимает синтез философско-художественных, художественно-документальных и художественно-научных жанров. Этот процесс захватывает не только литературу, но и кинематограф, и театр.

Идейно-эстетическое содержание произведения искусства может и в других, более опосредованных формах включать научные, философские, этические проблемы. Таким был классический социально-психологический роман. Широко известна оценка, данная К. Марксом и Ф. Энгельсом познавательному значению творчества Бальзака, мысль К. Маркса о художественно-аналитическом и социально-общественном значении английского критического романа. В. И. Ленин говорил, что Л. Толстой в своих произведениях поставил множество вопросов современной ему общественной жизни.

Художник, таким образом, является не пассивным иллюстратором готовых теоретических воззрений и общественных идей, а выступает как художник-мыслитель, обогащающий общественное сознание. Марксистско-ленинская эстетика развивает положение, согласно которому настоящее, большое произведение искусства в той или иной форме, более прямо или более опосредованно, отражает ведущие, определяющие идеи своего времени и влияет, в свою очередь, на них. В системе марксистской эстетической теории возникла категория *идейности искусства* — как определенного критерия в оценке содержания художественного произведения: социально-политического, философско-этического значения его тематики и идей, как выражения тенденции, отвечающей общей социальной направленности развития общества, а также сознательной приверженности к передовой идеологии, его коммунистической партийности.

Классики марксизма широко пользовались понятием *тенденциозного искусства*. «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой»¹, — писал Ф. Энгельс. Он называл тенденциозными Эсхила и Аристофана, Данте и Серван-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 36, с. 333.

теса, Шиллера, русских и норвежских романистов. Тенденция — как выражение общественной позиции и эмоционально-эстетической оценки художника — может быть обнаженной, открыто формулируемой и запрятанной глубоко в текст произведения, в его целостную структуру. Отчетливое словесно-афористическое выражение тенденции характерно для гражданской поэзии («Каменщик» В. Брюсова, «Товарищу Нетте...» В. Маяковского, «Если дорог тебе твой дом» К. Симона и т. п.).

В современных условиях обостренной борьбы идей открытая тенденциозность, обнаженная политическая направленность характерны для многих произведений советского искусства. Так, например, в «заграничных» стихах Е. Евтушенко и А. Вознесенского, в кинофильмах «Обыкновенный фашизм», «Пылающий континент», «Это сладкое слово — свобода», в театральных спектаклях «Десять дней, которые потрясли мир» и «А зори здесь тихие...» театра на Таганке в Москве стилевая тональность характеризуется ярко выраженной публицистической струей.

Открыто тенденциозное искусство может быть отнюдь не равноценного художественного качества, а следовательно, и социальной значимости. Так, политическая поэзия тогда становится искусством, когда мысль поэта, политически окрашенная, публицистически острая, развивается в русле лирического переживания, то есть как образно-эмоциональная мысль, в специфической ритмико-интонационной, словесно-поэтической форме, от которой она неотделима, а не в которую она искусственно вправлена. Такая мысль воздействует иначе, чем афоризм, силлогизм, сформулированные вне сферы искусства, в концептуальных системах вневещного.

Открытая тенденция характерна для образно-стилевой тональности сатирического и романтического изображения, она может прямо формулироваться в лирико-публицистических отступлениях романа и в монологах персонажа драматического действия, но тенденциозные монологи драматургических персонажей и тенденциозные авторские отступления должны органично вырастать из всей художественно-образной структуры, усиливая ее, а не компенсируя недостаточную художественную убедительность изображаемого действия, конфликтов и характеров. Более того, Ф. Энгельс отмечал, что в реалистическом романе и драме «... тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде

будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов»¹. К. Маркс также призывал «шекспиризировать» характеры, а не писать по-шиллеровски, «превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»².

Специфику художественного содержания определяет влияние громадного эстетического опыта, уже «отложившегося» в темах, идеях, художественных характерах определенного стилевого и жанрового выражения. В разных конкретных художественных произведениях зачастую используются аналогичные фабульные ситуации и мотивы, темы и «мировые образы» (Фауст, Дон Жуан, мадонна с младенцем, блудный сын, тема памятника в творчестве поэтов и т. п.).

Так, Пушкин неоднократно обращался к образам античности и народной поэтической фантазии, к образам Возрождения и романтического искусства. Эта традиция свободного включения вечных образов в свой поэтический мир, ощущения сродства художественных культур и их бесконечного многообразия запечатлена в поэзии А. Блока (циклы «Кармен», «Итальянские стихи»). Для русской и советской поэзии одной из «вечных» тем стали мотивы поэзии Пушкина и сама его личность, к которым поэты разных поколений обращаются, переживая острые периоды творческого самоопределения, вступления в зрелость и в пору подведения итогов. Эта тема советской поэзии может быть названа словами В. Я. Брюсова «Мой Пушкин».

Широко известны различные интерпретации «памятника» в творчестве Горация, Державина, Пушкина, Маяковского. И тем не менее здесь есть определенная преемственность в содержании (поэт обращается к потомкам и поэтически выражает идею бессмертия искусства).

Эстетическое содержание, запечатленное эпохой Возрождения в образе Мадонны с младенцем — как образе материнской любви, человечности и красоты жизни, органично слито с поэтическим и даже монументальным образом простой работницы в платочке с ребенком на руках в картине Петрова-Водкина «Петроград 1918». Идеино-смысловая перекличка определяет изобразительно-стилевую общность, которая вместе с тем не заменяет, а лишь подчеркивает оригинальность пластических решений советского художника.

Подобная содержательная общность разных произведений

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 36, с. 333.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 29 с. 484.

рельефно выделяет неповторимую специфику индивидуальной образной художественной системы и творческой концепции. Одним из способов выявления различия становится в искусстве сопоставление, сближение определенных образных единств (см. об этом в следующей главе).

Художественная специфика содержания в искусстве определяется также жанровой общностью. Жанр — исторически сложившийся, относительно устойчивый тип художественного произведения. Жанровая общность складывается на основании предметно-тематической близости: батальный, исторический, бытовой жанры, портрет, натюрморт, пейзаж; на основании общих особенностей в развитии содержания и композиции: симфония, соната, баллада, сонет, басня; в связи с различными функциями: станковая, монументальная, парковая скульптура, танцевальная музыка, эстрадная песня; по характерному признаку эстетической оценки: комический, сатирический, трагический жанры и т. п.

Жанровое деление основано не только на некоем единстве формы, но и на общности содержания. Однако жанровое значение не конкретно, это как бы самые общие контуры содержания, которые уже упорядочились и отложились в жанровой структуре. Так, монументальные жанры в прикладной живописи характеризуются не только подчеркнутой симметричностью, уплощенностью форм и низким горизонтом, но и масштабностью, величием тематики общенародного и общенационального значения. Жанр классической трагедии отличался не только пятиактным строением, но и некоторой общей содержательной направленностью конфликта героя с окружающей средой. Герой погибал от возмездия за содеянное зло или ценой жизни искупал вину и преодолевал духовную слепоту или — чаще всего — ценой жизни утверждал свою нравственно-философскую, социально-историческую правоту. Есть определенные, как правило, содержательные характеристики четырех частей симфонии: драматической и быстрой, лирической и медлительной, маршево-четкой или типа скерцо, наконец, быстрой, праздничной, бравурной.

В искусстве, таким образом, воедино слиты содержание общечеловеческое и социально-историческое. Художественная образность, уже ставшая достоянием культуры, и образность, рожденная новым временем и выраженная новым художественным талантом. Приоритет в этом единстве принадлежит современности. Но для того, чтобы произведение жило в сознании последующих поколений, «... надо выбирать в современно-

сти то, что делает ее многозначительным моментом истории человечества... Поверхностность не может быть долговечной, — все равно была ли она в свое время злободневной или претендовала на разработку каких-нибудь вечных тем»¹.

«Входя» в новую социально-историческую и художественно-культурную ситуацию, становясь объектом восприятия новых поколений, произведение искусства сохраняет основное ядро своего идейно-тематического содержания. Но художественное содержание не статично, а «подвижно», процессуально в своем функционировании. Оно обладает некоторой закономерностью, которая выражается в процессах устойчивости и изменчивости. Устойчивостью преимущественно характеризуется предметно-историческая, тематическая сторона содержания, хотя и в этой сфере происходят некоторые изменения, связанные с известной трансформацией зафиксированной художником картины жизни в сознании людей иной эпохи, иной социальной группы или класса. В большей мере сужается или обогащается, — одним словом, видоизменяется идейно-эмоциональная сторона художественного произведения в связи с объективным процессом изменения общества и его культуры.

Тему и идею произведения формулирует ученый, критик или сам художник в результате известного отвлечения от конкретного художественного содержания и его схематизации, в результате логико-понятийного истолкования искусства. Он стремится определить тот «нерв», то единство, которое связывает самые разнородные картины, сцены, диалоги, лирические и публицистические отступления. Так, В. Г. Белинский писал о «Бахчисарайском фонтане» А. С. Пушкина: «...мысль поэмы — перерождение (если не просветление) дикой души через высокое чувство любви»². Подобные формулировки относятся лишь к сквозному, идейному «стержню». Сформулировав подобным образом мысль художественного произведения, великий критик не считал тем самым ее исчерпанной. Художественная мысль постоянно развивается, она проявляет себя в лабиринте множества образных сцеплений, в живых человеческих судьбах, она, как об этом уже говорилось, избегает однозначности логических идей. Поэтому художники часто отказываются от подобного рассудочного толкования своих произведений. Известен отказ Гёте ответить на вопрос об идее «Фауста», аналогичен и ответ Л. Толстого, по мнению которого, содержа-

¹ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, с. 467.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 380.

ние романа «Анна Каренина» раскрывается только тогда, когда мы прочитаем роман слово в слово, от начала до конца.

Научный анализ искусства не может обойтись без тех логико-понятийных формул, которые не всегда импонируют художнику. Важно только при этом сознавать, что подобный анализ есть средство познания искусства, а не его замена. Настоящее произведение искусства не может быть заменено ничем другим. И это неповторимое художественное содержание, которое заключено в нем, не может быть передано ни в какой другой художественной форме.

Изобразительно-выразительные средства и форма в искусстве

Художественная форма — внутренняя структура содержания и способ его материально-предметного воплощения по законам искусства, данного его вида и жанра.

Как и художественное содержание, форма в искусстве сложна и многосоставна. Различают «внутреннюю» и «внешнюю» художественную форму. Внутренняя форма — структура произведения искусства, взаимосвязь и взаимоотношение его компонентов. Она непосредственно связана с выражением целостного и неповторимого смысла художественного произведения, с его высшими содержательными уровнями. (Речь об этом пойдет, в основном, в следующей главе.) Внешняя форма — материальные изобразительные средства искусства, определенным образом организованные для воплощения конкретного творческого замысла.

В свою очередь, изобразительно-выразительные средства, или материал искусства, а также некоторые нормы, «правила» их жанровой и композиционной организации, сложившиеся в результате длительного исторического развития художественной культуры, называют языком искусства.

Материалом художественной литературы являются слово и интонация, материалом живописи — цвет, краска, линия, фактура, материалом скульптуры — объем, моделировка поверхности и т. п. Многосоставны выразительные средства кино и театра (драматического, музыкального, хореографического). В драматическом театре по сравнению с кинематографом

доминирующим является слово, тогда как в кино преобладает визуально-изобразительный материал.

Сразу обращает на себя внимание следующее обстоятельство: искусство пользуется элементами выразительно-изобразительного языка, которые в чем-то аналогичны средствам внехудожественного коммуникативного общения и практически-познавательной деятельности. Так, технический эффект движущегося изображения используется и в научном, и в документальном, и в игровом кино; цвет, линия — в чертежах, диаграммах, в дорожной сигнализации, на транспорте и в искусствах изобразительных; позы, жесты, мимика — в системе человеческого повседневного общения и в театре. Исключительное значение в развитии человеческого общества вне искусства имеет такое средство коммуникации, как естественный язык. Целая группа искусств использует естественно-речевой уровень.

Более затруднительно провести аналогии между звуком как средством музыкального искусства и звуком вне музыки. Музыкальные звуки есть специфическое средство художественной выразительности, выработанное искусством на протяжении своего длительного развития. Но и музыкальные звуки имеют некоторый аналог в природных звуках и ритмах, окружающих человека, и особенно — в интонациях человеческого голоса.

В современных условиях ярко выявился процесс художественного осмысления технического уровня некоторых новых видов искусства. Монтаж в кино из технического средства соединения кадров стал средством художественной выразительности. Известно, какое огромное значение имел для кинематографа звук, как важен цвет. Много художественно нового вносит движущаяся камера. С техникой тесно связаны различные виды графики (ксилография, литография, линогравюра, офорт).

Художественный язык, таким образом, складывается под влиянием целой группы внехудожественных факторов, определяемых природой, культурой и трудом.

Особенность художественного языка также и в том, что он всегда ориентируется на психофизиологический опыт человека, на систему зрительных, слуховых и тактильных перцепций.

В группе искусств, воспринимаемых зрением, огромное значение получает обобщение повседневного визуального опыта человека и его пространственной ориентации: восприятия цве-

та и световизуальной среды, вертикали и горизонтали, верха и низа, объема и перспективных сокращений и т. п. В изобразительных искусствах отражаются также некоторые особенности коммуникативного общения человека с внехудожественными знаковыми системами, например, с письменностью и ее правилами. В живописи изображение движения слева направо, а также по диагонали, идущей в этом направлении, воспринимается как более стремительное, а изображение движения справа налево и подобная диагональ — как более затруднительные, замедленные; предмет в левом углу полотна кажется приближенным, в правом — удаленным от нас. Исследователи объясняют этот зрительный эффект влиянием системы письменности, сложившейся у европейских народов. В свою очередь, вертикальные полотна китайской живописи, «читаемые» сверху вниз и справа налево, отражают стереотипы восприятия, сложившиеся под влиянием иероглифического письма.

В пространственных искусствах для создания художественной формы необходимо учитывать особенность восприятия геометрической формы. Известный советский график В. Фаворский говорил, что тема по-разному изложится на шаре, цилиндре, на неограниченной или ограниченной плоскости. Строить глубину, решая проблему пространства — одну из главных для изобразительного искусства — можно по-разному в зависимости от «толщины» плоскости, которую художник берет в качестве поверхности: «Если эта плоскость с толщиной бумаги или фанеры, мы, по-видимому, можем строить более или менее глубокое пространство. Если же эта плоскость будет получать все большую толщину и превратится в куб, то большая глубина на этой плоскости уже невозможна в силу того, что наша плоскость стала уже поверхностью объема и, будучи тем самым уже границей массы, скульптурной поверхностью, не может стать базой для организации глубины»¹. Причем, чем ближе к краям плоскости, тем меньше возможность художественно организовать глубину.

В системе так называемых временных искусств, требующих исполнения и специальной организации аудитории (кино, театр, концерт, эстрада), время восприятия жестко программируется. В художественной литературе, предназначенной для прочтения наедине, временной аспект, хотя и более опосредованно, но также учитывается. Специалисты отмеча-

¹ В. Фаворский. О композиции. — «Творчество», 1967, № 1, с. 20.

ли, что роман рассчитан на длительное чтение с перерывами. Его композиция учитывает то обстоятельство, что у читателя всегда ассоциативно возникает целый ряд впечатлений, ушедших в прошлое. Противоположно строение новеллы, сжатость и интенсивность действия которой рассчитаны на непрерывность, на прочтение или прослушивание в один присест.

Следовательно, язык в искусстве опосредствованно отражает особенности и уровень развития психофизиологических систем человека.

Однако как целостное явление он есть результат переработки внехудожественных средств познания, средств коммуникаций и практической деятельности, а также перцептивного опыта — в специфические художественные средства. Иными словами, художественный язык есть результат исторического развития и совершенствования искусства как относительно самостоятельной системы.

Соотносить средства художественного языка с внехудожественными явлениями целесообразно на уровне простейших образований, как темп в музыке, верх — низ в живописном полотне, пропорции и т. д. Но такие средства художественной формы, как лад, гармония и полифония в музыке, выработаны лишь в опыте искусства и несопоставимы с внехудожественными явлениями. Ритмическая организация стихотворной речи имеет основания в особенностях национального языка, мелодия — в интонациях человеческого голоса, прямая перспектива — в особенностях восприятия предметных форм и расстояния между ними, но как таковые они оформились в системе искусства. В драматическом театре все его элементы отобраны, подчеркнуты и заострены для выражения определенной эмоционально-смысловой задачи. Все случайное и нехарактерное отбрасывается. Слово и жест театральны, независимо от стиля того или иного театрального коллектива или актера, предпочитающих более условную или менее условную исполнительскую манеру. Актер, как часто говорят, не просто «умирает», а «умирает» в определенном стиле, классического, романтического или реалистического театра.

Издавна говорилось о том, что живописец и скульптор учатся у природы. Это глубоко верная мысль. Но живопись не повторяет природные цветовые соотношения, а их изображает, считаясь с тем обстоятельством, что взаимовлияние цветовых пятен на плоскости и в реальном простран-

стве различное. Известные еще со времени античности пропорции — «золотое сечение», когда целое относится к большей части, а большая часть к меньшей в определенном математическом выражении ($1 : 0,618—0,618 : 0,382$), — есть результат опыта архитектуры и скульптуры, прежде всего. Хотя «золотое сечение» и «просматривается» в растительном, животном мире и в человеческом теле, но его идеальное выражение, способствующее достижению такого эстетического эффекта, когда при минимальных усилиях мы получаем впечатление максимального многообразия и единства, найдено искусством.

Художник должен хорошо знать свойства материала (будь то естественный язык, мрамор или цвет, и, подчиняя своему замыслу, выявлять его возможности, раскрывать их с помощью своего мастерства. «...Физические свойства красок и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры»¹, — писал К. Маркс. Мрамор, гранит, бронза, дерево обладают неповторимыми выразительными качествами. Слоистость дерева, чистота мрамора, прочность гранита требуют определенных форм. Линогравюра дает возможность графику создать четкий силуэт, используя контур и локальное цветовое пятно, тогда как офорт позволяет изобразить тончайшие детали, нюансные переходы светотени, применяя своеобразную штриховку.

Особенность искусства также и в том, что оно может пользоваться материалом, в чем-то противоположным тому, что изображает. Исследователи отмечали, что из противоречия между живым, движущимся человеческим телом и металлом или мрамором, менее всего, казалось бы, пригодными для подобных целей, возникает нечто третье — пластическое изображение человека. В художественной литературе остро чувствуется противоречие между конкретностью слова, ограниченностью его возможностей и тончайшими оттенками чувств и мыслей, которые должны быть выражены («муки слова», «мысль изреченная есть ложь» и т. п.).

Создавая новое произведение, художник опирается на самое общее значение, которое подсказывает ему материал, но он стремится это общее значение подчинить конкретному, неповторимому замыслу. Извлекая максимум выразительных возможностей из самого материала, из его природных, технических, социально-духовных свойств, он уточняет и сам замы-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. т. I. М., «Искусство», 1967, с. 67.

сел, обогащает его, обнаруживая в нем новые потенции и грани.

Не входя подробно в сферу каждого искусства, укажем лишь на самые общие способы художественного формообразования. Одни из них основаны на принципе сходства явлений, другие — на принципе различий: аналогия и контраст, ритм и антитеза, симметрия и асимметрия.

Рассмотрим ритм и антитезу как наиболее характерные способы художественного формообразования, в одном из которых доминирует сопоставление по принципу сходства компонентов (ритм), в другом — сопоставление по принципу различий (антитеза). При этом еще более очевидной станет как близость искусства к широким сферам познавательной и практической деятельности, так и его специфика.

Р и т м есть периодическая повторность тождественных или аналогичных явлений, элементов и отношений. Ритмические процессы характеризуют широкую сферу действительности; можно говорить о ритме космических явлений, о ритмах неорганической природы (прибой, грани кристалла), о повторяющихся, ритмических циклах растительного мира, о периодичности в сфере производства и коммуникаций, о ритмах человеческого организма («физиологические часы», ритмы головного мозга, обмена веществ, дыхания, сердца).

Ритмы искусства ближе к принципам повторности в органическом мире, так как ритмы органической природы более вариативны и пластичны, чем ритмы технические. В искусстве ритмическая повторность не жесткая, не математически точная, она всегда предполагает отступление от правил периодической упорядоченности. «Перебои» ритма, ритмические акценты, пустоты и так называемые «стяжения» — характерная особенность искусства.

Так, в музыке ритмическое развитие при наличии метра — единообразной основы (отсюда выражение — метроритм) предполагает изменение в длительности. Метр в стихе — наиболее постоянный признак, к которому стремится, но с которыми не совпадает, по словам академика В. М. Жирмунского, живой стих. В русском классическом стихе существуют бесчисленные варианты отступлений с помощью так называемых «утяжеленных» и «облегченных» стоп от строгой системы метра — последовательного чередования однородных стоп.

Ритм в художественной прозе связан с особыми сюжетно-композиционными закономерностями: рассказ об одном событии разными лицами, сюжетные повторы, показ в аналогич-

ных ситуациях одного героя или разных героев (приезды Ионныча к Туркиным в рассказе Чехова). Можно говорить и о ритме прозаической речи. Здесь нет единообразной ритмической схемы, как в стихе, но имеется закономерность в окончании фразы, упорядоченность синтаксических групп, своеобразный синтаксический параллелизм. Проведенная журналом «Вопросы литературы» анкета среди писателей подтверждает теоретическую гипотезу исследователей¹. Подавляющее большинство мастеров художественной прозы считает вопрос о ее ритме бесспорным. «В литературе (в прозе) — ритм естествен, как дыхание ...», — пишет М. Шагинян. А. Ю. Нагибин говорит: «В творческом процессе осознаю, ощущаю ритм очень остро и четко. Когда я вижу, что ритм нарушается, то понимаю, что фраза, кусок не получились».

Наиболее «математичны» ритмы в архитектуре, которая тесно связана с техникой и с конкретной утилитарной функцией (оконные проемы, колонны и т. д.). Но этот правильный, так называемый метрический ряд в акте восприятия глазом иногда теряет свою буквальную правильность и становится вариативным (удаляющиеся от глаза колонны в классической, ордерной архитектуре, колонны в метрополитене). Кроме того, нарушение единообразия и математической правильности достигается с помощью наложения различных метрических рядов и их сложного взаимодействия. Вместе с метрическими рядами в архитектуре существуют ритмические ряды, в которых интервалы или формы убывают или возрастают в определенной пропорции, поэтому возникает аналогичная вариативная повторность, а не тождественная.

Ритмы искусства следуют «переменному ритму восприятия человека» (по словам режиссера В. Пудовкина). Они многое заимствуют в структуре психофизиологических реакций человека, стремясь быть адекватными его эмоциональному поведению, переживанию им того или иного явления. Ритмы искусства, как говорил С. Эйзенштейн, человечны, поэтому веселые эпизоды в кино имеют так бы прыгающий ритм, тягостные — монотонную затянутость сцен. В «Александре Невском», по словам С. Эйзенштейна, скок скачущих рыцарей переходит в стук взволнованного человеческого сердца. Взаимосвязь ритмов искусства с эмоциональным миром человека особенно ярко воплощена в музыке.

Ритм есть одно из средств формы, с помощью которого воплощается идейно-эмоциональный замысел художника. Так,

¹ См. «Вопросы литературы», 1973, № 7, с 95—136.

особенностью поэмы А. Блока «Двенадцать» и большинства поэм Маяковского является их постоянно изменяющийся ритмико-интонационный рисунок. «Перелом» ритма говорит о новом, экспрессивно-тематическом, идейно-эмоциональном повороте реализуемого в стихе поэтического содержания.

Художественные ритмы воздействуют в характерном для эстетического восприятия направлении. Они расчленяют компоненты произведения и объединяют целый ряд впечатлений в единое целое. Повтор, который всегда присутствует в ритме, напоминает о предыдущем и заставляет предвидеть, ожидать последующее. Отступление от правильного периодического чередования создает эффект нарушения единообразия и монотонности.

Другим универсальным средством художественного формообразования является антитеза (противоположение). Противоположение есть не только резкий контраст, но соотношение различных явлений, в которых имеется одновременно некоторое сходство. «Нет искусства вне конфликта... — писал С. Эйзенштейн. — Будь то столкновение стрелчатого взлета готических сводов с неумолимыми законами тяжести, столкновение героя с роковыми перипетиями в трагедии, столкновение функционального назначения здания с условиями грунта и строительных материалов, преодоление ритмом стиха мертвенной метрики стихотворного канона. Везде борьба»¹. Мелодия стиха возникает в результате постоянного соотношения интонации синтаксически-фразовой и интонации, рождаемой специфичным строем стихотворной речи. В связи с этим у чтецов часто наблюдается в манере их чтения выдвигание на первый план интонации живой разговорной речи или интонации, диктуемой течением стиха. Учет того и другого факторов является сложной художественной задачей.

Выше мы говорили о том, что ритмы искусства как бы соответствуют эмоционально-смысловому настрою произведения. Но рядом с этой закономерностью наблюдается и другая. Колористическое решение в живописи, световое решение кадра и сам ритм могут не гармонировать с идеологической, нравственной и эмоциональной направленностью эпизода, кадра, сцены, психологического состояния героя, а наоборот, противопоставляться им. В живописном произведении, по мнению искусствоведа М. В. Алпатова, фабульный момент, дра-

¹ С. Эйзенштейн. Избр. произв. В 6-ти т. Т. II. М., «Искусство», 1964, с. 40—41.

матический в своей основе, может решаться в праздничной, красочной колористической тональности. Такое противоречие есть в «Боярыне Морозовой» Сурикова: многокрасочная («под ковер»), колористически впечатляющая, многоликая народная жизнь дана в относительном противоречии с драматическим смыслом: увоз непокорной боярыни.

Трагизм ситуации в искусстве может подчеркиваться бесстрастным тоном. Фривольные песенки обезумевшей Офелии создают трагическое впечатление благодаря контрасту с ее истинным положением. У Чехова ритмы повседневности контрастируют с драматизмом, напряженностью и той стремительностью, с которой ломаются судьбы героев.

Блестящим примером всевозможного типа противопоставлений являются комические жанры в искусстве. Противопоставление в них как бы пронизывает и содержательные уровни произведения, и его форму. Комический герой смешен в силу целого ряда конфликтных ситуаций: несоответствия между ничтожными целями и высокой степенью его активности (Бобчинский и Добчинский), между претензиями на полноценность и значительность и внутренним ничтожеством (Хлестаков). Антитеза заложена и в основании приемов комического осмеяния: гротеска (причудливое соединение фантастического и реального, причудливый переход одних форм в другие), иронии, сарказма (несоответствие тона и лексики подразумеваемому смыслу, например, в «Вяленой вобле», «Коняге» и других сказках Салтыкова-Шедрина). В речевой стилистике комического произведения используется соединение «несоединимых» лексических групп: «Наша любовь, гражданка, ликвидирована» (Маяковский), «Двое очаровательных трудящихся лежали на пляже» (Ильф и Петров) и т. п.

В эксцентрике В. И. Ленин, по свидетельству Горького, видел «какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому... стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного»¹.

Какова природа многочисленных противоречий, отражаемых содержанием искусства и выраженных в его форме? Прежде всего, искусство воссоздает противоречия действительности, особенно — социально-идеологические, нравственно-психологические конфликты. Драматическое, трагическое, комическое есть проявление различного рода противоречий.

Кроме того, в художественном творчестве отражается система духовных ценностей и оценок, объективно существую-

¹ М. Горький. Собр. соч. В 30-ти т. Т. 17, М., 1952, с. 16.

щих в обществе, и идейно-эстетическая позиция художника. В том и другом случае имеется противопоставление, связанное с отвержением бесценного и принятием ценного: безобразное — прекрасное, зло — добро, бездуховное — духовное, вред — благо и т. п.

Противопоставления и аналогии, которыми так богато искусство, имеют основания и в общих принципах познания человеком действительности. Уже в простейшем акте познания, в отборе и выделении явлений человек или отождествляет предметы, отвлекаясь от их различий, или отличает вещи друг от друга, отвлекаясь от их сходства. Художественное мышление подчинено этой общей закономерности абстрагирования.

Помимо общих закономерностей мышления, наличие большого количества аналогий и противопоставлений в искусстве объясняется специфическими особенностями художественного мышления. Особую роль здесь играет ассоциативность и перенесение значений с одного предмета на другой. Так, в любом поэтическом сравнении, по мысли русского ученого А. Потебни, разнородные впечатления, полученные одновременно или одно за другим, взаимно не уничтожаются, а оставаясь самими собой, складываются в целое. В метафоре описываемый объект и сравниваемый с ним как бы слиты, но этот синтез есть результат сближения на основании сходства и различия одновременно. («Пчела за данью полевой летит из кельи восковой.») В поэтическом языке имеются особые стилистические фигуры, в которых акцентирован принцип противопоставления (антоним, оксюморон). Уподобления и противопоставления своеобразно проявляются в системе художественного языка музыки, архитектуры, кинематографа и других видов искусства.

Структура художественного произведения определяет также гармонизацию противоположных впечатлений и чувств, которые возникают в процессе эстетического восприятия (наслаждение и сострадание, вызываемые трагедией, смех над глупостью и наслаждение тем, что мы выше ее, подтверждение и «опровержение» нашего ожидания в развитии фабулы, музыкальной фразы, рифмовки стиха и т. п.).

Таким образом, принципы противопоставления, уподоблений-аналогий, а также нюансного различения лежат в основании наиболее универсальных для искусства в целом способов формообразования.

Создание формы в искусстве требует такого мастерства, чтобы, по словам художника К. Брюллова, «карандаш бегал по воле мысли; мысль перевернется, и карандаш должен перевернуться». В понятие мастерства входят не только профессиональная выучка, опыт, но и оригинальность дарования и уровень культуры. Вместе с тем, посредством одного только мастерства нельзя создать художественно-значимой формы. Оно должно быть одухотворено гуманистической идеей, своеобразным взглядом художника на мир. Полноценная, оригинальная форма, таким образом, рождается только тогда, когда художнику есть о чем сказать людям.

Формализм в искусстве есть попытка повторить или создать форму ради нее самой. Формалистические тенденции, например, возникают тогда, когда художник нетворчески использует готовые, изжившие себя формы. Это формализм академический, эпигонский. Он как бы заканчивает этап развития определенного стилевого направления, исчерпавшего свои творческие возможности. Таков формализм академической школы живописи начала XIX века, формализм классицистической игры актера с характерной жестикуляцией, форсированием голоса, обязательным выходом к рампе во время монолога.

Но есть формализм иного плана, особенно заявивший о себе в эпоху упадка буржуазной культуры. Если первый тип формализма связан с консервацией выработанных форм, то второй — с авангардистскими претензиями, с тенденцией самодовлеющего формотворчества, экспериментаторства в сфере «чистой формы», не подкрепленной активным постижением процессов духовной жизни своего времени. Наконец, крайние формалистические течения, получившие распространение в современном буржуазном искусстве, разрушают и форму как таковую (дадаизм, ташизм, абстрактный экспрессионизм и т. п.), зачеркивают эстетические идеалы и прямо или косвенно служат реакции.

Если не может быть в произведении искусства оригинальной формы при ординарном содержании, то не может быть и художественной глубины содержания при неорганизованной, несамостоятельной, нехудожественной форме. В обоих случаях перед нами лишь благие намерения, неосуществившийся замысел. В настоящем произведении искусства открытие совершается не только в области содержания, но и в области формы.

Таким образом, новая форма возникает под влиянием целой группы факторов. Во-первых, она призвана выразить но-

вое, значительное содержание, которое возникает на пересечении социально-эстетических потребностей общества и духовных интересов талантливой и оригинальной личности, как единство объективных значений и субъективных смыслов. Во-вторых, форма в искусстве подчиняется внутренней логике своего развития. Она взаимодействует с прошлым художественным опытом человечества и с формами современными, ибо на каждом этапе развития искусства есть относительно устойчивая система содержательных форм. Происходит сознательное или интуитивное проецирование создаваемой формы на «контекст» форм предшествующих и действующих одновременно, при этом учитывается степень их эстетического «износа». В-третьих, на форму влияют возможности материально-выразительных средств того или иного вида искусства. Эти возможности в некоторых видах искусства (монументальная и декоративная живопись, скульптура, архитектура, кино) связаны с развитием техники и технологии (новые строительные материалы, новые краски, цвет в кино и т. п.).

Художественное произведение как целостность

Целостность есть особое качество сложных объектов, или систем. Целостность предполагает появление в сложном, системном объекте новых свойств и закономерностей, не присущих отдельным элементам и частям в их разобщенности, но возникающих в результате их взаимоотношений в определенном системном единстве. В таком общем виде проблема целостности сформулирована в современной науке. Однако подходы к ней, как это часто бывает, возникали значительно раньше. Проблема целостности восходит к классической проблеме — часть и целое, исследуемой еще в античной философии.

Аристотель в «Поэтике» рассматривает шесть частей трагедии (фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция) в их отношении к художественному целому и, в свою очередь, состав каждой из этих частей в отношении к ней самой. Целым, по мнению Аристотеля, является то, что имеет начало, середину и конец. Целое есть определенная упорядоченность и соразмерность. Произведения искусств, которые отвечают принципу красоты, не должны быть ни чрезмерно малыми, ни чрезмерно большими, так как при обозрении подобных предметов теряет-

ся единство и целостность впечатления (оно или сливается или, наоборот, рассеивается). Античный мыслитель рассматривает целое не только по отношению к восприятию художественного произведения, но и как внутреннюю закономерность его самого: «... части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого»¹.

В эпоху Просвещения художественное произведение уже рассматривается как воплощение того единства в многообразии, которое характеризует эстетический объект. Если в произведении искусства нет единства, значит, в нем нет порядка, и тогда, говорил Монтескье, и тот порядок, который мы пытаемся туда внести в процессе восприятия, постоянно нарушается. Должна быть согласованность между той последовательностью, которую создает автор, и той последовательностью, которую создаем мы, иначе мы ничего не запоминаем и не предвидим в процессе эстетического восприятия. Упорядоченность же доставляет эстетическое удовольствие, «...мы вспоминаем о виденном, начинаем представлять то, что увидим, и бываем счастливы размахом своей мысли и своей проницательности»². Но предмет искусства должен быть в достаточной мере и разнообразен в своих частях, вызывая перемену чувств. Благодаря разнообразию искусство способствует нарастанию удивления от самого предмета или точки зрения на него или благодаря тому, что к нашему восприятию примешивается дополнительная мысль, которая нас поражает, замечал Монтескье.

Развивая аналогию между произведением искусства и природой, И. Кант утверждал, что художественное произведение, не будучи природой, должно казаться таковой, то есть в нем не должна ощущаться принудительность произвольных и мелочных правил, его мерилom становится чувство единства в изложении (в данном случае речь идет о поэтическом произведении).

Восприняв идею просветительной эстетики о единстве и многообразии в произведении искусства, Гегель внес в ее интерпретацию те коррективы, которые вытекали из его диалектического метода. Единство произведения есть не простое равенство и не различия в их противоположности и противо-

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., ГИХЛ, 1957, с. 66.

² Памятники мировой эстетической мысли, т. 2. М., «Искусство», 1964, с. 275.

речи, но гармоническое целое, то есть «соотношение качественных различий, взятых в их совокупности и определяемых сущностью вещи»¹. Так, например, синее, желтое, красное и зеленое, будучи цветовыми различиями, соединяются в определенную цветовую целостность. В музыке тоника, медианта и доминанта образуют различия, согласующиеся в едином целом. Искусство, пишет Гегель, обнаруживает согласованность в самих различиях.

В эстетике В. Г. Белинского проблема целостности художественного произведения тесно связана с целостностью его содержания. Целостность для критика — высокая оценка, она означает художественность произведения. Целостность в искусстве не статичная, а развивающаяся. Это развитие чем-то напоминает развитие растения, «которое, проглянув из земли стебельком, является пышным цветком, дающим плод»². «Жизнь» дает ему идея — пафос. Недостаток художественных мыслей, бедность и неоригинальность содержания приводят к тому, что в произведении нет «замкнутости и оконченности», а следовательно, нет целого. В содержании художественного произведения, прежде всего во все проникающей его мысли, чувстве, должна быть некая определенность и единство, как бы ни были многогранны ее оттенки. Аморфность содержания пагубно сказывается, по мнению критика, и на форме, на художественной завершенности произведения как целого.

Марксистско-ленинская эстетика исходит из того, что содержание и форма в искусстве неразрывно связаны друг с другом, находятся в единстве. Общая диалектическая закономерность «Форма существенна. Сущность сформирована. Так или иначе в зависимости и от сущности»³, — характерна и для искусства.

В законченном художественном произведении отделить форму от содержания невозможно, не разрушив его целостности. Лишь с целью научного анализа мы можем провести подобное отделение. В нехудожественных коммуникативных системах изменение способа выражения не приводит к осязаемой потере и искажению содержания. В искусстве же содержание неразрывно связано с его структурой — внутренней формой, а также с фор-

¹ Г. В. Ф. Гегель. Эстетика, т. I. М., «Искусство», 1968, с. 149.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 235.

³ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 129.

мой материального воплощения, с особенностями художественного языка и даже в какой-то мере с материальным «предметом — носителем» произведения искусства, о чем говорилось выше.

Целостность произведения искусства исследуется марксистско-ленинской эстетикой, прежде всего в плане взаимоотношений идейно-художественного содержания и художественной формы. Воспринять музыкальное содержание как эстетическое можно только в соответствующей музыкальной структуре, пластическое содержание — в пластической структуре. Например, адекватно воспринять идейно-эстетический смысл фигуры Ф. Достоевского в гравюре В. Фаворского — это значит «прочитать» его пластически. Именно поэтому нельзя перевести, скажем, пластическое содержание скульптуры на язык живописи или поэтического произведения, хотя в поэзии неоднократно встречаются произведения на мотив скульптурного изваяния. Но стихотворный экспромт на темы пластических решений, встречающийся, например, у А. С. Пушкина, есть уже новое художественное произведение, в котором лишь использован образ другого искусства, как отправной для развития собственно поэтического содержания.

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит ¹.

(Царскосельская статуя)

Проблема возможности перевода одной художественно целостной системы в другую встает несколько в иной плоскости, когда мы рассматриваем инсценированный роман, экранизацию или поэтический перевод с одного национального языка на другой. Поэтическое произведение сращено с языком, материалом и системой понятийных и экспрессивных значений слова в такой степени, что абсолютно адекватный перевод в другую ритмико-языковую и словесно-изобразительную систему проблематичен.

Вопрос поэтического перевода, степеней его свободы и точности — один из острейших, имеющих теоретическое и практическое значение. Не менее дискуссионна проблема экранизации. Видимо, правильное решение вопроса состоит в призна-

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. В 10-ти т. Т. III. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, с. 182.

нии того, что поэтические переводы и экранизации могут в разной степени приближаться к оригиналу. Высокохудожественные достоинства характеризуют и относительно свободное использование мотивов переводимого оригинала и более точное следование первоначальному источнику. В равной мере неудача может постигнуть как излишне насильственное, субъективное переложение оригинала, так и механическое следование его букве. Здесь успех или неуспех определяется целым комплексом причин, например, актуальностью идейно-нравственных мотивов, которые подняты в кинематографическом «варианте» произведения, их соответствием как духу оригинала, так и личности нового художника (режиссера, актера), стилистическим и идейно-философским единством творческой интерпретации и т. д.

В силу тесного слияния формы и содержания, «перевод» с одного художественного языка на другой есть не только изменения в сфере формы, но и в сфере содержания даже тогда, когда новый автор стремится быть максимально верным источнику, а не создает принципиально новое произведение по мотивам другого.

В марксистской эстетике обращается внимание на то, что содержание искусства играет определяющую роль по отношению к его форме.

Эстетическое осмысление новых сторон действительности, утверждение нового героя и разработка нового тематического комплекса часто являются факторами, определяющими формирование и активное функционирование того или иного жанра, относительно стабильного формального образования. Если классицистическая трагедия, писал Г. В. Плеханов в статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социологии»¹, прославляла императоров и сильных мира сего и выражала идеалы аристократии эпохи абсолютистской монархии, то «слезливую комедию», или мещанскую драму приводит на сцену буржуазия, желающая прославить человека среднего состояния и его домашние добродетели. Но, замечает Плеханов, гибель классицистической трагедии была отсрочена надвигающейся революцией, когда общественное сознание требовало эстетизации гражданских добродетелей, а следовательно, жанров высокого искусства. В этом случае старая, испытанная жанровая форма использовалась для выражения

¹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I. М., ГИХЛ, 1958.

нового содержания, в значительной степени искусственно приспособляясь к нему.

Форма обладает, вместе с тем, относительной самостоятельностью. В развитии некоторых исторических периодов искусства, направлений и течений можно уловить ту внутреннюю логику развития формы, о которой говорил Гегель. На первом этапе содержание выражает себя еще в неразвитой, скованной форме, на втором — оно выражается адекватно и гармонично, но без излишеств и игры с формой как таковой, на третьем — найденная форма, как определенная стилевая общность, начинает «эксплуатироваться» сама по себе, украшаться, «отставать» от содержания и тем самым самоизживаться. Однако этот процесс, отмеченный Гегелем, постоянно корректируется и направляется социально-исторической практикой, влияние которой является определяющим для развития искусства, что подчеркивается в марксистско-ленинской эстетике.

Ведущая роль содержания выявляется лишь в конечном счете, а в процессе становления «инициатива» в отдельных случаях бывает на стороне формы, о чем мы подробно говорили, когда речь шла о влиянии на содержательный замысел материала искусства и уровня развития художественного языка.

Некоторое несоответствие содержания и формы есть постоянный момент развития искусства. В «переходных» произведениях, отмеченных напряженным поиском нового содержания, но не нашедших адекватных художественных форм, видны рудименты привычных, ранее использованных образований, художественно еще не переосмысленных, не переплавленных для выражения нового содержания. Часто это связано с тем, что и новое содержание лишь смутно ощущается художником. Переходные произведения появляются в периоды смены художественных направлений. Великие художники иногда из этих противоречий извлекают художественный эффект и создают гармоническое соответствие на новом уровне («Дон Кихот» Сервантеса по отношению к рыцарскому роману).

Если в историческом аспекте развития того или иного вида или жанра искусства, в процессе творческого движения художника от ученичества к зрелости и, наконец, в акте художественного творчества на первый план могут выдвигаться противоречия между содержанием и формой, то в законченном художественном произведении как целостной системе ведущим является гармоническое единство содержания и формы.

Целостность произведения искусства создается его композицией. Композиция — составление, соединение, расположение, построение однотипных и разнородных элементов произведения между собой и их соотношение с целым.

Пространственно-временная организация произведения искусства, повторы-аналоги, контрасты и нюансовые отличия могут рассматриваться как часть композиционной организации произведения искусства.

В композиции произведения отражаются как особенности воспроизводимых объектов, так и особенности восприятия реальности и самого искусства. Композиция глубоко содержательна, в ней находит выражение авторская идейно-творческая концепция. С помощью композиции связываются в один «узел» разноплановые компоненты произведения.

В теории живописи иногда акцентируется внимание на способах сопоставления, соотношения, сложения форм предметов или на сопоставлении цветосветовых масс (колорит). В других случаях внимание переносится на систему ракурсов и связанную с этим проблему соотношения глубины и плоскости. В круглой скульптуре отчужденность этих двух задач композиции более очевидна: первая касается процесса организации объемов, соотношения пропорций, вторая — характера ракурсов и их взаимодействия.

Можно говорить о единстве двух противоположных планов в актерской игре. Актер, с одной стороны, испытывает чувства исполняемого действующего лица, воспроизводит их, с другой — играет свое отношение к изображаемому лицу, «раздваивается» и, вместе с тем, создает целостный образ.

Композиция строится с учетом самых общих законов, выработанных многовековой практикой искусства, но это именно ориентировочные принципы, а не регламентирующие правила. В истории живописи существуют типы пирамидальной композиции и композиции диагональной, симметричной и асимметричной. Изобразительное искусство новейшего времени активно использует раму, стесая с помощью ее часть сцены, интерьера, человеческой фигуры, чтобы создать или впечатление продолжающегося за рамой действия и тем самым непреднамеренности изображения, или для выражения определенной идейно-психологической трактовки модели.

Композиционная целостность как сочетание разнохарактерных элементов и частей строится художником не только с учетом опыта своего искусства, но и других искусств. Поэтому понятен вывод А. П. Чехова: «Чтобы строить ро-

ман, необходимо хорошо знать закон симметрии и равновесия масс»¹. В. Мейерхольд говорил о треугольной, фронтальной и диагональной композициях сцены, выработанных в опыте скульптуры и живописи, о необходимости изучения смены контрастов, ритма и темпа, о сочетании основной темы с побочными, которым и так хорошо владеет музыка. С. Эйзенштейн учился композиционным решениям у художников и композиторов, исследовал принцип «золотого сечения» в «Боярыне Морозовой» Сурикова и в творениях Пушкина. Он считал возможным и необходимым использовать этот принцип в «Броненосце Потемкине», где перелом в иную тональность и ритм — от ожидания к взрыву, от хаотического движения к организованности — падает на «золотое сечение». И Эйзенштейн, и другие художники обращали внимание на композиционный принцип фуги, когда, в основном, развиваются варианты одной и той же темы и принцип сонатного тематического развития, когда главная и побочная партии соотносятся тонально или контрастно, побочная проникает в главную тему, а реприза строится на их объединении. Некоторые исследователи подобное двучленное строение обнаруживали и в новелле.

Когда мы рассматриваем композицию отдельного произведения в связи с другими произведениями искусства, то встает сложная проблема соотношения нормативного и неповторимо индивидуального. Подобное теоретическое рассмотрение опирается на живую связь художественных произведений в процессе их создания и социально-эстетического функционирования.

Композиционная норма может рассматриваться как традиция, как та необходимая условность, вне которой не может проявиться и своеобразие именно данного произведения. Ведь отступление от норм возможно лишь на их основе. При восприятии произведений искусства подтверждаются некие нормы и одновременно отвергаются. Впечатление новизны возникает при сопоставлении других произведений искусства и данного произведения.

В конкретном художественном произведении взаимодействуют норма и отклонения от нее. «Путь пловца, как и творчество писателя, будет всякий раз равнодействующей двух сил — личных усилий и отклоняющей силы течения»². Причем в за-

¹ Русские писатели о литературном труде, т. 3, Л., «Советский писатель», 1955, с. 395.

² Л. С. Выготский. Психология искусства: М., «Искусство», 1968, с. 30.

висимости от художника, от направления, эпохи и вида искусства может преобладать норма или своеобразная гармония нормы и отклонения или предельное отклонение от нормы. В последнем случае произведение будет принципиально новаторским.

В словесном искусстве четким ощущением композиционных норм отличаются лишь некоторые жанры: классическая трагедия, новелла, сонет, басня и др. Менее они выражены в романе, повести и рассказе. Однако и здесь складываются свои композиционные нормы, но действие их более ограничено, они выявляются лишь в рамках тех или иных школ, направлений или даже лишь в объеме индивидуального творчества, например, романах Достоевского или рассказах Чехова. В последнем случае отношения композиционной нормы и отклонения складываются в системе: «творчество в целом — отдельное произведение» или «предшествующее — последующее произведение искусства».

Композиция тесно связана и в значительной мере определяется творческой концепцией художника, которая развивается, обогащается, но в направлении, характерном именно для творческой индивидуальности, отсюда — система излюбленных композиционных приемов в разных произведениях одного художника: сферическая композиция Петрова-Водкина, особая роль семейных узлов и сцен смерти и родов у Л. Толстого, массовых «скандалов», сцен на площади у Достоевского. Время в романах Достоевского «спрессовано», как в драме. Время действия в «Селе Степанчикове» равно тридцати часам, в «Униженных и оскорбленных» — девятнадцати суткам, в «Игроке» — пяти суткам, в «Братьях Карамазовых» — пяти с половиной суткам. Его романы исследователи называют романами-трагедиями.

Совершенно очевидно, что художник в процессе творчества, идя от произведения к произведению, не только закрепляет композиционные находки, но и отступает от них, так как оригинальный талант каждый раз решает новые идейно-художественные задачи. Искусствоведы, например, отмечают изменение композиционных решений в картинах Сурикова: монументальный принцип совмещения первого и второго планов в «Меньшикове» сменяется открытостью первого плана, ведущего вглубь в «Боярыне Морозовой». Сближением второго и заднего планов в этой картине достигаются динамичность и монументальность одновременно. Затем в картине «Покорение Сибири Ермаком» приходит свободное композицион-

ное решение. Персонажи связываются здесь живописно. И, наконец, фрагментарная, расчлененная и динамизированная композиция отличает картины «Переход Суворова через Альпы» и «Степан Разин». Так нарастает у Сурикова тема движения и соответственно меняются принципы композиционных решений.

Высоко ценили композицию как средство формы классики марксизма. Оценивая драму Ф. Лассаля «Франц фон Зинкинген», К. Маркс писал: «Прежде всего я должен похвалить композицию и живость действия...»¹. Ф. Энгельс, обсуждая способы, с помощью которых драма Лассаля должна приобрести качество сценичности, подобно К. Марксу, начинал свой анализ с композиционной формы: «Прежде всего коснусь формы. Меня очень приятно поразила искусная завязка интриги и драматизм, пронизывающий пьесу»².

Стремление толковать композицию не как вспомогательное, формально-техническое средство, а как одну из основных эстетических задач характерно для многих выдающихся художников нашего времени. Так, Фаворский писал, что пора освободиться от представления, что композиция есть некое украшение и добавка к рисунку, «некий рецепт делания вещей художественно интересными». В действительности это есть «...основной момент изображения, по-разному проникающий разные произведения...*стремление к композиционности в искусстве есть стремление целю воспринимать, видеть и изображать разноразмерное и разновременное*»³.

Благодаря композиции каждый художественный элемент проявляет себя в функциональной соотнесенности с другими элементами и произведением как целостностью. Хотя у каждого художественного средства имеется круг типичных выразительных возможностей, они могут быть использованы в новом произведении или в другом контексте этого же произведения противоположным по смыслу способом. Вот пример — использование белого и черного цвета в разных функциях в фильме «Александр Невский», о котором говорил сам С. Эйзенштейн. В новгородских сценах — это белый собор, устремленный ввысь, к солнцу. Он соседствует с далекими горизонтами (вид на Волхов), с лентой реки, с доминирующей вертикалью и не замкнутой горизонталью. Поэтому белый цвет содержателен в выражении бескрайности, незамкнутости, ве-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 29, с. 483.

² Там же, с. 491.

³ В. Фаворский. О композиции. — «Творчество», 1967, № 1, с. 18.

личественности, безоблачности и оптимизма. В псковских сценах белый цвет связан с неподвижными человеческими фигурами в плащах, с замкнутостью, теснотой, загроможденностью кадра, с изломами и асимметрией, с однообразной горизонталью. Белое в этих сценах давит, а в сцене молитвы рыцарей перенасыщенный белый цвет (поле, палатки, крестоносцы) зловещ, как саван.

В художественное произведение могут входить законченные внехудожественные образования и получать благодаря композиционному решению «знак художественности». Когда мы говорим «внехудожественные», то подразумеваем не их противоположность искусству, несовместимость с ним, а лишь подчеркиваем, что определенные части художественного произведения могут функционировать в реальной действительности в значении документально-информативном, утилитарно-практическом, в качестве делового документа. Это особенно ярко демонстрируют литература и кинематограф. Так, хроника, будучи включена в художественный фильм, получает новый идейно-эстетический смысл и, кроме того, обогащает художественно-смысловые связи произведения искусства в целом. Фотографии заключенных, когда-то сделанные тюремным фотографом и теперь вмонтированные в фильм Ромма «Обыкновенный фашизм», становятся сильнейшим выразительным средством, углубляющим идейно-художественную концепцию фильма.

Композиция создает завершенность формы даже тогда, когда в ней используется незавершенность в качестве специального приема. Так, фабульная «закругленность», исчерпанность действия могут отсутствовать и внимание акцентироваться на эффекте продолжающегося действия. Художник и скульптор могут какие-то формы не прорисовать, не пролепить, лишь намечая их, с целью выделения смысловых акцентов или же для создания впечатления стремительности движения. В искусстве используется фрагмент, умалчивание, деталь как заместитель целого. Подобная незавершенность рассчитана на активизацию воображения воспринимающего.

В буржуазной эстетике в некоторых концепциях искусства принцип незавершенности (нон-финито) доводится до абсолюта. В практике крайних направлений модернистского искусства он используется с целью воссоздания разорванного, хаотического сознания художника, случайных ассоциаций и намеков. В результате разрушается характер и сюжет. Ключковатой, фрагментарной становится композиция.

Однако форма в искусстве стремится к законченности, к завершенности, к целостности, используя незавершенность лишь как частный случай, как определенный прием.

С помощью категории стиль эстетика и искусствознание определяют наивысшую художественную целостность произведения искусства. Но выделяют и такие стилевые общности, как национальные, исторические стили, а также стили течений, направлений, творческих индивидуальностей. Если понятием «стиль» охватывают множество явлений, то в нем акцентируется общность, сходство. Если «стиль» относится к творчеству художника и тем более к отдельному художественному произведению, в нем акцентируется своеобразие, непохожесть на другие явления.

Стиль есть единство и относительно единообразие компонентов содержательной художественной формы, то есть реально осуществленное единство содержания и формы в искусстве. Стиль рельефнее всего проявляется в художественной форме, он как бы «овеществлен», «материализован» в ней. В силу этого в определении стиля и подчеркивается единство формы, обусловленной содержанием.

Единство и упорядоченность содержательной формы возникают в произведении искусства или благодаря наличию стилевой доминанты, как бы подчиняющей все остальные уровни формы и приглушающей их звучание, или благодаря относительно гармоничному равновесию всех компонентов — в зависимости от стиля. В те или иные периоды развития стиля могут преобладать глубоко мотивированные, классические формы равновесия (Возрождение, классицизм) или, наоборот, сдвинутые, динамические, подчиненные одному фактору (барокко, романтизм). Причем подчиняющий и подчиненный факторы могут меняться местами. Так, Аристотель говорил о действии как доминирующем факторе по отношению к характеру. Теоретик искусства Просвещения Лессинг, в соответствии с реальными художественными процессами, пальму первенства отдавал характеру. В отдельных случаях доминантой прозаического произведения будет сказовая манера письма (Н. Лесков), в других — сложная система монологического и диалогического слова (Ф. Достоевский), соотношения текста и подтекста (А. П. Чехов), единство образа повествователя (А. С. Пушкин) и т. п.

О гармонии и целостности, основанной на соподчинении, особенно много пишут архитекторы. Это соподчинение в отношениях различных свойств пространственной формы возни-

кает при неравенстве по каким-либо признакам. Безграничное нарастание неравенства в архитектуре невозможно, ибо нарушается масштабность. Тем не менее в архитектурном сооружении всегда доминируют какие-либо качества и свойства: высота башни — над другими ее характеристиками, массивность сооружения — над легкостью, плотность и непроницаемость — над пространственностью. Ритмическая соизмеримость, аналогичность форм и интервалов, масс и линий могут являться вторичными по отношению к контрасту в построении и наоборот.

В произведении искусства, таким образом, учитываются особенности нашего восприятия, которое всегда имеет какую-то доминантную направленность.

Стиль в искусстве допускает наличие одних элементов и делает невозможным использование других, он предполагает избирательность, определяемую идейно-художественной целесообразностью. В искусстве прошлых эпох преобладали «большие стили», которым подчинялось индивидуальное творчество, в новейшее время приоритет получили индивидуальные стили.

Отдельное законченное и замкнутое в себе произведение становится незаконченным, когда включается как часть в некое большое целое. Лирическое стихотворение, включенное в сборник стихов, как бы приобретает новые качества и теряет некоторые прежние, соотносясь со стихами всего цикла, композиция которого целостна. Известно, что собрание сочинений писателя способно выявить дополнительные, ранее не замеченные особенности мировоззрения художника и его стиля. Персональная выставка, цикл стихов говорят много нового не только о стиле творчества в целом, о круге излюбленных идей и образов, композиционных построений, ритмообразующих факторов, но заставляют по-новому звучать и ранее известное отдельное произведение.

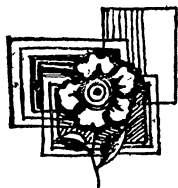
Таким образом, единство произведения искусства не элементарное, а сложное, диалектическое, основанное на соотношении неравных, иногда противоположных частей и их свойств. Это целостность, в которой смыслы и значения не просто складываются, а как бы «умножаются» и в новой культурно-художественной и социально-исторической ситуации «перегруппировываются». Но целостность сохраняет основное идейно-художественное ядро в своей константности.

* *

*

Формалистическая эстетика стремится оторвать произведение искусства от истории, от общественной жизни, вульгарно-социологическая эстетика прямолинейно выводит художественный факт из экономических и социально-классовых факторов.

Марксистско-ленинская эстетика рассматривает произведение искусства в тесной связи с социально-политическими, классово-идеологическими сферами действительности. Вместе с тем при анализе художественного произведения учитываются его взаимосвязи с той культурной ситуацией, в которой оно возникло, и с той средой, в которой оно функционирует, с творчеством художника как определенной идейно-стилевой системой, с традициями, которые оно впитало, с воздействием его на зрительные, слуховые и тактильные системы восприятия и, наконец, с особенностями внутренней художественной организации как гармонической целостности.



Содержание

Произведение искусства и его научный анализ	4
Идейно-художественное содержание	11
Изобразительно-выразительные средства и форма в искусстве	23
Художественное произведение как целостность	34

Елена Васильевна Волкова

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Редактор Л. И л ь и н а
Художник Г. Б а с ы р о в
Худож. редактор Л. М о р о з о в а
Техн. редактор Т. П и ч у г и н а
Корректор В. К а н о ч к и н а

А02475. Индекс заказа 47103 Сдано в набор 26/XI 1973 г.
Подписано к печати 25/I 1974 г. Формат бумаги 60×84^{1/16}
Бумага типографская № 3 Бум. л. 1,5 Печ. л. 3,0
Усл. печ. л. 2,79 Уч.-изд. л. 2,69 Тираж 92450 экз.
Заказ 2365 Цена 13 коп.

Издательство «Знание», 101835 Москва, Центр, проезд
Серова, д. 3/4.

Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграф-
прома при Государственном комитете Совета Министров
СССР по делам издательства, полиграфии и книжно-
торговли. г. Чехов Московской области

