

Мих. Лифшиц

ЛЕКЦИИ
ПО ТЕОРИИ ИСКУССТВА

ИФЛИ 1940



GRUNDRISSE

Михаил Лифшиц

**Лекции по теории
искусства. ИФЛИ. 1940**

«Издательство Грюндриссе»

1940

Лифшиц М. А.

Лекции по теории искусства. ИФЛИ. 1940 / М. А. Лифшиц —
«Издательство Грюндриссе», 1940

ISBN 978-5-904099-19-0

Предлагаем вниманию читателей курс лекций, прочитанный Михаилом Александровичем Лифшицем (1905–1983) в конце 1930-х — самом начале 1940-х годов в Московском институте философии, литературы и истории имени Н.Г. Чернышевского (МИФЛИ, сокращённо ИФЛИ). Курс назывался «Введение в марксистско-ленинскую теорию искусства». ИФЛИ, «красный лицей», являлся в ту эпоху главным гуманитарным вузом страны. Профессор Лифшиц занимал в нём должность доцента кафедры искусствознания и заведовал кафедрой теории и истории искусства. По свидетельству литературоведа А. Аникста, на лекции Лифшица «приезжали со всего города, из других институтов и учреждений студенты, преподаватели и просто те, кто любил культуру, литературу, искусство». В ИФЛИ в это время проходили публичные дискуссии по вопросам эстетики. Один из свидетелей описывает участие в них Лифшица следующими словами: «...он весь сверкал остроумиями, парадоксами, эффектными сопоставлениями, изящными насмешками. Под его речью оппоненты его увядали на наших глазах, и в их последующих выступлениях сквозила тоска заведомого неуспеха...». Курс лекций Лифшица в ИФЛИ был только начат. По словам его слушательницы будущего искусствоведа Н.А. Дмитриевой, «до самого основного — до изложения своих собственных идей, связанных с марксистской эстетикой, как он её понимал, он в этом курсе дойти не успел, помешала война». Примечания к лекциям вводят в интеллектуальный контекст эпохи и опираются в основном на источники 1920–1930-х годов. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

ISBN 978-5-904099-19-0

© Лифшиц М. А., 1940

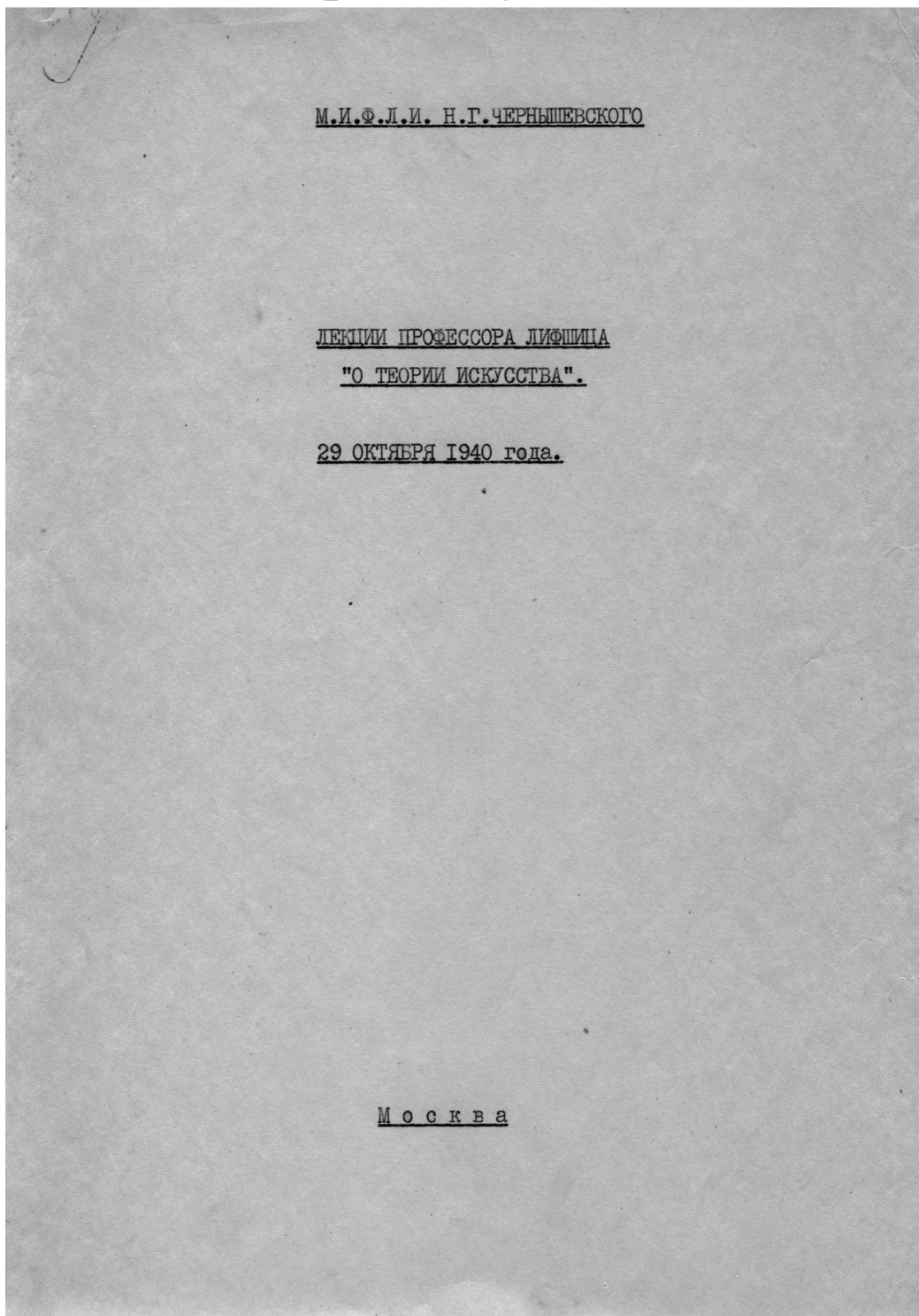
© Издательство Грюндриссе, 1940

Содержание

От издательства	7
Мих. Лифшиц	9
ВВЕДЕНИЕ В МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКУЮ ТЕОРИЮ ИСКУССТВА	9
Лекция от 8 октября 1940	9
О ТЕОРИИ ИСКУССТВА	39
Лекция от 29 октября 1940	47
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Лифшиц Михаил

Лекции по теории искусства. ИФЛИ 1940



Обложка стенограммы одной из лекций Мих. Лифшица

От издательства

Предлагаем вниманию читателей курс лекций, прочитанный Михаилом Александровичем Лифшицем (1905–1983) в конце 1930-х – самом начале 1940-х годов в Московском институте философии, литературы и истории имени Н.Г. Чернышевского (МИФЛИ, сокращённо ИФЛИ). Курс назывался «Введение в марксистско-ленинскую теорию искусства». ИФЛИ, «красный лицей», являлся в ту эпоху главным гуманитарным вузом страны. Профессор Лифшиц занимал в нём должность доцента кафедры искусствознания и заведовал кафедрой теории и истории искусства. По свидетельству литературоведа А. Аникста, на лекции Лифшица «приезжали со всего города, из других институтов и учреждений студенты, преподаватели и просто те, кто любил культуру, литературу, искусство». В ИФЛИ в это время проходили публичные дискуссии по вопросам эстетики. Один из свидетелей описывает участие в них Лифшица следующими словами: «...он весь сверкал остротами, парадоксами, эффектными сопоставлениями, изящными насмешками. Под его речью оппоненты его увядали на наших глазах, и в их последующих выступлениях сквозила тоска заведомого неуспеха...».

Материалом для публикации лекций послужили их машинописные стенограммы, не выверенные автором. Они передают живую речь автора, но, естественно, содержат многочисленные опечатки и неточности. Цитаты, собственные имена, иностранные термины во многих случаях в них были просто опущены. Редакция проделала работу по восстановлению этих пропусков и отдельных фрагментов (они взяты в угловые скобки). В тех случаях, когда текст не мог быть однозначно восстановлен, поставлены многоточия в угловых скобках или вопросительный знак. Курс лекций Лифшица в ИФЛИ был только начат. По словам его слушательницы будущего искусствоведа Н.А. Дмитриевой, «до самого основного – до изложения своих собственных идей, связанных с марксистской эстетикой, как он её понимал, он в этом курсе дойти не успел, помешала война».

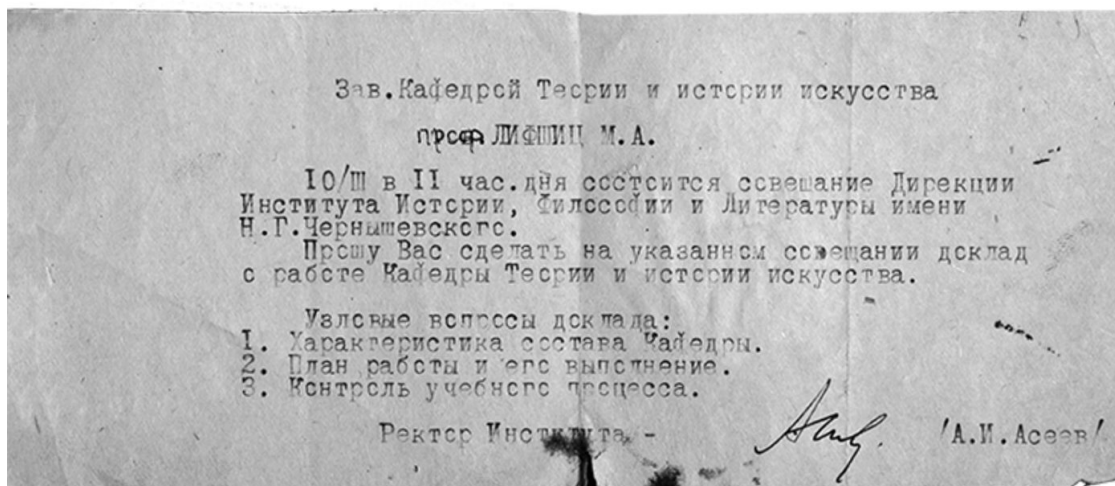
Примечания к лекциям вводят в интеллектуальный контекст эпохи и опираются в основном на источники 1920–1930-х годов.



Михаил Александрович Лифшиц. 1960-е

Мих. Лифшиц СТЕНОГРАММЫ ЛЕКЦИЙ

ВВЕДЕНИЕ В МАРКСИСТСКО- ЛЕНИНСКУЮ ТЕОРИЮ ИСКУССТВА



Служебная записка. 1940–1941

Лекция от 8 октября 1940

Мой курс можно назвать «Введение в марксистско-ленинскую теорию искусства». Поскольку поэзия и литература также могут рассматриваться как искусство, постольку вопросы, затрагиваемые в этом курсе, бесспорно, касаются и литературных проблем. Что же касается самого материала, примеров и т. д., то в течение всего курса, может быть, в некоторых лекциях это и не будет равно распределено, я буду стараться держаться паритетных начал, то есть в одних случаях буду больше касаться вопросов литературы, в других – вопросов истории искусства.

Я просил бы у вас некоторого внимания к этому курсу не только потому, что вам придётся его сдавать целиком или частью, но и просто потому, что такого курса, «Введение в марксистско-ленинскую теорию искусства», вообще нет в природе. Я не уверен в том, что мне удастся когда-нибудь записать и издать этот курс, потому что это дело сложное и требует большого времени¹. Поэтому я прошу вас отнестись к этим лекциям со вниманием.

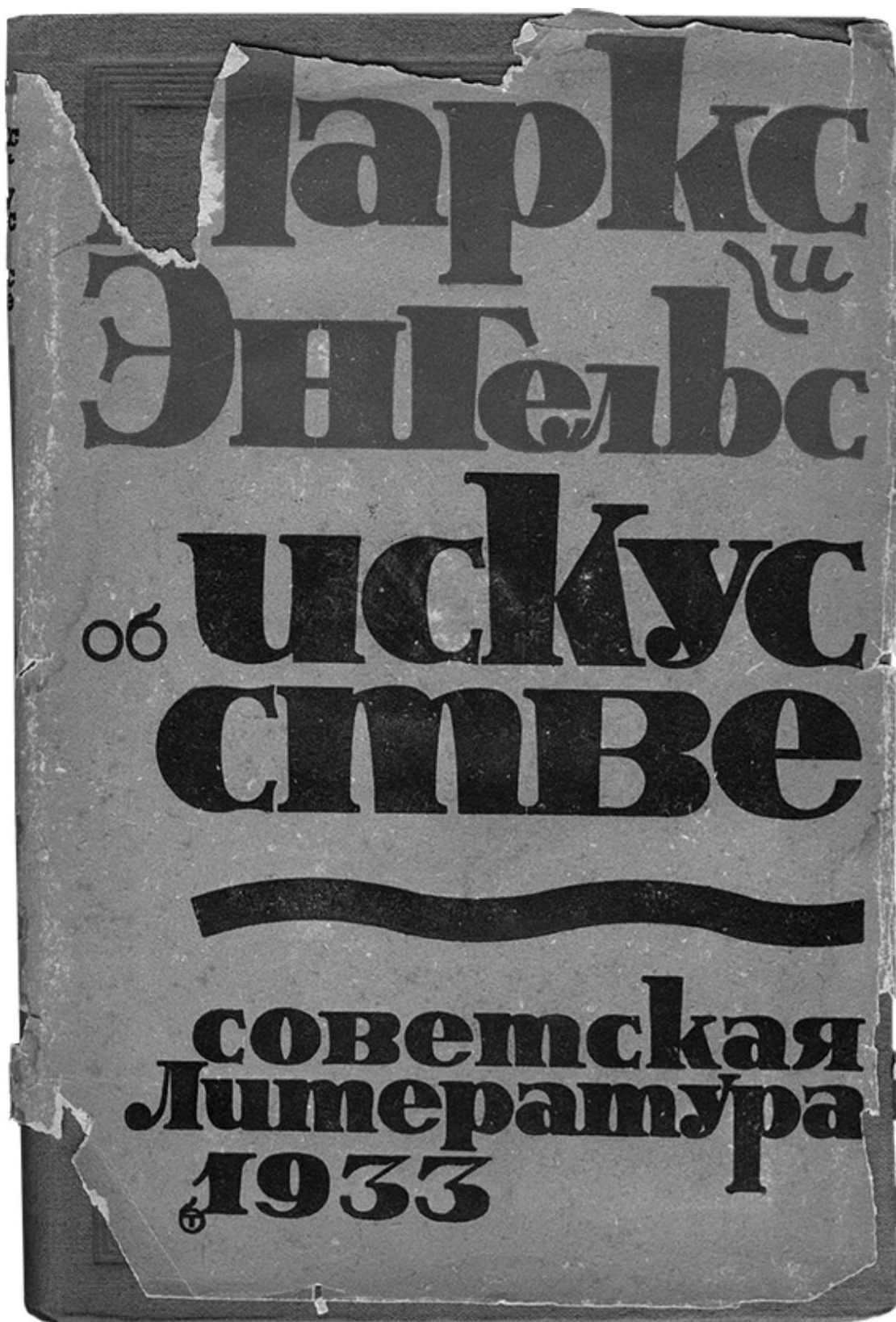
¹ Ещё в 1934 г. «Литературная газета» сообщала: «Секция литературы института философии Комкадемии готовится к изданию трёхтомного «Введения в марксистско-ленинскую теорию литературы и искусства». Работа содержит очерк основных моментов истории эстетики до Маркса и Энгельса, критику буржуазных течений об искусстве второй половины XIX в. и начала XX в. и положительное изложение основных моментов учения Маркса-Энгельса и Ленина об искусстве. Первый том истории будет сдан в печать в 1935 г. В составлении его принимают участие Г. Лукач, М. Лифшиц, Е. Усиевич, В. Гриб и др. Предполагаемый объём работы 30 печатных листов» (Работы по эстетике // Литературная газета. 1934. № 169 (485). 18 декабря. С. 4). Эти планы не были осуществлены. Публикуемые лекции являются фактически введением в онтогносеологию Лифшица.

Курс такого рода давно уже не читается в наших учебных заведениях, а в те времена, когда он читался, он носил другую форму. Он назывался или социологией искусства, или методологией литературы, и эта форма устарела вместе с содержанием, преподносившимся в таких курсах.

За последние годы можно наблюдать такие явления, когда люди при изучении литературы, главным образом, обращают внимание на фактическую сторону дела, а не на методологические проблемы. Вообще в это десятилетие, которое мы с вами заканчиваем в этом году, можно заметить весьма характерное обращение интересов именно к фактической основе истории искусства и литературы и известное остывание методологического пыла, который был чрезвычайно силен в двадцатых годах.

Я лично тоже глубоко уважаю такую науку, которая опирается на факты и не гнушается никакими мелочами, и в своё время мне приходилось принимать некоторое участие в борьбе с этими крайностями, с так называемым абстрактным методологизированием, которое привело к тому, что у многих сложился известный скептицизм по отношению к теоретическим вопросам искусства и желание специализироваться в области фактов, фактической науки об искусстве.

Но мне кажется, что из грехов теории, которые довольно значительны, поскольку речь идёт о теории искусства (там действительно было много чепухи), всё-таки следует сделать не этот вывод, а несколько иной. Чтобы в образной форме его охарактеризовать, напомним вам одну новеллу из «Декамерона» Боккаччо – рассказ о двух купцах, один – христианин, другой – еврей. Они были неразлучны, и их разделяла только вера. Христианин решил обратить еврея в свою веру. Тот долго упирался и, прежде чем принять окончательное решение, хотел поехать в Рим, посмотреть, как выглядит католическая религия в своём центре. Христианский купец махнул рукой на обращение друга, потому что если он поедет в Рим и увидит образ жизни римской курии, увидит, как папа и высшее духовенство развлекаются, так у него отпадёт охота обращаться в христианскую веру. Однако, вернувшись, еврей оказался хоть сейчас же готовым креститься. «Что же там ты увидел, что тебя убедило?» – спросил его друг. «Я видел там образ жизни папы и прелатов. Но так как, несмотря на их образ жизни, на все их грехи, католическая церковь процветает, то я считаю это показателем её силы, которую можно было не наблюдать, если бы римский первосвященник вёл действительно образцовую жизнь».



Первое издание хрестоматии «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» (составили В.П. Шиллер и М.А. Лифшиц под редакцией А.В. Луначарского). Художник суперобложки Борис Титов

Смысл этой сказочки понятен вам². Если, несмотря на все недостатки, которые были проявлены в период абстрактного методологизирования, теоретические положения марксистско-ленинской эстетики за последнее время, вне всякого сомнения, выявились и распространились лишь вширь, приобрели гораздо более конкретное развитие, и хотя наследие абстрактного методологизирования и способно нас отпугнуть от занятий теорией, всё-таки я считаю, что неправильно было бы убеждение в том, что такие теоретические занятия являются, в лучшем случае, приложением, отчасти полезным, к изучению фактов истории искусства, истории литературы.

Поскольку я читаю лекции слушателям старших курсов, а также аспирантам, думаю, что в этой аудитории можно излагать взгляды на сущность того, что называется фактами истории искусства и истории литературы, более критически, потому что такой здоровый научный критицизм – совершенно необходимая вещь. И в этой связи и кажущаяся абсолютной достоверность науки, основывающейся исключительно на фактических знаниях, оказывается весьма релятивной при ближайшем рассмотрении. Покойник Гегель когда-то говорил, что нет ничего абстрактнее, отвлечённее, чем так называемые единичные факты, единичные явления³. Это кажется парадоксом, но это глубоко верно. Кант умер 12 февраля 1804 года, Декарт жил в начале XVII столетия, Пушкин был убит на дуэли Дантесом, Байрон родился в январе 1788 года (а более точная дата неизвестна, потому что в те времена даты крещения точно не записывались в церковных книгах). Хотя и в области этих фактов происходят иногда довольно замечательные пертурбации. Например, происходит иногда рождение и умирание отдельных исторических фигур. Только вчера на заседании кафедры искусствоведения⁴ фигурировал такой

² В ноябре 1963 г., завершая свою лекцию о Немезиде в московской писательской аудитории, Лифшиц говорил «о том, кто как вёл себя при культе личности», и закончил следующим эпизодом: «Так вот, помнится, однажды на лекции, а было это примерно в 1938–1939 гг., в довольно суровое время и перед большой аудиторией, я рассказал небольшую историю, заимствованную из “Декамерона” Боккаччо. <...> Вот какую историю я рассказал, правда, с некоторым опасением. Но со мной ничего не случилось. Молодёжь правильно меня поняла. Она поняла, что марксистское учение – это великая, независимая держава, а мы, её слуги, не всегда бываем на уровне своих задач...» (*Лифшиц М.* Немезида // *Надоело*. С. 523–525).

³ Ср., например: *Гегель Г.В.Ф.* «Кто мыслит абстрактно?». Статья впервые опубликована в посмертном собрании сочинений Гегеля (1835 г., т. 17), на рус. яз. впервые вышла в журнале «Вопросы философии», 1956, № 6 (перевод Э.В. Ильенкова) и затем в двухтомнике «Гегель. Работы разных лет» (т. 1, М.: Мысль, 1970).

⁴ Лифшиц «заведовал кафедрой теории и истории искусства в Институте философии, литературы и истории им. Чернышевского в Москве» (см. его автобиографию: *Письма*. С. 34–36), вероятно, с начала 1938 г., после того, как с этой должности в ноябре 1937 г. был снят «вульгарный социолог» (Там же. С. 70) И.Л. Маца, в апреле 1938 г. арестован и осуждён его заместитель А.И. Некрасов, а читавшийся А.А. Сидоровым курс «Введение в искусствоведение» оценён как «явно неудовлетворительный» (см.: *Кеменов В.* О враждебных марксизму «искусствоведческих» писаниях Маца // *Под знаменем марксизма*. 1937. № 8 (август). С. 121–142; *Дубровский Д.* Как готовятся кадры искусствоведов. О работе отделения искусствознания при Государственном институте философии, литературы и истории // *Советское искусство*. 1937. № 58 (404). 17 декабря. С. 4; *Шаров Е.* На кафедре искусствознания ИФЛИ // *Советское искусство*. 1938. № 9 (415). 25 января. С. 4; *Колтинский Ю.* О недостатках в нашем искусствознании // *Советское искусство*. 1938. № 14 (420). 4 февраля. С. 2; *История искусства в Московском университете. 1857–2007*. М.: Издательство МГУ, 2009. С. 39 и др.). Согласно архивным данным (Архив М. Лифшица. Папка № 191. С. 279; *Лифшиц Мих.* – Фридендеру Г., 8/IV–38 // Там же. Папка № 470), «в конце 1937 г.» Лифшиц «заболел сыпным тифом с очень высокой температурой» и бредом, в марте-апреле 1938 г. он лечился и отдыхал в Ялте, предполагая числа 17 апреля быть в Москве, начать работать и «взяться за службу» (под начальством В. Кеменова – в Третьяковской галерее). «7 мая (1938 г. – *Ред.*) состоялось заседание кафедры истории искусства Института истории философии и литературы. На повестке дня стоял доклад проф. М.А. Лифшица о положении кафедры и о ликвидации последствий гнусной вредительской деятельности бывшего руководителя кафедры проф. Некрасова. В своём докладе М.А. Лифшиц подверг критике труды Некрасова, в частности порочную концепцию происхождения древнерусского искусства и антинаучный метод, соединивший в себе вульгарный социологизм с махровым формализмом немецкой школы. В прениях выступали профессора, доценты и студенты. Продолжение заседания кафедры состоится 11 мая в помещении Института истории философии и литературы» (*Советское искусство*. 1938. № 60 (466). 10 мая. С. 4). 23 мая 1938 г. Лифшиц прочитал в ИФЛИ основополагающий доклад «Народность искусства и борьба классов», направленный в том числе и против вульгарной социологии и который, возможно, был как бы публичным началом, вступлением к его деятельности на посту заведующего кафедрой (см. доклад, о нём и о его воздействии: *Собр. соч.* Т. II. С. 245–292; *Коваленская Т.М.* М.А. Лифшиц и Третьяковская галерея (воспоминания) // *Очерки русской культуры*. С. 672–684). Описание появления Лифшица в ИФЛИ, когда он был «назначен заведующим кафедрой эстетики» (по некоторым сведениям, Лифшиц и прежде читал лекции в ИФЛИ, но нерегулярно), и чтения им лекций оставил в своих воспоминаниях о Лифшице И. Хмарский, учившийся на искусствоведческом отделении института в 1934–1939 гг.:

пример: мастер из Флемаля – действительно существовавшее лицо или нет? В течение 20–30 лет происходило неоднократное изменение этого конкретного исторического факта, то есть в трудах представителей различных течений, в том числе, конечно, окрашенных различно по идейному направлению и по национальным тенденциям, неоднократно этот мастер из Флемаля то воскресал, то умирал.

Точно так же происходит и в отношении отнесения того или другого произведения тому или другому мастеру.

Таким образом, абсолютно точные, казалось бы, истины, истины в последней инстанции фактического порядка, тоже весьма сомнительны. Вообще некоторые факты перестают быть фактами, другие вещи становятся фактами потому, что речь идёт о фактах истории искусства и истории литературы.

Возьмите такой факт, как ранние произведения Бальзака в «чёрной» манере, в манере ужасного авантюрного романа, которые старые историки литературы трактовали так же, как часто и Бальзак сам их трактовал, то есть как макулатурную литературу, как вещи, которые производились им в подражание бульварным романистам того времени исключительно в промышленных целях. Однако в течение последних десятилетий исследователь Приу обратил внимание на эти ранние работы Бальзака⁵, и многие черты зрелого бальзаковского творчества связываются с этими тенденциями так называемого бульварного романа. В какой мере это справедливо, я судить не буду, но несомненно, что такого рода изменения в расстановке фактов происходят, потому что факты эти определяются в значительной степени оценками, а оценки проистекают из определённых общих взглядов. Это касается не только того, определяем ли мы данного художника как представителя Ренессанса или не определяем, потому что это зависит от нашей общей точки зрения на то, что составляет сущность Возрождения, сущность Ренессанса, но и вообще на то, является ли этот факт историей искусства или не является. Является ли фактом истории искусства «Чёрный квадрат» Малевича? Или практический вопрос: в фондах Третьяковской галереи есть масса таких произведений искусства, которые были в своё время закуплены разными комиссиями, и возник теоретический и практический вопрос, являются ли эти произведения фактами истории искусства или не являются?

Короче говоря, я хочу указать на известную относительность того, что мы определяем как фактическую основу, фактический состав нашей науки. Вообще тут очень много можно было бы примеров привести и юмористического свойства, и серьёзных, но это положение

«...И вот однажды в коридоре института появился высокий полнеющий красавец-мужчина в светло-коричневом костюме, приятно оттенявшем его смуглое, матовое лицо. В то время ему шёл тридцать второй год. Начавшие редеть тёмные курчавые волосы, мягкий блеск чёрных глаз, добродушная улыбка, часто трогавшая полные губы, общее выражение внутренней свободы во всём облике – таким запомнился он мне на всю жизнь. Вероятно, в юности с него вполне можно было писать портрет библейского Иосифа Прекрасного. <...> Внешне его лекции выглядели так: в аудитории, рассчитанной где-то на полсотни студентов (отделение было невелико), Михаил Александрович вначале перебирает за трибуной какие-то листочки, собираясь с мыслями, затем отодвигает их, чему-то улыбается и начинает либо с шутки, либо с какого-нибудь случая, на первый взгляд не имеющего отношения к теме. Все заинтригованы, и вдруг, как щелчок – контакт с предметом лекции найден. Речь его льётся непринуждённо, не лекция, а беседа с друзьями. <...> Разумеется, времени по расписанию ему никогда не хватало, и он приглашал желающих дослушать лекцию в вечернее время. Бывало, приходишь, а уже ни одного свободного места, потому что, кроме нашего отделения, в аудитории собрались студенты-филологи, историки, философы и почти всегда гости со стороны, москвичи, наслышанные о его лекциях...» (Хмарский И. Выдающийся марксист // Ульяновская правда. – Ульяновск, 1990. № 147–148 (19.781–19.782). 30 июня. С. 8). Современники подтверждают свидетельство И. Хмарского: «...на его лекции приезжали со всего города, из других институтов и учреждений студенты, преподаватели и просто те, кто любил культуру, литературу, искусство», «съезжалась вся Москва» (см., например: В том далёком ИФЛИ. М.: Филфак МГУ, 1999. С. 9–10 и др.). Впоследствии, в мае 1941 г., это было отмечено в докладной записке для постановления ЦК ВЛКСМ: «Вдохнителем этой группы студентов является профессор Лифшиц М.А., лекции которого посещаются подозрительными, не имеющими никакого отношения к институту, людьми. Лифшиц в лекциях проповедует “теории”, что и реакционные поэты и писатели могут создавать классические произведения» (см.: Шаранов Ю.П. Лицей в Сокольниках. Очерк истории ИФЛИ (1931–1941). М.: АИРО-XX, 1995. С. 145).

⁵ См.: Prioult A. Balzac avant «La Comédie humaine» (1818–1829): Contribution à l'étude de la genèse de son œuvre [Бальзак до «Человеческой комедии» (1818–1829): К очерку о генезисе его творчества]. Paris: G. Gourville, 1936.

не нуждается в дальнейших иллюстрациях. Это обстоятельство тем более существенно, что за последнее десятилетие и даже за последнее столетие произошло колоссальное расширение этого фактического материала. Причём это расширение носит характер того, что можно назвать инфляцией в экономической области, когда происходит известное внутреннее обеспечение, поскольку появляется огромное количество новых явлений, неизвестных прежде эстетике, крайне расширяющих диапазон наших эстетических чувств.

Например, буддийская архитектура, сиамские памятники, негритянское искусство различных племён, какие-нибудь произведения пещерного искусства древней Испании. Самые разнообразные, количественно из года в год наслаивающиеся факты, расширяющиеся до необычайных пределов. Это расширение имеет характер инфляции. Тут вносится момент какого-то релятивизма, чрезвычайной относительности в оценке этих фактов истории искусства, относительности, которая давно была воспринята многими мыслящими людьми как фактор, не только расширяющий наш кругозор положительно, но и как фактор весьма противоречивый, включающий в себя ложные тенденции. В качестве примера я могу привести одно место из книги известного историка искусства XIX века Карла Юсти, из его книги о Винкельмане. Книга эта появилась в семидесятых-восьмидесятых годах. Говоря о Винкельмане, типичном представителе твёрдого классического идеала эстетики, который очень ясно отличал красоту от безобразия, на основе известных принципов определённо сознаваемой оценки, Юсти писал: «Новейшее искусство пошло совсем по другому пути, чем это кто-нибудь мог себе представить в изображаемое у нас время. Будущее всегда было настолько гордо, чтобы не высиживать те яйца, которые подкладывали ему его авгуры; оно редко или даже никогда не производило того, что было заранее рассчитано и наперёд пред сказано. Внешняя жизнь обитателей этой планеты пережила такой переворот, подобного которому нет в истории. Человеческая природа, неизменная со времён начала геологической эры, с некоторым трудом приспособляется к этим обстоятельствам; уживётся ли вообще и какое именно искусство уживётся с этими обстоятельствами – это вопрос, ещё не созревший для решения. Эра технических неожиданностей, фотографии, всемирных выставок и универсальных музеев с непреодолимой силой повлекла его куда за собой. Результатом является хаос, но хаос, изменяющийся ежеминутно. Обманчивые восстановления исследованных и нагромождённых один на другой образов тысячелетий, как *dissolving views*⁶, со всё возрастающей быстротой проносятся мимо; всё с радостью встречается, полуварварское и окостеневшее, рафинированное и упадочное, только разумное и прекрасное, как правило, находят мало уважения к себе. Напротив, для укрепления расстроенных таким возбуждением нервов рекомендуется грязевая ванна “зверства” в качестве пути к “сверхчеловеку” будущего. В таких условиях понятие красоты, господствовавшее в учении об искусстве Винкельмана, единодушно изгнано учёными, и на его место вступило искусное каталогизирование остатков прошлого к великой чести регистраторов»⁷.

Это состояние науки об искусстве, науки о литературе в конце XIX – начале XX веков несомненно имеет место. Это указывает на то обстоятельство, что эта тенденция ко всё большему расширению мира фактического состава, который включается в область эстетически признаваемую, в область истории литературы и истории искусства, эта тенденция несёт в себе и определённую черту слабости, которую Юсти выражает в форме критики каталогизаторов и регистраторов и которую можно уподобить изображению лавки антиквара в «Шагреновой коже» Бальзака.

Перед тем как покончить с собою, Рафаэль решает заглянуть в лавку антиквара. Идея этого приключения предстанет перед нами в образах накопленных в этой антикварной лавке

⁶ Туманные картины (*англ.*).

⁷ См.: *Justi K. Winckelmann*. Bd 1–3, 2. Aufl., Lpz., 1898. Bd. 3, S. 224 f. См. также: *Лифшиц М.* Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения // *Винкельман И.И.* История искусства древности. М.: Изогиз, 1933. С. XXX; То же // *Собр. соч.* Т. II. С. 76–77.

всевозможных исторических ценностей как законсервированная, застывшая, окаменевшая история человеческой культуры, собранная здесь в единый Пантеон европейской цивилизации. Это место настолько исключительно, что я позволю себе прочесть его⁸:

«Множество страждущих, милых и ужасных, тёмных и светлых, отдалённых и близких образов вставали массами, мириадами, поколениями. Египет, застывший, таинственный, возник из песков в виде мумии, обвитой чёрными повязками; фараоны, погребавшие целые народы, чтобы построить для себя гробницы; и Моисей, и евреи, и пустыня; он прозревал целый мир, древний и величественный. Свежая и пленительная мраморная статуя, водружённая на витой колонне и сверкающая белизной, говорила ему о сладострастных мифах Греции и Ионии. Ах, кто бы, подобно ему, не улыбнулся, увидев на тонкой глине этрусской вазы смуглую девушку, пляшущую на красном фоне перед богом Приапом, которого она приветствует с весёлым лицом; на оборотной стороне латинская царица любовно предавалась своим мечтам. Причуды императорского Рима дышали тут в своём натуральном объёме, и можно было видеть ванну, ложе, туалетный стол какой-нибудь ленивой мечтательной Юлии, поджидающей своего Тибулла. Вооружённая могуществом арабских талисманов, голова Цицерона возбуждала в нём воспоминание о свободном Риме и раскрывала перед ним страницы Тита Ливия. Молодой человек видел *Senatus populusque romanus*⁹; консулы, ликторы, отороченные пурпуром тоги, борьба на форуме, раздражённый народ проходили перед ним, как туманные фигуры сновидения. Наконец христианский Рим возобладал над этими образами. Картина изображала отверстые небеса: он увидел деву Марию среди сонма ангелов, окружённую золотым облаком, затмевающую великолепие солнца, внимающую стенаниям несчастных, которым эта возрождённая Ева улыбалась ласковой улыбкой. Когда он прикоснулся к мозаике, сделанной из разноцветных лав Везувия и Этны, его душа перенеслась в тёплую и дикую Италию; он присутствовал при оргиях Борджа, скитался в Аbruцких горах, вздыхал по любви итальянок, увлекался бледными лицами с продолговатыми чёрными глазами. Разглядывая средневековый кинжал с рукоятью, отделанной кружевной резьбой, и с ржавчиной, напоминавшей капли крови, он вздрагивал, воображая ночные свидания, прерванные холодной шпагой мужа. Индия и её религия оживали перед ним в образе идола в островерхой шляпе с косоугольным орнаментом, украшенного колокольчиками, облачённого в золото и шёлк. Подле этого уродца ещё пахла сандалом цыновка, прекрасная, как баядерка, которая когда-то валялась на ней. Китайское чудовище, с перекошенными глазами, с искривлённым ртом, с изуродованными членами, будоражило душу фантазией народа, который, утомясь красотой, всегда однообразной, находит несказанное удовольствие в разновидностях безобразия. Солонка, вышедшая из мастерских Бенвенуто Челлини, переносила его в лоно Возрождения, когда процветали искусства и распутство, когда государи развлекались пытками, когда отцы церкви, покоясь в объятиях куртизанок, предписывали на соборах целомудрие простым священникам. В камее он видел победы Александра, в пищали с фитилём – убийства, учинённые Писарро¹⁰, в глубине шлема – религиозные войны, неистовые, кипучие, жестокие. Затем, светлые образы рыцарства выглядывали из миланских лат, превосходно воронённых, отлично отполированных, и казалось, что из-под забрала ещё сверкают глаза паладина.

Этот океан мебели, вымысла, мод, произведений искусства, обломков создавал для него нескончаемую поэму. Всё воскресало: формы, цвета, мысли; но душа не улавливала ничего цельного. Поэтому приходилось доканчивать наброски великого живописца, создавшего эту грандиозную палитру, где в изобилии и с пренебрежением были раскиданы бесчисленные явле-

⁸ Цит. по изд.: *Бальзак О. Шагреневая кожа* / Пер. Д. Аверкиева, ред. Л. Рейнгардт, вступ. ст. В. Гриба, коммент. и примеч. Б. Грифцова. М.—Л.: Academia, 1936. С. 48–53.

⁹ Сенат и народ римский (*лат.*).

¹⁰ Писарро Франциск (1875–1941) – испанский авантюрист, завоеватель Перу. (*Примеч. из указ. изд.*)

ния человеческой жизни. Овладев миром, после созерцания стран, веков, царствований, молодой человек перешёл к индивидуальным существованиям. Он снова перевоплотился, осознал подробности, отметнув жизнь народов, как слишком обременительную для одного человека.

Там спал ребёнок из воска, уцелевший от собрания Рюйша¹¹, и это прелестное создание напомнило ему радости детства. При обаятельном виде девственного набедренника какой-нибудь таитянской девушки его горячее воображение рисовало ему простую жизнь природы, непорочную наготу истинного целомудрия, очарование лени, столь свойственной человеку, спокойное существование на берегу свежего и мечтательного ручейка, под бананом, который, не требуя ухода, оделяет всех сладостной манной. То вдруг, страстно вдохновенный жемчужными переливами тысячи раковин, возбуждённый видом какого-нибудь звёздчатого коралла, пахнувшего морской травой, водорослями и атлантическими ураганами, он становился корсаром и облакался в грозную поэзию, которой проникнута личность Лары¹². Затем, восхищаясь тонкими миниатюрами, лазурными и золотыми арабесками, украшавшими какой-нибудь драгоценный рукописный требник, он забывал о морских бурях. Тихо убаюкиваемый мирной мыслью, он вновь погружался в занятия и науку, вздыхал по сытой монашеской жизни, лишённой горечи, лишённой радости, и засыпал в глубине кельи, любясь в стрельчатое окно лугами, лесами и вертоградами своего монастыря. Перед картиной Тёнирса он облакался в солдатский плащ или лохмотья работника; ему хотелось носить засаленную и пропитанную дымом шапку фламандцев, напиваться пивом, играть с ними в карты и улыбаться толстой крестьянке с заманчивой полнотою. Его охватывал озноб при виде метели Миэриса; он сражался, глядя на битву Сальватора Розы. Он поглаживал иллинойский томагавк и чувствовал, как ирокезский скальпель срезает ему кожу с черепа. Восхищённый видом ребёнка, он влагал его в руки владелицы замка и наслаждался её мелодическим романсом, объясняясь ей в любви вечером у готического камина, в полумраке, в котором тонул её взгляд, суливший согласие. Он цеплялся за все радости, постигал все печали, овладевал всеми формулами существования, столь щедро расточая свою жизнь и свои чувства на призраки этой пластической и пустой природы, что шум собственных шагов раздавался в его душе, как отдалённый отзвук иного мира, подобно парижскому гулу, доносящемуся до башен Собора богоматери.

Поднимаясь по внутренней лестнице, которая вела в залы, расположенные во втором этаже, он видел обетные щиты, полные доспехи, резные дарохранительницы, деревянные фигуры, развешанные по стенам или лежавшие на ступеньках. Преследуемый самыми диковинными формами, чудными творениями, находившимися на грани между смертью и жизнью, он шёл как бы в очаровании сна. Наконец и сам он, сомневаясь в своём существовании, был, как и эти странные предметы, не вполне жив и не вполне мёртв. Когда он вошёл в верхние залы, день стал уже угасать; но свет, казалось, был не нужен для сваленных там богатств, сверкавших золотом и серебром. Самые дорогие причуды расточителей, владевших миллионами и умерших на чердаке, были собраны на этом обширном базаре человеческих безумств. Чернильница, за которую было заплачено сто тысяч франков и которая была потом куплена за сто су, лежала возле замка с секретом, стоившего столько, что за эти деньги можно было бы во время оно выкупить из плена короля. Тут же ловческий гений являлся во всём блеске своей глупости, во всей славе своего гигантского ничтожества. Стол из чёрного дерева, настоящий кумир для какого-нибудь художника, украшенный резьбой по рисункам Жана Гужона и потребовавший когда-то нескольких лет работы, был, быть может, куплен за цену вязанки дров. Тут пренебрежительно были свалены в кучу драгоценные шкатулки и мебель, сделанная руками фей.

¹¹ Рюйш Фридрих (1638–1731) – голландский учёный, врач, изобретший особый способ сохранять трупы. Восковых фигур не было в его коллекциях, одну из которых приобрёл в 1717 г. Пётр I для Российской Академии наук. (Примеч. из указ. изд.)

¹² Лара – герой одноимённой поэмы Байрона, пират. (Примеч. из указ. изд.)

– Да у вас тут миллионы! – вскричал молодой человек, дойдя до комнаты, которой заканчивалась огромная анфилада зал с позолотой и лепкой работы артистов прошлого века.

– Скажите лучше: миллиарды, – отвечал толстый, толстощёкий приказчик. – Но это ещё пустяки. Поднимитесь на четвёртый этаж, и вы увидите».

Это заставляет вспомнить несколько слов из Бодлера:

...И Демон Трисмегист, баюкая мечту,
На мягком ложе зла наш разум усыпляет;
Он волю, золото души, испепеляет,
И, как столбы паров, бросает в пустоту...¹³

Это, можно сказать, эпитафия, которая может быть в большей степени учреждена на мавзолее в честь истории искусства и истории литературы последних десятилетий, да и всего времени, следующего за распадом великих эстетических систем начала XIX века.

Действительно, подобное ощущение лавки антиквара не может не вызвать известного разочарования и скептицизма даже у любого профессионала, который занимается нагромождением, систематизированием, каталогизацией этих фактов. И неоднократно даже в самой искусствоведческой литературе высказывалось мнение, направленное против релятивизма, против всеобщей относительности ценностей, против такого впитывания разнообразнейших фактов в истории искусства, духовной окостенелости науки об искусстве и науки о литературе определённых типов, о которых я говорил. Я имею в виду цеховую науку, так называемое искусствоведение и литературоведение.

Её принцип всеобщего права на признание, легализацию в рамках истории искусства лучше всего может быть выражен известной теорией художественного стремления или «художественной воли», как иногда переводят этот термин Ригля в истории литературы, а не только в истории искусства, в западноевропейском буржуазном литературоведении¹⁴. Эта теория о том, что каждая форма, вносимая в общий резервуар памятников искусства, равнозначна и равноправна с другими, приводит, в конце концов, к появлению релятивизма и обесцениванию художественных критериев, к тому, что выражено Бодлером в этих строках:

...На мягком ложе зла рукой неутомимой
Наш дух баюкает, как нянька, Сатана,
И мудрым химиком в нас испарён до дна
Душевной твёрдости металл неоценимый¹⁵.

Пусть даже эти оценки носили характер отвлечённый и односторонний, оценки, которые были в старой классической эстетике XVIII – начала XIX веков, – этой-то надёжной твёрдости в очень большой степени не хватает новейшей науке об искусстве и новейшему литературоведению. Её отличие от старых представлений об искусстве лучше всего можно характеризовать словами такого рода. У Леонардо есть рассуждение, характерное для того времени, в котором сравниваются разные искусства между собою. В начале этого сравнения есть сравнение живописи с литературой. В качестве преимущества живописи Леонардо указывает на то, что литературу нужно обязательно переводить на другие языки для того, чтобы она была понятна. А

¹³ Бодлер Ш. Предисловие / Пер. Эллиса // Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 13.

¹⁴ Теория «художественной воли» (Kunstwollen) А. Ригля была изложена, в частности, в его книге «Позднеримская художественная промышленность» (1901).

¹⁵ См.: Из предисловия. // Бодлер. Цветы Зла. С 2-мя портретами и характеристикой автора / Пер. П. Якубовича-Мельшина. Петербург: Издание Т-ва «Общественная польза», 1909. С. 57.

живопись всегда и всем будет понятна. Этот взгляд не лишён ни в какой мере определённости, надёжной твёрдости оценки, – все ценности и все критерии совершенно определённы, кажется, что всё ясно и понятно и должно быть действительно понятно каждому воспринимающему лицу.

Сравните это с современным взглядом искусствоведа, который исходит из того, что греческое искусство и негритянское искусство, негритянская Венера или Венера Медицейская обладают в оди наковой степени эстетическими качествами, которые только различны, так как всё хорошо по-своему и сравнивать эти вещи нельзя. В этом истолковании искусства говорится: «Чтобы понять японский рисунок, необходимо научиться японскому подходу к искусству. Такое чуждое нам искусство, как древнеиндийская архитектура, попросту не поддаётся привычному зрению европейца. Дело не в том, находим ли мы её красивой или нет, но мы должны сначала ещё развить в себе особый орган, чуткий к её формальным воздействиям»¹⁶.

Тут, конечно, есть и правильное зерно. Конечно, нехорошо отвергать то, чего просто не понимаешь, но вместе с тем здесь есть характерный принцип, который сводится к тому, что нет никакого решительно твёрдого и прочного критерия для общей оценки художественных произведений, а есть исключительно то, что можно назвать абсолютной индивидуальностью, абсолютным своеобразием каждого памятника, каждого направления, каждого типа искусства, каждой формы, и каждая из них хороша по-своему, каждая говорит своим языком, и каждый из этих языков совершенно непонятен, если не проникнуться каким-либо японским или индусским ощущением. Сравните это с наивным представлением Леонардо о том, что живопись понятна всякому в отличие от литературы, которую надо переводить на чужой язык.

Из этих примеров совершенно очевидно, что, так или иначе, а без какой-то общей формы оценок произведений искусства нельзя обойтись даже тогда, когда трактуешь факты в собственном смысле слова. В этом заключении философии о непостижимости японского искусства для европейца <...> такие оазисы искусства, не сообщающиеся между собою, – релятивизм одинаково ценных художественных точек зрения. Это опять-таки целая философия.

Для решения вопроса о том, что включается в сферу искусства и что не включается (если не включается) или стоит на грани, и что именно и в каком отношении, – для решения этого всегда необходимы какие-то общие точки зрения, и такие общие точки зрения имеют даже те люди, которые от них решительно отказываются. Только у них они приобретают худший характер. Они всегда собирают не критически, непродуманно до конца, лежащие на поверхности популярные точки зрения. Отказываются вообще от философии и эстетики, а на самом деле являются такими же, только эклектическими и недобросовестными.

К сожалению, подобный эклектизм в нашей научной практике встречается ещё часто. Если вы возьмёте наши труды – и такие, по которым вам приходится учиться, и такие, по которым вам не приходится учиться, – то всё же при внимательном и требовательном отношении к идейной целостности данного произведения вы всегда («всегда» – это будет слишком большое обобщение, но часто) увидите такой эклектический налёт разных теоретических наслоений, из которых некоторые сто лет тому назад устарели, а некоторые только что были последними продуктами моды, а в настоящее время тоже потеряли свою свежесть.

Если вы возьмёте какой-нибудь искусствоведческий текст, то вы увидите, что там отдана дань общественным условиям, не в такой форме, как это было в вульгарной социологии, но всё-таки известная дань. Если идёт речь о портрете XVIII века, то будет дана какая-то общая характеристика дворянской среды, экономических условий, в которых развивалось это искусство. Потом вы найдёте следующее отложение – вы найдёте стилевой анализ – это искусство

¹⁶ См.: Вэльфлин Г. *Истолкование искусства*. М., 1922. Цит. по: *Задачи и методы изучения искусств*. Сборник статей В.П. Зубова, Б.Л. Богаевского, И. Глебова, А.А. Гвоздева, В.М. Жирмунского. П.: Academia, 1924. С. 10.

барокко, классицизма или рококо, или найдёте антитетику, противоположное развитие, преодоление элементов барокко элементами классицизма или что-нибудь в этом роде.

Потом вы найдёте ещё одно наслоение, уже совершенно новое, – это вопрос о том, является ли это искусство реалистическим или нереалистическим. В отношении портрета вы найдёте указание, что кроме того, что тут есть борьба барокко и классицизма, тут есть ещё реализм, а тут нечто совсем другое. Если рассматривать вопрос об условиях отношения искусства к действительности, то все эти термины – барокко, классицизм, в каком отношении они друг к другу находятся, и можно ли их располагать в один ряд, все эти стороны исследования.

Наконец, вы там найдёте ещё формальный анализ. После того, как сказано и о классицизме, и о реализме, и о барокко, вы найдёте ещё рассуждения о композиции по треугольнику или ещё по диагонали и т. д. и т. п.

Последний слой, новейший – это лирические восторги, которые также необходимы и являются сплошь да рядом таким дополнением или прибавкой ко всем последним исследованиям. Сюда относят ся такие характеристики, как «интимный», «взволнованный», «лирический», или в литературе – «широкое полотно».

Подобные приёмы тоже представляют какой-то слой теоретический, так что если тут начать раскопки палеонтологические, уста навливать какие-то наслоения, то мы без труда отнесём их к разным эпохам развития искусства. И <...> лирические восторги могут быть отнесены к критике до Белинского или скорее к трактатам о прекрасном в духе XVIII века, рассуждения о треугольнике и диагонали должны быть отнесены к формализму семидесятых-девяностых годов школы Фидлера и Гильдебранда, а антитеза с участием элементов барочных и классических и пр. и пр. должна быть отнесена к наслоениям так называемой типологической школы в духе Вёльфлина или Вальцеля.

Одним словом, вы найдёте здесь все философские наслоения, когда-то жившие полноценной жизнью или относительно полноценной жизнью, но потерявшие своё содержание и растворившиеся в этом эклектическом месиве.

И в истории литературы вы увидите то же самое. Вы увидите текстологические исследования со ссылками на Гаск<...>, Ло<...> и т. д. Вы увидите довольно отрывочные рассуждения о реализме и романтизме, найдёте примечания о классовом характере, найдёте элементы тэновской¹⁷ социологии и чисто психологические наблюдения вроде кирпотинских открытий о борьбе радости и печали в творчестве Пушкина¹⁸.

Всё это можно найти в истории литературы и истории искусства соответствующего времени и соответствующих периодов классического развития этих методов. В том виде, в каком это предстаёт сейчас, это представляет собой, бесспорно, такую эклектическую смесь, и, к сожалению, в настоящее время в литературоведческой и искусствоведческой работе есть слишком много подобного эклектизма.

Никто не станет сейчас настаивать на последовательной вульгарной социологии, никто не станет вполне последовательно искать и применять теорию Вёльфлина и Шмарзова и других западноевропейских искусствоведов. Точно так же, как никто не будет осуществлять в литературоведении такую точку зрения, которую Шкловский, Эйхенбаум и Жирмунский проповедовали на грани двадцатых годов¹⁹. Но все эти элементы в таком притупленном, отчасти

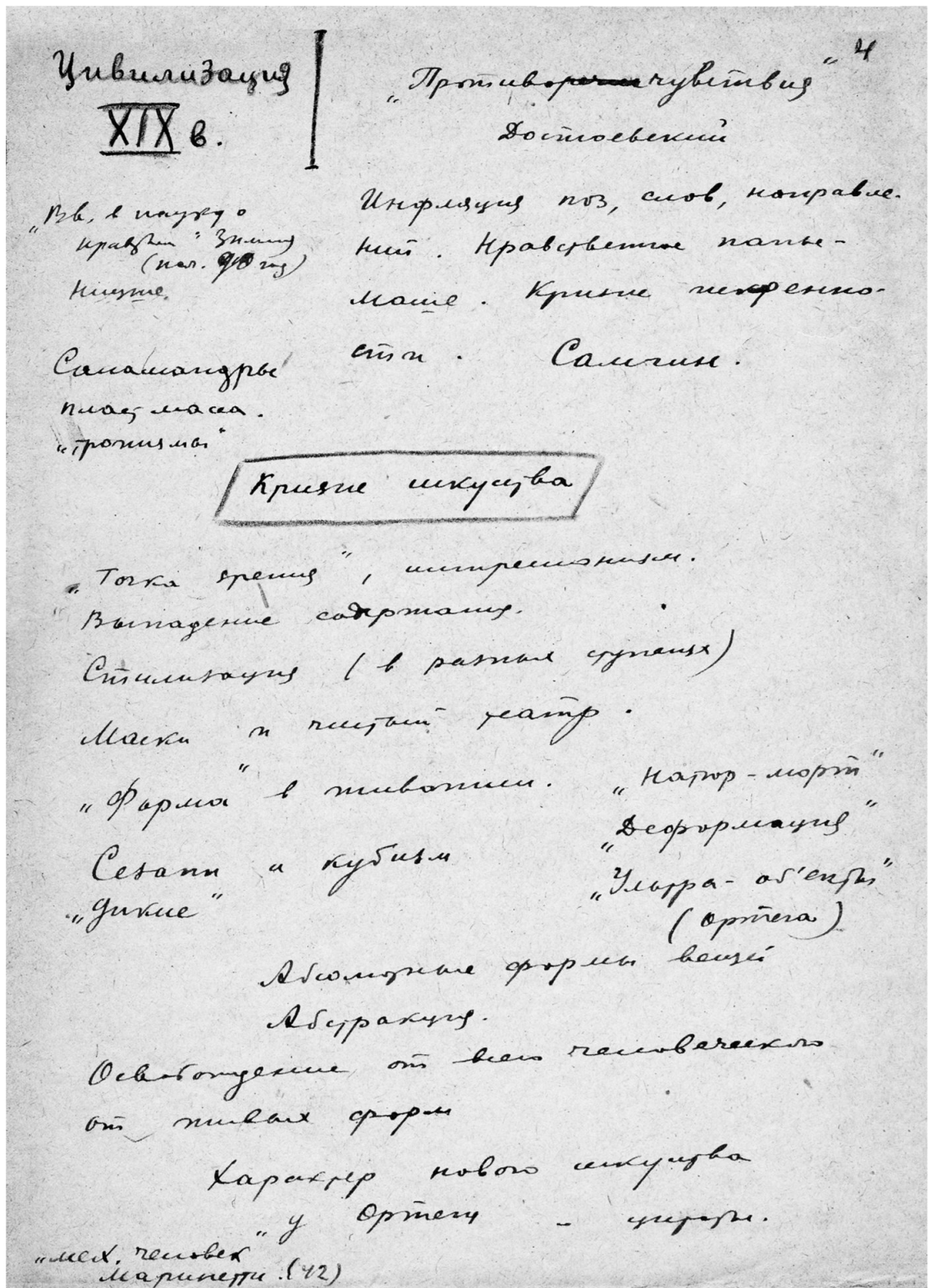
¹⁷ Имеется в виду французский историк литературы и искусства И. Тэн (1828–1893), создатель культурно-исторического метода изучения литературы и искусства. См.: *Тэн И. Философия искусства* / Пер. Н. Соболевского, вступ. ст. Ю. Янель. М.: Изогиз, 1933.

¹⁸ См., например: *Кирпотин В. Наследие Пушкина и коммунизм*. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1936; изд. 2-е: М., 1938. (Книга написана по личному заданию И.В. Сталина.) Сохранился принадлежавший М.А. Лифшицу экземпляр этой книги с его критическими замечаниями. См. также краткий конспект А. Караганова в наст. изд.

¹⁹ См., например: *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*. П., 1919 – сборник ОПОЯЗа, куда вошли работы В. Шкловского и Б. Эйхенбаума, а также: *Жирмунский В. Вопросы теории литературы*. Статьи 1916—1926. Л.: Academia, 1928.

измельчённом и лишённом свежести виде всё-таки ещё существуют в таких штампах, являясь следствием недостаточно глубокой и серьёзной разработки теоретических вопросов марксистско-ленинской теории искусства.

Так как познание есть уже начало преодоления, то очень важное значение имеет сознание того, что подобная эклектическая точка зрения неудовлетворительна, что она вовсе не даёт действительной добросовестной фактической науки, что она приводит к некоторому роду официальной академической учёности, которая давным-давно отжила свой век, ещё в конце XIX века, и которую возродить нет необходимости. Потому что человечество не даром прошло школу теоретическую и практическую, прошло тот путь, на котором были те или другие заблуждения и ошибки и который вовсе не был бесплоден.



Рукописные наброски Мих. Лифшица к лекциям

Первое, что нужно сделать, это выяснить теоретическую сторону вопроса. Откуда же появилось подобное эклектическое состояние науки об искусстве и науки о литературе, сведённое к набору фактов литературоведения и искусствоведения?

Об этом я и хочу вам сейчас рассказать.

Прежде всего, надо напомнить, что та терминология, которую мы сейчас употребляем, – литературоведение и искусствоведение – сравнительно нового происхождения. Наука об искусстве в прошлые времена носила несколько иной характер, в частности, даже название было другое. Такая наука раньше называлась эстетикой. Эстетика включала в себя и моменты поэтики в области литературы, включала в себя и исследования исторического характера в области искусства. Напомню, например, лагарповскую знаменитую книгу²⁰, ко торая является и эстетикой, и теорией литературы и включает в себя массу элементов историко-литературного характера. Самый термин этот обязан своим происхождением одному из учеников Вольфа, жившему в середине XVIII века, Баумгартену, который в пятидесятых годах XVIII века издал два тома латинских сочинений под этим названием²¹. Слово «эстетика» происходит от «эстезис», чувственное состояние. Это «чувственное состояние» играло специфическую роль в философии Лейбница и Вольфа. В настоящее время так науку об искусстве не называют, и тут много неясности терминологической, слово «эстетика» часто путают со словом «эстетизм», а человека, который занимается эстетикой, – с эстетом. Но не только поэтому оставлено это название, но и потому, что эстетика как наука о чувственном восприятии, чувственном познании носила характер, относящийся в основном не к творчеству, а касающийся потребления, восприятия. Поэтому уже в немецкой эстетике конца XVIII – начала XIX веков была попытка заменить этот термин «эстетика» другим термином, который больше соответствовал бы искусству, творчеству как основному предмету исследования в этой науке. Например, Фридрих Шлегель предлагал назвать эту науку наукой символов, наукой о художественном символе, а его брат Август Вильгельм Шлегель предлагал назвать *Kunstlehre*, «искусствоучение», то есть близко к «искусствоведению». Гегель предлагал назвать «каллистика», от слова «калос» – красота. Но он оставил название «эстетика» или «философия искусства». Он считал правильнее назвать «Начала искусства», но не захотел разрывать с установившейся традицией²².

<Перерыв>

Я вам рассказал историю термина вплоть до классической немецкой эстетики, которая, сохранив термин «эстетика» чисто формально, чтобы не порывать с традицией, по существу, создала другой тип науки об искусстве, в котором в основу научного рассмотрения положено именно художественное творчество, а не наблюдение, не восприятие, не анализ различных чувств, которые у чело века возникают при созерцании того или другого явления природы или искусства.

Но не только этим свойством отличалась классическая немецкая теория искусства, но ещё и тем, что ею была впервые и в гораздо бoльшей степени, чем это было сделано в аналогичные периоды развития античной культуры, создана широкая и систематически развитая и находящаяся в тесной связи со взглядами на мир, проникнутая диалектическим методом, хотя на основе германского идеализма, всеобъемлющая история искусства. В ней были все достоинства философии искусства Шеллинга, философии искусства Гегеля. Прежде всего была ясно осознана связь искусства со взглядами на мир. Ей был свойственен целостный характер, при котором отражение действительности в сознании художника, в сознании воспринимающего индивида было закономерно связано с самим предметом этого восприятия.

²⁰ *La Harpe*, Le Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne, 18 vol. (1798–1804); рус. пер.: *Лагарп И.* Ликей, или Круг словесности древней и новой, ч. 1–5. СПб., 1810–1814.

²¹ См.: *Aesthetica*. Scripsit Alexander Gottlieb Baumgarten, prof. philosophiae. Bd 1–2. 1750–1758 [Эстетика. Писал Александр Готтлиб Баумгартен, проф. философии. Т. 1–2. 1750–1758]; рус. пер. в кн.: История эстетики. Т. 2. М., 1964. С. 449–465.

²² См.: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. В 4 т. / Ред., предисл. М. Лифшица. 1968–1973. Т. 1. М.: Издательство «Искусство», 1968. С. 7. Рассмотрение вопроса о вариантах названия науки Гегель заключает так: «И всё же единственное выражение, отвечающее содержанию нашей науки, это – “философия искусства” или, ещё более определённо, – “философия художественного творчества”».

Затем само отношение это было не только закономерно, но оно рассматривалось диалектически, а это значит, что оно рассматривалось прежде всего в историческом ходе. Это такая историческая философия искусства, которая охватывает различные эпохи в единой системе, теория, являющаяся одновременно и философией истории искусства и литературы, где каждое явление, явление поэзии или изобразительного искусства или даже прикладного искусства находит совершенно определённое место и закономерно обосновано как в логическом смысле, так и в историческом смысле, – такое величественное здание философии искусства было создано именно в эту эпоху, в конце XVIII – начале XIX веков, и подобного создания в западноевропейской буржуазной науке и философии с этого времени больше не было.

В середине XIX века происходит разложение немецкой классической эстетики, которая имела дополняющее её явление в виде философской деятельности Бем<...>, происходит разложение, которое, с одной стороны, даёт формы эпигонского характера, но ещё значительные, как, например, у ученика Гегеля Фридриха Теодора Фишера, Розенкранца и др., а с другой стороны, такие явления, как эстетика прогрессивно-демократического характера, связанная с сороковыми годами, эстетика Фейербаха.

Но общая тенденция и общая линия эстетического развития в XIX веке показывает распад этой значительной, большой эстетической системы, распад её на элементы, которые затем берутся на расхват значительно более мелкими разносчиками эстетической науки, размниваются на мелочи, используются для построения менее значительных научно-архитектурных сооружений.

Кроме этого момента общего распада, связанного с начинающим ся кризисом буржуазной культуры, можно отметить и другую существенную тенденцию, которая выступает перед нами сначала со своей прогрессивной стороны. Это критика прежних спекулятивных умозрительных построений классической философии искусства.

Новая теория искусства, которая, начиная с середины XIX века, вступает в действие, приобретая всё большую популярность, имеет позитивистскую окраску, и дух её лучше всего выражает Юлиан Шмидт, известный историк литературы <...>²³.

Возьмём дальше известного историка литературы того времени Гетнера, последователя Фейербаха. И, наконец, наиболее типичным явлением была теория социологии искусства, изданная во Франции Ип политом Тэном, который объяснял явления искусства влиянием среды, отказываясь от эстетических суждений и выдвигая правило Спинозы: «Задача исследователя – не плакать, не смеяться, а понимать».

В общей теоретической эстетике этому соответствовало явление, которое получило название «эстетики снизу», в противовес прежней классической «эстетике сверху». Отказываясь от общих принципов, общефилософского языка, «эстетика снизу» переводила искусство на язык эмпирических наблюдений, фактов.

Представителем этой эстетики был Фехнер, в области чисто психологической – Теодор Липпс и Вильгельм Вундт.

В отличие от умозрительной эстетики, эстетика в этот период занималась наблюдением. Например, распространялись всякого рода анкеты-вопросы: какая форма больше нравится – эллипсовидная или квадратная, или различные формы линий, то есть наблюдение непосред-

²³ Вероятно, здесь имелась в виду «популярная во второй половине XIX в. фраза» Юлиана Шмидта «Новое поколение не строит систем!» (Собр. соч. Т. II. С. 74); ср. в лекции ниже слова о «науке, провозглашавшей вместе с Юлианом Шмидтом, что новое поколение не строит систем». Ср. также: «Вот несколько примеров полных аккордов позитивизма. В 1874 г. известный историк литературы Вильгельм Шерер подхватил фразу, незадолго до этого высказанную Юлианом Шмидтом: “новое поколение не строит никаких систем”. Мирозерцания, подтверждал Шерер в своих лекциях и статьях, потеряли кредит. Ссылаясь на точные науки, Шерер требовал, чтобы науки гуманитарные заимствовали у них методы исследования (Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм (Петроград, 1922), 11)». См.: Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 19.

ственное, фиксирование, как при психологическом наблюдении, хотя аппарата для этого не изобрели, но какой-то механический, математический дух был уже обретен.

Общая линия, общее направление было именно на подчёркивание роли фактов и на понижение роли оценки, исходящей из общих принципов, из каких-то умозрительных положений.

Для того, чтобы проиллюстрировать сложившееся за это время отношение к старой спекулятивной эстетике, прочту вам одно место из русского искусствоведа, весьма характерное по своему высокомерному отношению к старому классическому искусству. Вот что он говорит:

«Вопросы, которыми занималась “старая” спекулятивная эстетика <и в значительной мере продолжает интересоваться также и современная наука о Прекрасном, и то, как она эти вопросы ставила, показывают, что эстетика не знает произведения искусства, как живого и сложного организма. Свои построения эстетика основывает на анализе понятия искусства и из него получает свои выводы, к которым подводятся те или иные категории искусства.

“Эстетика” интересовалась прежде всего проблема эстетической телеологии: мир пребывает для осуществления Красоты, которая объявляется в Прекрасном, в Добре, в Возвышенном. Прекрасное есть Добро и Истина.

Прекрасное, как высшая категория, к себе сводит и через себя объясняет чувства человека, его волю, мышление. Прекрасное создаёт гармонию в мире и устанавливает отношения между людьми и Природой в её единстве и множественности явлений. Природа могущественный орган, осуществляющий эстетическую телеологию. Сама Природа представляет Естественную Красоту.

В наивысшей степени обладает знанием Прекрасного художник: он жрец, – чувства, воля и мышление его содержат в себе стихию Прекрасного. Художник – творец, так как он своими эстетическими чувствами, волей, воображением вызывает к жизни Искусство».²⁴

Это типичная для того времени тенденция в отношении к умозрительной эстетике начала XIX века. Эта эстетика действительно говорила о Вечном и Прекрасном. Может быть, эти слова, хотя и написанные с большой буквы, не представляют такого позорного пятна на её памяти, но с точки зрения людей, проникнутых идеями современного искусствознания и литературоведения, подобного рода устремления представляли собой явления чрезвычайно отрицательные и подлежали такой карикатурной стилизации и высмеиванию.

Но действительно ли эта наука, провозглашавшая вместе с Юлианом Шмидтом, что новое поколение не строит систем, что им нужна эстетика не сверху, а эстетика снизу, как говорил Фехнер, с условиями жизни и т. д. И не только явления моды, но и явления общекультурного характера, которых много в общественной жизни людей и которые всегда располагаются вокруг того центра, который мы называем искусством. Поэтому подобные культурно-исторические исследования осознают внешнюю фактическую сторону, внешние факты, а не внутренние факты искусства, осознают, по известному выражению Гегеля, только леса вокруг постройки, вокруг здания искусства, но не само строение.

Исследование социологических факторов, культурно-исторических факторов давало ряд интересных материалов для психологии индивида и общества, но вместе с тем оно как раз не охватывало того, чем оно больше всего хвалилось, то есть как раз элемента фактической достоверности применительно к явлениям искусства у этого типа науки не было и не могло быть.

Поэтому, естественно, наступила реакция. Это произошло и по другим причинам. Но, исходя из внутренней логики, несомненно, это была реакция на такую позитивистскую трактовку искусства. И эта реакция возникла вначале в семидесятых-восьмидесятых годах, пред-

²⁴ *Богаевский Б.* Задачи искусствознания // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 13–14.

ставленная кружком известного немецкого художника Ханса фон Маре, теоретиком искусства Конрадом Фидлером, скульптором Адольфом фон Гильдебрандом, теоретическая деятельность которого относится к девяностым годам, потому что в это время вышла его книжка «Проблема формы в изобразительном искусстве»²⁵.

В чём заключалась эта новая теория, связанная с лозунгом Ланге «Назад к Канту!»²⁶ и исходившая из критики позитивизма и наивного реализма в философском смысле этого слова? Это была теория, которая развивала теорию в сторону идеализма субъективного, и наиболее яркий представитель этой теории Фидлер был кантианцем по общему мировоззрению, который и развивал кантианство в сторону имманентной философии. Это была типичная для западноевропейской философии конца XIX века теория, которая сводилась к тому, что не сознание определяется бытием, а наоборот, бытие определяется сознанием, что отрывать явления внешнего действительного мира от сознания человеческого нельзя, и то, что мы имеем перед собой в окружающем мире, есть непосредственное тождество внешних вещей и нашего сознания.

Фидлер говорил, что мы можем познать окружающий нас мир. Но мы познаём его только при известном условии. Этим условием является наша психофизическая организация. Ещё из кантовской философии известно, что пространство и время являются такими формами восприятия и организуют эмпирический чувственный материал, получаемый из внешнего мира. У Канта сохраняется ещё «вещь в себе», а в буржуазной философии этот элемент материализма исчезает и создаётся представление о том, что мир складывается из чувственных форм, которые уложен чувственный материал наших восприятий, наших переживаний, наших ощущений.

В чём же заключается сила и значение искусства? Значение его чрезвычайно велико, поскольку искусство представляется основным элементом, организующим этот психофизический поток. В качестве примера можно сослаться на такое утверждение Фидлера, что слово является важнейшим способом организации не только наших понятий и представлений, но и элементов реального мира. Это почти средневековое представление – слово является высшей реальностью как форма, в которую укладывается наш материал переживаний и ощущений. И такой формой является изобразительный знак или жест. Изобразительные знаки собираются в определённые зрительные формулы. Эти зрительные формулы, зрительные знаки представляют так называемые опорные пункты в этом хаотическом хоре, и весь мир состоит из подобной кристаллизации форм, черпающей начало из нашей организации психофизической и материала ощущений. Отсюда мысль о том, что мы воспринимаем внешний мир и в искусстве мы должны воспроизводить правду внешнего мира – наивный реализм, в действительности мы воспринимаем не внешний мир, но те элементы наших собственных ощущений, которые при известной конвенции, при известной условности могут быть предметами нашего формирования.

И вот задача искусства заключается вовсе не в правдивом воспроизведении действительности, – искусство имеет свою собственную логику, своё собственное движение форм, свои зрительные формулы, которые в изобразительном искусстве тяготеют к глазу, и, собственно, в этом-то и заключается то основное, что должен делать историк искусства, исследователь искусства, когда он занимается этими художественными произведениями. Он вовсе не должен переживать, и никакая чувствительность вообще в этой области недопустима. Он должен производить то, что получило название формального анализа. Он должен оставаться сравнительно холодным к рассматриваемому предмету. Его собственные психологические переживания и ощущения не относятся к миру форм, к зрительным формулам, которые даны в искусстве как

²⁵ *Hildebrand A. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 1. Aufl. 125 S. Strassburg: Heitz, 1893; рус. пер.: Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / Пер. и вступ. ст. Н. Розенфельда и В. Фаворского. М.: Издательство «Мусагет», 1914 (переиздано: М., 1991; сокр. репр. воспр. изд. – М.: Логос, 2011).*

²⁶ Лозунг «Назад к Канту!» был провозглашён О. Либманом и Ф. Ланге в середине 60-х гг. XIX в.

в особом мире, не стоящие рядом с миром реальным, но представляющие некое развитие и уяснение себе этого реального мира.

Те элементы формы, которые мы находим в действительном нашем восприятии, художник очищает, организует, подчиняет известным законам, и задача исследователя заключается в том, чтобы изучить эти конвенции, изучить эти условия, при которых художественное произведение существует. Значит, дело не в оценке, а дело только в формальном анализе. Поэтому дело не в реализме, не в нахождении правды в искусстве, потому что каждое художественное произведение имеет свои самостоятельные законы, а всё искусство представляет такую серию самостоятельных предметов, форм – внутреннюю историю форм. Фидлер называл это номинализмом, хотя по средневековой терминологии это является скорее реализмом, – это приводит в начале XX века к возрождению схоластики, экс<эксцессам?> философии гуссерлианства. То, что мы сейчас видим в виде рудиментарных остатков, относится именно к этой эпохе формализма, основоположниками которого являлись Фидлер и Гильдебранд.

К этому же периоду относится и самый подход к формальным задачам искусствознания и литературоведения. В области искусства искусствоведение <Kunstwissenschaft?> – это перевод с немецкого. Ряд таких немецких учёных, как Дессуар, издатель «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissen-schaft²⁷» и другие, как Утиц и прочие сотрудники этого немецкого журнала. Мы имеем возможность по сохранившимся элементам судить о духе этой теории, даже по некоторым словам, которые в нашем искусствоведческом языке сохранились. Сохранилось, например, такое слово, как «произведение *построено* или *не построено*». Дух слова выражает эту идею, которая рассматривает художественное произведение как неким образом конструированную форму, как если бы речь шла о форме технического характера. Или, например, слово «решение». Как в этом произведении «решена» композиция или «решён» колорит?

В своё время это было чрезвычайно популярно, а сейчас это сохраняет общее впечатление от таких представлений, что исследование искусства подобно исследованию математического или естественнонаучного характера при известном внешнем холодном созерцании, наблюдении, разъединении, разложении на составные элементы (вы этого уже не захватили, а я ещё это захватил в практике, в цвету, и одно время сам был объектом борьбы этих теорий).

Помню, как в покойном ВХУТЕМАСе изучали теорию²⁸. Я как раз стал заниматься, когда был выработан новый учебный план, разработанный Фаворским, разработанный отчасти по методу Гильдебранда, отчасти немецкого физика Оствальда, который погрешил полуискусствоведческим трудом по теории цветов.

Рисунок и живопись не изучали, а изучали элементы искусства – цвет, объём и пространство, чистые формы. Причём по линии цветов система состояла в том, чтобы изображать спектры. Сначала спектр без <...>, затем в развёрнутом виде, и дальше вся эта оствальдовская премудрость, которая умещается в такой тоненькой книжечке.

Затем предстояло делать какие-то формы, но чтобы они не были похожи на действительные предметы, а чтобы они были исследованием чистой формы. Придумать такую форму, чтобы она не была похожа на действительную форму. Тут были реки, плоскости, корабли, всё это перекрещивалось, всё это должно было представлять какие-то конструкции на основе анализа разложения формы. Только после этого мы должны были начать изучать природу и действительность, так что никакой Леонардо или другой взыскательный художник не мог к нам предъявить никаких требований.

Нельзя сказать, чтобы эта идея была лишена абсолютно всякого смысла, всякого основания, потому что редко можно в природе или в истории встретить абсолютное разрушение.

²⁷ Журнал эстетики и всеобщего искусствознания (нем.).

²⁸ Лифшиц поступил во ВХУТЕМАС в 1923 г., с 1925-го по 1929 г. преподавал там философию (см.: Из автобиографии идей. С. 267–269, 278).

Какие-то элементы правдоподобия здесь были, были они постольку, поскольку во всяком формальном анализе есть желание не сводить искусство к внешним явлениям, а рассматривать его в его собственном языке. Конечно, форма художественная имеет свой язык, и, конечно, рассказывать анекдоты по поводу картины – это не значит заниматься исследованием, так же, как рассказывать какие-нибудь биографические подробности про Бальзака и Пушкина не значит понимать внутреннюю форму их произведений. Так что в этом смысле это стремление было закономерно, но оно выродилось в самом начале в идеалистические в своей основе представления.

Вы знаете в музыке термин – темперация. «Хорошо темперированный клавир» – название знаменитого сборника сочинений Баха. В чём заключается эта темперация? Сущест вует огромное богатство звуков, и не все мы их можем уловить и пользоваться в своей чувственной жизни. Поэтому практически совершается известное уплотнение, сжатие, сокращение всего этого звукового потока, который мы полностью не воспринимаем, поэтому неизбежно мы восприняли бы их как внешние посторонние шумы, вплетённые в эти двенадцать полутонов, которые составляют октаву. Естественно, что на основе такого чувственного звукового ковра может возникнуть известная условная наука, как, конечно, до известной степени является условной такая теория, которая на этой основе складывается. Она, понятно, не только условна, но она является условной постольку, поскольку ей преподнесены некоторые правила игры, и вот искусство имеет такие правила игры. В поэзии они также есть, например, в форме метрики. Обычная речь тоже имеет какую-то просодию, имеет какое-то звучание, так или иначе рождающее эстетический смысл. Но в поэзии это усиливается тем, что имеется совершенно определённая закономерность или условия игры, сужающие рамки, увеличивающие трудности и напрягающие внутреннюю концентрацию каждого слова, включённого в эти рамки.

И остальные искусства также исторически вырабатывают темперацию в различных формах. Это есть внешняя система форм, она извне одевает внутреннее развитие формы. Она, понятно, имеет известное значение, но если мы такой тип рассмотрения перенесём на все области искусства, это будет ошибочно, и это приведёт к тому процессу, который один испанский философ назвал дегуманизацией²⁹. Ведь искусствознание в качестве своей высшей добродетели проповедовало такую холодность. В отношении к явлениям искусства исключается всякий сентиментализм, всякие переживания, всякий лиризм, внимание должно быть сосредоточено на условиях игры, на этой формальной стороне дела.

Такое логическое научное обоснование явилось почвой для формирования искусствознания школы Дессуара, оно проникло и в литературоведение. Сопоставьте с тем, что я вам сказал, то явление в русской науке о литературе, которое связано с так называемым ОПЯЗОм – Обществом поэтического языка, возникшим в начале революции, со сборником «Поэтика», в котором принимали участие Шкловский, Эйхенбаум и ленинградский литературовед Жирмунский, и с более поздними статьями Эйхенбаума и Жирмунского в двадцатые годы. Это была прокламация идей, связанных с Ф.П. <А.А. Потебней?>. Поэтика должна представлять такую параллель лингвистике, и она включает в себя поэтическую фонетику, метрику, инструментовку, мелодию, семантику, имевшую особое обаяние для исследователей этого рода. То, что попало в область <...>, получает название подтекста, какое-то смысловое значение формы.

Тут правильно, что в искусстве нет содержания, которое было бы вне формы. Так что тут было рациональное зерно, но всё это выродилось в совершенно абстрактное, лишённое всякой фактической основы теоретизирование и сочетание различных категорий.

²⁹ *Ortega y Gasset J. La deshumanización del arte, 1925; первый рус. пер. (фрагменты) в кн.: Современная книга по эстетике. Антология. М.: Изд-во иностр. лит., 1957. С. 447–456; Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Пер. и примеч. С. Воробьёва // Самосознание европейской культуры XX в: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост. Р. Гальцева. М.: Политиздат, 1991. С. 230–263; То же // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Вступ. ст. Г. Фридендера, сост. В. Багно. М.: Искусство, 1991 (История эстетики в памятниках и документах). С. 218–260.*

Подробнее об этом я не буду вам рассказывать, потому что времени нет, но укажу только на связь этого явления с такими явлениями искусствovedения, которые связаны, главным образом, с именем Вёльфлина, с именем Ригля, венского искусствоведа, который в конце XIX века, в первые годы XX века выпустил свою работу «Вопросы стиля» и исследование «Позднеримской художественной промышленности»³⁰. Это направление, наиболее типичное в литературе, было представлено Оскаром Вальцелем, автором ряда исторических экскурсов по истории немецкой литературы и многих теоретических сочинений. Именно в лице Вальцеля мы имеем параллель и учительский образец по отношению к нашим, главным образом ленинградского происхождения, доморощенным формалистам.

В области поэтики и у него находит себе выражение эта попытка производить формальный анализ на основе противоположных категорий, наиболее характерные примеры которых дал Вёльфлин. Вальцель в своей работе «<...>»³¹ прямо ссылается на эти категории анализа стиля, которые были выработаны Вёльфлином. Преувеличенная роль категорий стиля связана с этим направлением. Стиль может быть реалистическим, иногда нереалистическим, но стиль не может быть реально отражающим действительность и поэтому реалистическим в смысле эстетической оценки или отражающим действительность верно или неверно. Не может быть верный или неверный стиль. Стиль есть категория, в значительной степени исключаящая оценку по содержанию. Стиль есть известная формальная совокупность, которая подлежит исследованию. Преувеличение роли категорий стиля, стилевого анализа отличает исследователей этого формалистического искусствovedения. Наиболее типичным его выразителем являлся Вёльфлин, и я хочу, чтобы обнаружить истинное содержание этих противоречий в отношении действительного знания фактов, несколько разобрать этот пример.

Вёльфлин в своём главном произведении «Основные понятия истории искусств»³² выдвигает ряд категорий форм, взаимно противоположных и в противоположности своей характеризующих различные степени художественного мышления и различные стили художественной культуры, как классика и барокко. Это формальные категории такого свойства. Если искусство классическое, искусство Ренессанса уделяет очень много внимания линии, то позднейшее искусство и прежде всего искусство барокко выдвигает принцип живописности, и линия в нём такой значительной роли не играет. Вёльфлин настаивает на том, что барокко имеет свою правду и свою логику и является искусством не хуже, чем то искусство, в котором преобладает линия. Если в классике играет роль плоскость, то в барокко играет роль уведение нашего глаза в бесконечное пространство. Если классика даёт замкнутую форму, то форма позднейшего искусства является открытой. Точно так же, как многообразны классические произведения <...>, если классика даёт абсолютную ясность, ясность композиции в барочном искусстве является только относительной. Если в эпоху Возрождения действует некоторым образом такой телесный фактор, фактор <...> (хотя, по мнению некоторых искусствovedов, здесь не хватает пластичности, — но всё-таки пластическая форма здесь предполагается), то барочное искусство является искусством глубины, бесконечности, субъективного начала.

До некоторой степени с этим сходна и система категорий менее сложная, которая Риглем предложена, деление на осязательное и зрительное, это движение от осязательного, мате-

³⁰ Riegl A. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik [Вопросы стиля. Основы истории орнаментики], Berlin, 1893; Riegl A. Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt [Позднеримская художественная промышленность...]. 2 Bde. Wien, 1901 und 1923.

³¹ См.: Вальцель О. Проблема формы в поэзии / Пер. М. Гурфинкель, ред. и вступ. ст. В. Жирмунского. П.: Academia, 1923; Вальцель О. Сущность поэтического произведения; Он же. Архитектоника драм Шекспира; Он же. Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков...// Проблемы литературной формы. Сб. статей / Ред., вступ. ст. В. Жирмунского. Л.: Academia, 1928.

³² Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München, 1915; рус. пер.: Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. А. Франковского, вступ. ст. Р. Пельше. М.—Л.: Academia, 1930.

риализованного ощущения первичного архаического искусства, дальше через классику вплоть до Возрождения, импрессионизма, экспрессионизма. Такие категории получили колоссальное распространение и в области литературы, Вальцель применяет их, хотя их нельзя прямо перевести в литературу. У Жирмунского в его ранних работах можно прочесть о противоположности классического и романтического в русской литературе³³.

Нет такого литературоведа или искусствоведа, который не оперировал бы противопоставлением дионисийского и аполлоновского начала, как противопоставлением телесного и духовного, южного духа и северного духа, итальянского Ренессанса и немецкого Ренессанса. Одним словом, такая система противопоставлений, которая, в общем, выражает одно и то же. В конце концов, дело сводится к одним и тем же элементам, которые проявляются в истории художественного мышления.

Можно ли сказать, что это совершенно неправильно? Конечно, нельзя. Здесь есть много верного. Верно постольку, поскольку известное преобладание того или другого элемента можно наблюдать. Трудно усомниться в том, что нечто подобное итальянской линии было уже трудно воспроизводимо в последующем искусстве. Просто не было возможно это. И правильно то, что не только искусство, которое на подобной прекрасной линии было основано, могло почитаться искусством.

Но вместе с тем эта теория приводила к некоторым поверхностным и в высшей степени неправильным, но популярным высказываниям, засоряющим головы людей, не только головы учёных, но даже других людей. Таким образом, вдалбливались односторонние и абстрактные представления, которые при достаточном знании истории вопроса, безусловно, не могли бы иметь места. Прежде всего, эта теория, которая хвалится так же, как и позитивистская теория, тем, что она как раз не внешности касается, а именно самой сердцевины художественных фактов, – она, как это ясно видно, приводит к полному отказу от художественных фактов, к полному их отрицанию. Она приводит к тому, что история искусства становится историей категорий и стилей, исключительно историей борющихся между собою сущностей, борющихся между собою стилевых категорий. Для подобного исследования совсем не обязательно, чтобы произведения стояли на одинаковом уровне, чтобы они были значительными. И даже больше, абстрагирование этих категорий лучше наблюдать на второстепенных и третьестепенных произведениях, чем на значительных и классических, потому что эти последние представляют некоторую конкретную целостность элементов, а как раз абстракцию отдельных элементов лучше всего наблюдать у второстепенных произведений. Таким образом, возникает формалистическая теория исследования категорий и типов на основании посредственных произведений.

Я не могу этого сейчас иллюстрировать многими примерами, но мне это напоминает некоторые живые факты. Я вспоминаю экспозицию картин в Третьяковской галерее, экспозицию, которая должна была дать строго историческое развитие русского искусства. Для того, чтобы такая экспозиция давала действительное изображение эволюции всех форм, связанных ещё с различными социальными формациями, для этого никак нельзя было обойтись произведениями выдающимися и просто гениальными, которые висели на стенах Третьяковской галереи, а понадобилось вытащить из архивов всякого рода посредственные и просто скверные вещи на том основании, что они дополняют картину историческую. Без них была бы неясна эта история формы. Понятно, что если портрет XVIII века связывать с известными условностями, которые характеризуют Рокотова (по-моему, там очень мало таких элементов), то где же эта категория будет выступать сильнее всего? Конечно, в некоторых средних произведениях, потому что в них эти условности, которые художник силами своего гения сумел преодолеть,

³³ См., например: *Жирмунский В. О поэзии классической и романтической // Жизнь искусства. 1920. № 339–340. 10 февраля; перепечатано в кн.: Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л., 1928.*

выражены наиболее полно. Поэтому для искусствоведа это представляет богатый материал для исследования, но беспредметность такой работы бесспорна.

Или можно привести исследования Г<...>, социолога Гр<Грутхойзена?>³⁴. Он развивает такую теорию, что историк должен изучать исторические явления на основании посредственных произведений, а не самых гениальных произведений, потому что гениальные произведения несколько искажают общую картину, а посредственные – дают соответствующую закономерность.

То же самое можно было наблюдать у Шкловского и других формалистов, когда они принципиально старались заниматься такими явлениями литературы, которые стояли, собственно, за пределами художественной литературы, а относились к промышленной литературе, как говорил Белинский, серобумажной литературе, то есть рыночной литературе. Это было как раз специальностью Переверзева – то есть устремление к таким сравнительно второстепенным явлениям³⁵.

Это первый недостаток, что при таком анализе исчезали факты искусства, а во-вторых, хотя эти противоположности и выражают частично истину, но выражают её в то же время схематично, а поэтому и ложно.

Совершенно справедливо многие искусствоведы на четвёртом конгрессе эстетики и искусствоведения в Германии³⁶ критиковали эти вёльфлиновские теории с точки зрения того, что они воспроизводили старый антитезис романтической теории искусства. Действительно, если присмотреться, то мы найдём здесь, в этих высказываниях, ряд черт, которые ещё романтики выдвигали в западноевропейской эстетике. Вы помните лекции Августа Вильгельма Шлегеля по истории литературы или по истории народного искусства и литературы³⁷. В первую голову вы там увидите такую антитезу: одно – формы античного искусства, другое – формы немецкого романтического. Противоположность такова: в античном искусстве преобладала телесная, материальная сторона, отсюда законченность. В романтическом искусстве преобладает духовная сторона, субъективная, углубление в себя, уход в себя.

Вообще это характерная для романтической эстетики антитеза. То же самое вы найдёте у Гегеля в «Философии искусства» в качестве такой системы антитез, которые действительно захватывают диалектические моменты истории искусства. (Потому что история искусства действительно развивалась путём такого рода противоположностей.) Но, во-первых, эти противоположности однобокие, а во-вторых, эти противоположности, конечно, не пользуются каким

³⁴ Вероятно, здесь имелся в виду Грутхойзен: «В более последовательных формах вульгарная социология сама отвергает разницу между созданием человеческого гения и средним продуктом социальной коммуникации. В качестве простого знака *среднее* даже более типично. Отсюда не только полемика вульгарной социологии против “биографического метода”, стремление создать историю искусства без художников, но и прямые требования изучать не исключительные произведения, а среднюю продукцию. На Западе эту точку зрения отстаивал известный историк французской общественной мысли Грутхойзен» (*Лифшиц М.* Вульгарная социология (1971) // Собр. соч. Т. II. С. 242). Грутхойзен, Гротуйзен (Groethuysen) Бернад (1880–1946) – немецко-французский философ, социолог. Ученик Г. Зиммеля, Г. Вёльфлина, В. Дильтея, продолжатель последнего и издатель его сочинений. Историк французской общественной мысли, автор работ о Монтеスキё, Руссо, Дидро.

³⁵ Ср.: *Переверзев В.* Онтогенезис «И.С. Поджабрина» Гончарова // Литература и марксизм. 1928. Кн. V; *Нарежский В.Т.* Избранные романы / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В.Ф. Переверзева. М.—Л.: Academia, 1933; *Вельтман А.Ф.* Приключения, почерпнутые из моря житейского. Роман / Подгот. текста, ст. и коммент. В.Ф. Переверзева. М.—Л.: Academia, 1933.

³⁶ Четвёртый конгресс эстетики и искусствоведения состоялся в Гамбурге 7–9 октября 1930 г. См.: *Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg, 7.–9. Oktober, 1930: Bericht im Auftrage des Ortsausschusses. Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; Bd 25 / herausgegeben von Hermann Noack.* 256 p. Stuttgart: Enke, 1931.

³⁷ *Шлегель А.* Чтения о драматической литературе и искусстве / Пер. Т. Сильман // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Ред., вступ. ст., коммент. Н. Берковского. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. С. 213–268. См. также: *Шлегель А.В.* Лекции о литературе и искусстве; Лекции о драматическом искусстве и литературе. (Фрагменты) // История эстетики. Т. 3. М.: Искусство, 1967. С. 257–267; *Шлегель А.В.* Из «Берлинского курса» (1801–1804); Чтения о драматическом искусстве и литературе (1807–1808) // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 125–134.

бы то ни было основанным на формальных категориях анализом, а являются категориями философского содержания.

И достаточно взять книгу Вёльфлина, опубликованную в 1888 году, «Ренессанс и барокко»³⁸, чтобы обнаружить такую философскую основу противопоставления тела и духа. Это обычные контрасты, которые имели большое значение для романтиков, и были попытки рассматривать этот контраст в свете диалектики, но диалектики чрезвычайно несовершенной, какой была вообще диалектика романтической школы, диалектика Шеллинга, безусловно стоящая значительно ниже, чем последующая диалектика, заключённая в эстетической теории Гегеля.

Обращаю ваше внимание на то, что эта противоположность заключает в себе совершенно определённый идеалистический философский акцент и в таком качестве она не могла дать живой целостной истории искусства.

Если просто обратиться к современной искусствоведческой литературе, то вы найдёте в ней (и в литературе по философии и по литературе) не один тип этих антитез, а найдёте, по крайней мере, два типа, но в основе лежат те же самые категории души и тела. У <Вёльфлина> вы имеете антитезу типа: классика и барокко. В литературе – классическое и романтическое у Жирмунского. Первым тезисом является телесное начало, вторым – духовное, субъективное.

Но вы найдёте и другую схему, которая не барокко как искусство души противопоставляет всему предшествующему, а наоборот, примитивное искусство противопоставляет как классике, так и барокко, так и всему предыдущему искусству. Такую схему вы найдёте у В<оррингера>. Тут главный нажим на то, что восточное искусство, искусство архаическое, примитивное имеет свою ценность и свой аромат, и оно-то и является искусством духовного типа в противоположность всему последующему, которое нужно считать материальным искусством, начиная с классики, барокко и т. д.

³⁸ Рус. пер.: Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии / Пер. Е. Лундберга. СПб.: Грядущий день, 1913. (СПб.: Азбука-классика, 2004.)

Лондон: Витинг студио в 5
нашей революции. (XVI, 413)
С пач барокко Л. и Э. в I музико-
эпохале. Агга Тролле.
Иконология и ментальность.
Экшениары. Кокровские. Богарно.
ри. Вулгарная социология
и артистическая логика
и реакционная основа.
-искусства. Особая логика в
конку тту.
⑨ Турь от абстрактного к
конкретному и карри-
карри на конкретное
(Цели)
наилучшие формальные
не-так " как " так "
" Выпрямление "ресур в дан"
Озорице

Рукописные наброски Мих. Лифшица к лекциям

Если барокко есть нечто бестелесное, субъективное, духовное, то где же разработка человеческого тела в массивной форме, богатство человеческого тела чисто количественного свойства получило значительное развитие, как не в живописи барокко? Совершенно ясно, что

вместе со спиритуализмом барокко свойственна такая массовидная материальность. Или, употребляя выражение Гейне, можно сказать, что это спиритуализм жареной курятины.

Искусство барокко может быть рассматриваемо как антитезис примитива. Вспомните те примитивы, о которых с такой любовью и проникновением писали Тик и Вакенродер. Вспомните их колорит и сравните это с образами всего последующего искусства, начиная с высокой итальянской классики и даже включая сюда и Болонскую школу и Рубенса, и всё, что было сделано в области светской и даже чересчур светской трактовки человеческого тела.

Если взять эти категории с точки зрения формального анализа, каждая из них заключает в себе собственную противоположность. Возьмите эту линейность, прекрасные линии художников Возрождения, особенно флорентийцев, которые справедливо противопоставлялись позднему развитию колорита. И у Шеллинга в речи об отношении изобразительных искусств к природе³⁹ уже вся эта вёльфлиновская теория целиком заключена. Но если более подробно к этому присмотреться, то оказывается, что вместе с живописностью в искусстве барокко и в последующем искусстве развивается элемент графический. Можно сослаться даже на теоретические примеры. Когда возникло знаменитое учение об S-образной линии, линии, напоминающей латинскую букву S⁴⁰? Именно в эпоху барокко. Подобное учение могло возникнуть только на основании отделения линии от живописи, и в искусстве Ренессанса мы видим отделение графики от искусства живописи. Мы можем сказать, что это отделение происходит и что обе стороны развиваются самостоятельно и развиваются односторонне. Но как думает Вёльфлин, что в северном Ренессансе живописность играет большую роль, чем в итальянском Ренессансе, а линия играет меньшую роль, – по-моему, это совершенные пустяки, потому что любое наблюдение над изломом линии и над изображением складок немецкими художниками, наконец, над самим характером изображения ломаной зигзагообразной готической линии у Дюрера показывает, что линия здесь в сухом виде, в определённом виде, и несколько это не противоречит тому, что в том или другом случае преобладают живописные моменты.

Я не буду продолжать этот анализ, но можно это легко проделать, потому что как можно противопоставить искусство послеклассическое как искусство единства искусству классическому как искусству многообразия, потому что если где-нибудь элемент многообразия развит, то это именно в искусстве барокко?

Конечно, подобные рассуждения грешат той слабостью, которая была присуща диалектике в её романтической форме. Употреблять дух и тело, абстрактно противопоставлять эти моменты – это глубокий недостаток, который пытался исправить уже Гегель в своей эстетике. Насколько он мог при своём идеализме, в своей эстетике он этого добился. Но, в конце концов, это аскетическое христианское противопоставление души и тела у него снова возрождается и приводит к различным противоречиям в его системе.

Но Гегель пошёл дальше, и в его эстетике вы найдёте уже, что именно христианское искусство, именно то, что такие люди, как Шлегель, называли романтическим искусством, искусством углубления в себя, искусством, уводящим в бесконечность, вдаль и т. д. и т. д., короче говоря, <духовное, субъективное> – идеальное искусство в противоположность классическому искусству. Вместе с тем идёт очень большое отделение субъективного от реального, от внешней действительности, и вместе с тем мастерское изображение этой действительности,

³⁹ Шеллинг Ф. Об отношении изобразительных искусств к природе / Пер. И. Колубовского // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Ред., вступ. ст., коммент. Н. Берковского. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. С. 289–326; Шеллинг Ф. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 52–85.

⁴⁰ Об S-образной линии, «линии красоты», истории происхождения учения о ней см.: Хогарт У. Анализ красоты / Пер. А. Сидорова // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов под общей редакцией Д. Аркина и Б. Терновца. М.: Изогиз, 1936. Т. 2. С. 77–102. (Более позднее издание – Хогарт У. Анализ красоты. Л.: Искусство, 1987.)

внешних материальных деталей, современная точность наблюдения и вообще всё то, что связано с прогрессом масляной живописи со времени Возрождения и барокко.

И то же самое в литературе. Ведь в литературе наряду с психологическим углублением, которое наблюдается в позднейшей литературе, вы видите возникновение романа, который захватывает широкие картины жизни. Возьмите, например, Бальзака, его описание кредитных операций детальное, и это входит в искусство вместе с лирикой, вместе с психологической концентрацией.

У Золя мы найдём это противоречие, на что указывал тов. Лукач⁴¹, противоречие между лирическим символом и натуралистическим описанием в самой художественной ткани и в изобразительном искусстве, особенно в пределах разложения классического искусства. В формализме мы сплошь да рядом наталкиваемся на грубейший натурализм вместе с колоссальной абстракцией и произвольным субъективным искажением формы.

Так что эти моменты развиваются параллельно, развиваются, расходясь в разные стороны и образуя некоторую дисгармонию, и в каждой ступени есть и своеобразная линейность, и своеобразная живописность. В каждом периоде развития есть своеобразие сочетания этих элементов, которые, отвлекая от этой целостности, мы превращаем в категории. Речь идёт о сочетании пластического и живописного, о том, как различно их единство в классическом искусстве итальянском, об их единстве противоречий в северном Возрождении, потом в барокко и т. д. Без этого нет никакой возможности выбраться из абстрактной противоположности стилей и ступеней, причём мы всегда увидим, что искусствоведение подобно вавилонской башне, как Брейгель изобразил её. У одного это живописное, у другого – плоскостное. Эта самая цезура, делящая на две противоположные ступени, должна быть понята совсем иначе, должна быть понята в определённом глубоком диалектическом развитии.

Это было осознано в крайне противоречивой форме новейшим искусствоведением. То, что я вам рассказывал, представляет вчерашний и позавчерашний день. Уже лет десять-двадцать тому назад в буржуазном искусствоведении или науке об искусстве было стремление к возрождению умозрительной эстетики в духе Гегеля. И даже такие люди, как Дессуар, основатель этой науки, даже он на конгрессе, о котором я говорил, указывал на зарождающееся стихийное возрождение искусствоведения как эстетики Гегеля и называл гегелевскую эстетику квантовой теорией искусства, столь сложный и глубокий анализ которого может быть сравним в области естествознания только с новейшей квантовой теорией.

В качестве иллюстрации я приведу мнение того же Вальцеля, следующим образом характеризующее эволюцию науки об искусстве в самое недавнее время. Вальцель говорит:

«Классическая немецкая философия...» (цитата)

Вот изложенный напыщенным языком буржуазного литературоведа-идеалиста смысл последних явлений в области этой науки.

Что это касается и области истории искусства, вам должно быть совершенно ясно, тем, кто знаком с литературой предмета хотя бы по работе Макса Дворжака⁴². Он рассматривает эту формалистическую традицию в духе так называемого духовно-исторического метода.

Что касается литературоведения, то наиболее ярким фактом, может быть, представляется конгресс, который состоялся в Будапеште. Бенедетто Кроче так характеризует перелом, происшедший в литературоведении: (цитата)⁴³.

⁴¹ См.: Лукач Г. Золя и реализм // Литературная газета. 1934. № 156 (472). 22 ноября. С. 2; *Он же*. Золя и реалистическое наследие // Литературное обозрение. 1940. № 16. С. 39–45; *Он же*. «Творческая лаборатория Золя» // Там же. 1940. № 22. С. 49–57.

⁴² См.: Дворжак М. Очерки по искусству средневековья / Пер. А. Сидорова, В. Сидоровой. Общ. ред. и вступ. ст. И. Маца. М.—Л., 1934; Дворжак М. История искусства как история духа / Пер. А. Сидорова, В. Сидоровой, А. Лепорка. СПб.: Академический проект, 2001.

⁴³ Первый международный конгресс по методологии современной истории литературы состоялся в мае 1931 г. в Будапеште

И это не исключительное заявление, а общий голос, который в последние годы всё время раздавался и со стороны тех людей, которые прежде держались только формального анализа, и наиболее характерно это выразилось в явлении так называемого духовно-исторического метода или философии о духе, связанной с именем Дильтея. Дильтей – старый немецкий автор, его работы были написаны ещё в восьмидесятых годах, но значение он приобрёл только в последние десятилетия⁴⁴. У него не бог весть какие глубокие постижения целостного характера различных явлений духовной культуры. Он и выдвинул старое-престарое, очень описательное и недостаточно точное научное представление о том, что формы не являются самостоятельным миром, но выражают собой совершенно определённые духовные эпохи. У Дильтея мы находим стремление истолковать все литературные художественные формы посредством раскрытия определённого смысла или символа исторического, заключённого в данную форму. Поэтому для него существование не объяснение и не формальный анализ. Для Тэна характерно объяснение, то есть не важно, что это хорошо или плохо, важно, чтобы были соответствующие социальные причины, которые породили данное явление, а хорошо или плохо данное явление – для науки это не важно.

Следующая ступень – это формальный анализ в духе немецкого искусствоведения, когда не важно, что выражается, какое содержание выражается в художественном произведении, не важно, насколько значительна его ценность, а важны те элементы, которые раскрываются таким расчленением и анализом.

А что вводит Дильтей и его последователи? Это не объяснение, не формальный анализ, а истолкование. «Маленькие трагедии» Пушкина. Можно сказать, что в этих трагедиях Пушкина выразилось влияние той обстановки, которая была в николаевское царствование, стеснение свободы его творчества, – это привело его к тому, что он стал весьма остро чувствовать неразрешимость некоторых вопросов. Объяснение условное, но тип вам понятен.

Можно раскрыть какую-нибудь статью Жирмунского и найти, какие там имеются эпитеты, метонимии, всё, что составляет формальную словарную ткань этих произведений, причём здесь будет намечено какое-то движение, будет противопоставление какой-нибудь языковой стихии XVIII века или позднейшей. Тут будет соответствующая терминология.

А можно истолковывать эти трагедии, то есть выяснять их философский смысл. Так и делал в своё время Гершензон, разыскивая там глубокие, мировые, космические проблемы.

К подобному толкованию вернулся в области искусства Дворжак, а в области истории литературы все эти последователи Дильтея самых разнообразных типов.

под руководством итальянского философа и эстетика Бенедетто Кроче, французского литературоведа Фернана Бальденсперге (Baldensperger; 1871–1958) и немецкого литературоведа Оскара Вальцеля. В программном своём докладе «Методология и история литературы» Кроче подытожил искания буржуазной науки о литературе «единого метода», «синтеза» и, подчёркивая резкий отход от позитивизма и историко-филологического метода, требовал, чтобы в основу мировоззрения положили философию. «Таким образом специалист по литературоведению самым ходом своих исследований и своих мыслей будет приведён к тому, чтобы стать философом, занимаясь хотя бы философией искусства». Кроче видит этот синтез в возрождении немецкой классической идеалистической философии и приспособлении её к новым обстоятельствам. «Вообще было время, – пишет он, – когда это единство теории и истории, философии и литературы было повсеместно признано или, по меньшей мере, прочувствовано и пережито – это эпоха, в которую возникла история поэзии, эпоха великой идеалистической и романтической философии Гердера, Вильгельма Гумбольдта, Фридриха Шлегеля, открытая госпожой Сталь во Франции и во всей Западной Европе. И это наследие мы должны снова воспринять. Под этим не подразумевается, что нужно удовлетворяться истинами, выработанными теми критиками, или принять все тогдашние понятия, заблуждаясь в тех же ошибках, в которых заблуждались они» (Benedetto Croce. *Methodologie und Literaturgeschichte* // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Heft 4, 1932. S. 529, 532). Цит. по: Шиллер Ф.П. *Литературоведение в Германии*. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1934. С. 9–10. Далее там же – об обращении к Дильтею.

⁴⁴ Diltney W. *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 1883; *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik*, 1887. На рус. яз. впервые (в сокращении): Дильтей В. *Введение в науки о духе; Сила поэтического воображения. Начала поэтики* / Пер. В. Библихина // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе*. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 108–142. См. также: Шиллер Ф.П. *Духовно-историческая школа в немецком литературоведении* // *Литература и марксизм*. 1929. Кн. IV.

Тут есть два направления. Последователь Дильтея в области искусствоведения Герман Ноль в работе «<...>»⁴⁵ проводит параллель между философскими направлениями и художественной формой. Это направление выдвигает на первый план, главным образом, корреляцию, соотношение между философскими взглядами и литературным произведением. Это прогресс, поскольку такой человек, как Гёльдерлин, имеет полное право занимать место и в истории философии, а не только в истории литературы, как и другие представители немецкой литературы того времени. Это связывается с проблемами государственного, экономического характера и т. д. Историческая проблематика связывается с рядом социальных вопросов, так что в этом смысле это течение представляется довольно серьёзным по фактическому обоснованию своего направления в своих работах.

Другое направление связано с именами поэта Стефана Георге и немецкого историка литературы <Ф. Гундольфа>. В своей работе о Шекспире⁴⁶ он высказал новое понимание, исходящее из науки о духе. Оно заключается в том, что в каждой форме он видит символ. Не просто, исходя непосредственно из внешней среды, нужно анализировать эти формы, но нужно видеть в этих символах что-то иррациональное, символ известной жизненной потенции, переживания. Великие художники берут форму, исходя из определённых переживаний. Эти переживания базируются на первоначальных феноменах, которые чрезвычайно глубоко потрясают самое существо художника, это такие феномены, которые имеют отношение к вопросу о связи личности с космосом.

А кроме того, есть ещё вторичные переживания, это всё, что касается акклиматизации художника во внешней среде. Это биографические данные, его личность, развитие его философских доктрин в точном смысле слова, одним словом, всё, что относится к ранней фиксации моментов его облика, но внутри этой фиксации, под ней лежит нечто такое, что больше всё же этих внешних моментов и что является жизненным импульсом данной личности, данного гениального художника.

Известна работа Курциуса о Бальзаке⁴⁷. Она начинается совершенно в этом роде – тайна Бальзака. Эта тайна сводится к тому, что Бальзак был нелюбимым ребёнком в юности своей, и это первое переживание, такой надлом, развивается в последующем в тайну его отношений к остальному миру. И чувство этой тайны всё время не покидает Бальзака. Это частный пример. В других работах, конечно, в гораздо большей степени это приобретает социальный характер, национальный характер, поскольку вообще эта теория духовно-исторического метода и эта новая эстетика германская с присоединением Бергсона и других представляет собой реакционное явление, и, в конце концов, оно связано со всей той пьяной спекуляцией в области философии культуры, которая нам, по крайней мере, по примеру Шпенглера в его «Закате Европы»⁴⁸, хорошо известна.

Шпенглер – это наиболее значительное явление, но кроме него возникло много других явлений, критикующих цивилизацию, предсказывающих гибель этой цивилизации и возвращающих к идее такого сверхчеловеческого неогуманизма. Эта идея даже вошла в качестве

⁴⁵ Работы Г. Ноля (одна из которых, вероятно, могла иметься здесь в виду): *Nohl H. Die Weltanschauungen der Malerei*, 1908 [Мировоззрения живописи]; *Stil und Weltanschauung*, 1920 [Стиль и мировоззрение]; *Die ästhetische Wirklichkeit*, 1935 [Эстетическая действительность]; *Einführung in die Philosophie*, 1935 [Введение в философию].

⁴⁶ *Gundolf F. Shakespeare und der deutsche Geist* [Шекспир и немецкий дух]. Berlin, 1911; *Гундольф Ф. Шекспир и немецкий дух* / Пер. с нем. И.П. Стребловой. СПб.: Владимир Даль, 2015.

⁴⁷ *Curtius E.R. Balzac*. Bonn, 1923.

⁴⁸ *Spengler O. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [Закат Запада. Очерки морфологии всемирной истории]. Bd. 1–2. München, 1919–1922; рус. пер.: *Шпенглер О. Причинность и судьба. («Закат Европы»*. Т. 1. Ч. 1-я) / Пер. А. Франковского. Пб.: Academia, 1923; *Шпенглер О. Закат Европы*. Т. 2 [Фрагменты] / Пер. и примеч. С. Авринцева // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост. Р. Гальцева. М.: Политиздат, 1991. С. 23–68; *Шпенглер О. Закат Европы* / Пер. К. Свасьяна, И. Маханькова. В 2-х т. М.: Мысль, 1993; 1998.

программной составной части в идейную основу разных наиболее реакционных западноевропейских партий, особенно германской. Короче говоря, конечно, фашизм в очень большой степени в своей политической программе, в своих попытках создать какую-то видимость мировоззрения обязан этому духовно-историческому методу Дильтея, Стефана Георге, Вундта. В книге Розенберга «Миф XX столетия» мы находим ссылки на искусствоведение, трактованное подобным образом.

Основная мысль заключается в том, что северный немецкий дух, дух внутренней субъективной напряжённости, это и есть как раз великий готический дух, который сказывается как тенденция во всём новом европейском искусстве, который призван заменить собою в новой Европе то, что представляла собою античная греческая культура. То же самое можно найти у Адольфа Бартельса, историка литературы, который развивает те же вещи.

Какой же может быть вывод из буржуазного литературоведения и искусствоведения? Вывод такой: глубоко реакционные доктрины, имеющие довольно глубокий реакционный политический смысл. На прежних этапах развития это также имело такую реакционную окраску.

Тут возникает вопрос о том, как относиться вообще к буржуазному литературоведению и искусствоведению конца XIX и начала XX веков. Подробно разбирать я этот вопрос не буду, но мне кажется, что наше отношение должно быть сходно с тем, какое мы можем найти в замечательной книге Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» в области естествознания. Помните, как Ленин подходит там к явлениям физического идеализма, показывая, что физический идеализм – явление чрезвычайно реакционное, что увлечение многих естествоиспытателей мистикой ведёт их в лагерь поповщины и реакции. Но помните, что Ленин там ставит вопрос о том, почему естественники приходят ко всё более и более яркому физическому идеализму. Потому что старые критерии мира рушились, старые представления о фактах в естествознании в настоящее время уступили место совершенно другой картине. Если раньше естественные науки развивались на основе учения об атомах, то атом в настоящее время подвергся разложению; если раньше свет, электричество, химия представляли самостоятельные области, то в настоящее время эти области слиты, в настоящее время открыто множество переходных звеньев, которые все эти старые прочные категории разлагают, и назревает новая, другая картина мира, основанная уже на органическом понимании материи, на диалектическом материализме.

Но, будучи стихийными материалистами в практике, естествоиспытатели не владеют этим методом, не являются сознательными материалистами, не являются диалектиками, а это приводит к тому, на что указывал ещё Энгельс, что даже из правильных вещей, из правильных открытий происходят нелепые, сумасбродные выводы, реакционные выводы.

Поэтому было бы невежественно отрицать то, что в смысле экстенсивности, в смысле включения новых областей в историю литературы, в смысле фиксирования внимания на форме и содержании различных явлений культуры конца XIX века и начала XX века, те традиции, с которыми нам приходится иметь дело, что они оказались не совершенно бесплодными. Нет, так говорить было бы нелепо и совершенно невежественно. Но они не могли дать действительно научной системы искусства и литературы, – такую научную систему мог дать только марксистский метод, только диалектический метод, метод диалектического материализма. Любый вопрос, который вы ни возьмёте, покажет вам то же самое.

То, что у этих искусствоведов наблюдается в последнее время тенденция обнаруживать общие формы, общие типы в решении вопросов в области экономической и социальной и в области художественной вплоть до того, что один немецкий весьма реакционный историк искусства и историк права Вер<...> написал книгу о праве и искусстве, в которой подчас тонко проводит аналогии между развитием права и развитием искусства, – можно ли отрицать, что подобного рода исследования создают базу и помогают преодолению поверхностной позитивистической манеры, – это несомненно так. И нужно рассуждать тут так, как рассуждал Ленин.

Ленин говорил: не нам плакать над тем, что старая механистическая картина мира рушилась. И точно так же не нам плакать по поводу того, что такая старая архивная прагматического характера эстетика, цеховая история искусства не пользуется никаким кредитом. По этому поводу мы, знающие историческую относительность фактов искусства, то, что они имеют значение только в общей системе истории культуры, конечно, не будем грустить.

То же самое касается и формального анализа. Если ряд людей указывает на то, что между формой и содержанием нет абстрактной противоположности, которую обычно предполагают, то это мысль, которая развивается в правильном направлении, и все факты истории искусства, и все морфологические типологические наблюдения послед них десятилетий дают большой фактический материал для того, чтобы оформить и посредством последовательного исторического анализа наметить действительно синтетическую историю искусства, дать действительно диалектическую картину мира искусства. Эта картина диалектическая является искомой задачей.

Это показывает, что попытки сохранить в той или иной форме наследие этой ступени, уже пройденной в искусствоведении, как формальный анализ с его односторонностью понятий, представляют собой сейчас даже в европейском масштабе провинциализм. Даже буржуазные искусствоведы сейчас от этой традиции треугольника и диагонали, выдвинутой на основе наблюдений Андреа дель Сарто и Бар<Бартоломмео?>, значительно продвинулись дальше. Поэтому подобные рассуждения являются просто провинциализмом, которого нужно всячески избегать.

Поскольку сейчас идёт идейная борьба, постольку бороться на почве давным-давно устаревших теорий бессмысленно и нелепо. Для того, чтобы дать действительно марксистскую науку об искусстве, чтобы наше советское искусствоведение могло быть противопоставлено буржуазному реакционному искусствоведению различных систем и различных типов <Вундта> и... и всяких иных, – для этого необходимо прежде всего, чтобы мы, по крайней мере, учитывали соответствующие события истории культуры, уровень этих проблем и умели бы их по-настоящему разрешить.

Точно так же, мне кажется, нам нет необходимости отрешиваться от классической эстетики прошлого. Мы должны обратиться к этому наследию, прежде всего учитывая его принципиальный характер для всего последующего, но обратиться не для того, чтобы в новейшей форме повторять эту эстетику и те идеалистические рассуждения, которые были свойственны классической эстетике в лице Гегеля, но для того, чтобы осуществить задачу, указанную нам Лениным, задачу диалектической обработки истории культуры, задачу материалистического прочтения тех очень важных и очень существенных завоеваний, которые в области теории искусства были сделаны лучшими представителями эстетической мысли буржуазной.

Вот такая задача стоит перед нами.

О ТЕОРИИ ИСКУССТВА



Поликлет. Дорифор



Поликлет. Раненая амазонка



Круг Фидия. Амазонка



Алкамен. Афродита

Лекция от 29 октября 1940

Я надеюсь, товарищи, что вам понятен смысл тех лекций, которые я вам в последние наши занятия читаю. Эти лекции носят вводный характер, и они служат для меня средством для того, чтобы подойти к выяснению задач нашей науки, того, что именно мы с вами должны определить в течение наших занятий в этом году. А для этого, прежде всего, потребно, конечно, установление некоторых координат. Вот такими координатами могут служить известные факты культурного развития, в частности, развития художественного сознания, которое даёт нам возможность подойти, уже с сознанием своего места нахождения в истории, к определённым задачам науки нашей, которую мы уже с вами в начале назвали «Марксистской теорией искусства» или «Введением в марксистскую теорию искусства».

Вот с этой целью я и постарался сделать самый общий набросок развития художественной культуры к тому моменту, который является для нас исходным, к моменту Великой социалистической революции, открывающей новую эру в этой области. Я постарался наметить некоторые итоги буржуазной культуры применительно к художественному творчеству особенно.

И весь этот путь характеризуется такими чрезвычайно широкими границами, которые мы намечали в прошлом, настолько широкими, что приблизительно их можно определить от Парфенона до «ничевоков»⁴⁹, до полного отрицания тех ценностей, которые в течение столетий связывались с наследием классической Греции и классического искусства вообще. Если сами представители буржуазной культуры формулируют итог развития её и своё положение в тонах такого ярко окрашенного пессимизма, то можно было бы это иллюстрировать некоторым образом из книги Шпенглера «Искусство и техника», которая вышла в 1931 году. В этой книге как раз выступает позиция современного культурного европейца, представленная Шпенглером в образе помпейского легионера. Останки его были найдены в лаве у ворот Помпеи, и это свидетельствует о том, что он как верный часовой, которого забыли сменить, остался на своём посту, несмотря на это светопреставление, и в таком виде предстал перед глазами позднейших поколений⁵⁰.

Но мы можем этому образу противопоставить другой образ, гораздо более живой и реальный, образ тоже в некоторой степени отмечающий, но отмечающий совершенно по-другому, тот же цифический перелом, который совершился в нашем именно столетии. Я бы призвал здесь на помощь образ часового красногвардейца, стоящего в ночь с 25 на 26 октября 17-го года на часах у только что взятого Зимнего дворца. Это для меня такой образ, который символизирует некоторым образом точку, ну, что ли, точку исхода или, если хотите, другое – границу на стыке мирового движения, отмечающую гибель, умирание старого мира, хотя он продолжает существовать в некоторых формах и дальше, но эта граница, эта точка является в этом смысле существенной.

Вот представьте себе мироощущение человека, который таким образом отмечает грань между этими двумя такими большими эпохами в истории: начало новой эпохи, нового цикла развития человечества. Это мироощущение человека, который понимает, что все те устои, все

⁴⁹ «Ничевоки» – литературная группировка, возникшая в Москве в 1920 г. См.: Вам. От ничевоков чтение / Ред. Л. Сухаребского. М.: кн-во «Хобо», 1920; От Рюрика Рока чтения, Ничевока поэма. М.: кн-во «Хобо», 1921; Ничевоки. «Собачий ящик». Труды творческого бюро ничевоков. Под редакцией Главного секретаря Творначбюро С.В. Садикова. Вып. I. М.: кн-во «Хобо», 1921; *Рюрик Рок*. Сорок сороков. Диалектические поэмы Ничевоком содеянные. М.: кн-во «Хобо», 1923. См. также: *Никитаев А.Т.* Ничевоки: материалы к истории и библиографии // *De visu*. 1992. № 0. С. 59–64; Литературные манифесты. С. 291–294.

⁵⁰ *Spengler O.* Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens. München, 1931; рус. пер.: *Освальд Шпенглер.* Человек и техника / Пер. А. Руткевича // *Культурология. XX век. Антология.* М.: Юрист, 1995. С. 454–494.

те прочные ценности, на которых покоился старый порядок, подгнили и оказались проникнуты внутренним тлением. Они сами по себе подвергаются внутреннему распаду или уничтожению, которое в конечном счёте в результате борьбы рабочего класса приводит к тому революционному удару, который открывает новую эпоху в истории. Это ощущение того, что нормы буржуазного общественного поведения и права, и представлений, связанных с культом государства, характеризующие вообще буржуазную идеологию, и <...> представления о святости буржуазного брака, и другие представления об отношениях между людьми, о «вечных» ценностях, о морали, нравственности, искусстве, красоте и т. д., что всё это находится не только в состоянии такого движения, которое ведёт это к крайности, но просто уже к этому моменту теряет свою внутреннюю наполненность и оказывается чем-то мёртвым.

Вот в результате мировой войны и революционных потрясений как раз и сложилась такая ситуация, которая является концом старого, окончательным концом старого и началом нового в истории культуры, началом нового, то есть началом той культуры, строителем которой является уже освобождённое человечество, которое возникает уже в период диктатуры рабочего класса. Здесь нужно два момента различать. Первый момент – это момент собственно революционный, то, что строит рабочий класс, осуществляя захват власти и ломая старую государственную машину. И второй момент – это то разрушение всего, что он находит уже к моменту своего прихода к власти. Ибо, конечно, не рабочий класс разрушает буржуазную нравственность, семью, основы морали, представление о красоте и т. д., поскольку все эти понятия и представления внутренней своей логикой уже к моменту этого великого перелома оказываются подгнившими и, как я вам это демонстрировал на примере множества самих буржуазных авторов, ощущаемыми относительно и как-то неактуальными, лишёнными внутренней веры и обаяния. Помните, может быть, слышали, вероятно, такие популярные слова Бурлюка по этому поводу, по крайней мере, по поводу художественной области:

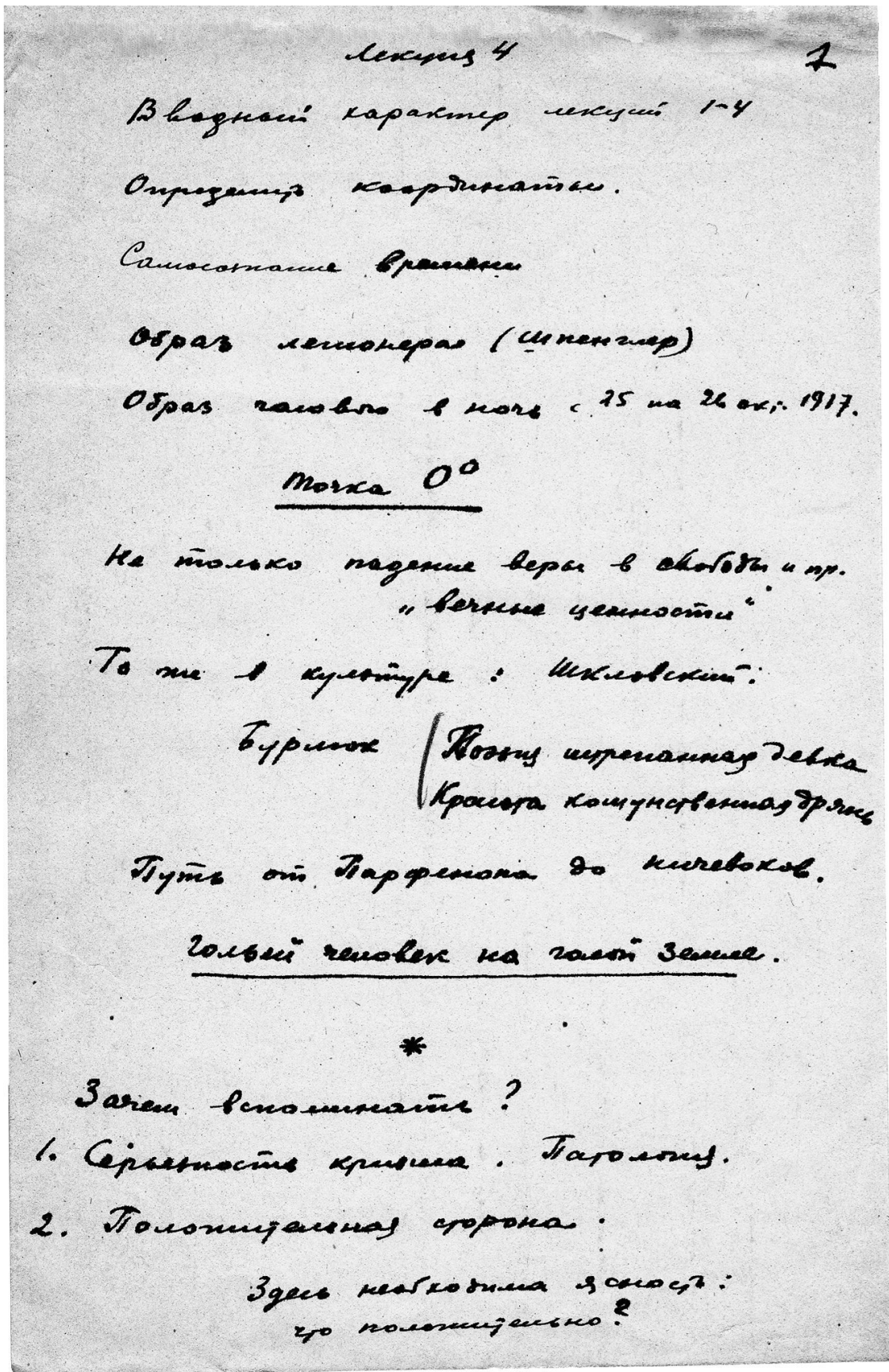
Поэзия – истрёпанная девка,
Красота – кошунственная дрянь...⁵¹

Это заявление, которое принадлежит старому миру, людям, которые провозглашением подобного суждения выражают чувство умирания, чувство распада, чувство неверия в те нормы и каноны прекрасного, в те самые поэтические моменты и поэтические принципы, которые казались прочными и незыблемыми.

Я нашёл в одном старом журнале футуристического характера, вышедшем во время мировой войны, в 1915 году, любопытный отрывок из Виктора Шкловского, даже умнее, чем он стал иногда писать впоследствии. Вот есть у него неплохое рассуждение о движении и судьбе устойчивых таких поэтических понятий, скрытых в буржуазной форме, и связанное с выходом книги Маяковского «Облако в штанах»: «У нас не умели писать про сегодня. Искусство, не спариваемое больше с жизнью, от постоянных браков между близкими родственниками – старыми поэтическими образами – мельчало и вымирало. Вымирал миф. Возьмём знаменитую переписку Валерия Брюсова с Вячеславом Ивановым⁵².

⁵¹ Заключительные строки стихотворения Д. Бурлюка «Плати – покинем навсегда уюты сладострастья...» (Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1/2); Душа – кабак, а небо – рвань Поэзия – истрёпанная девка Красота кошунственная дрянь.

⁵² Имеется в виду поэтическое соревнование Вяч. Иванова и В. Брюсова, обменявшихся одноимёнными и написанными одним размером стихотворными посланиями (издано в 1914 г. под назв. «Carmina Amoebaea»).



Рукописные наброски Мих. Лифшица к лекциям

Есть Зевс над твердью – и в Эребе.
Отвес греха в пучину брось, —
От Бога в сердце к Богу в небе
Струной протянутая Ось
Поёт “да будет” отчей воле
В крошечной тьме и в небеси:
На отчем стебле – колос в поле,
И солнца – на его оси⁵³.

Здесь ясно видно, что образы этих поэтов – образы третьего поколения, скорее даже ссылки на образы – внуки первоначального ощущения жизни. В сотый, в тысячный раз восстанавливались образы, но ведь только первый вошедший по возмущению воды в Силоамскую купель получал исцеление. В погоне за новым образом ударялись в экзотику; писали и одновременно увлекались XVIII веком, таитянским искусством, Римом, кватроченто, искусством острова Пасхи, комедией dell'arte, русскими иконами и даже писали поэмы из быта третичных веков. Увлекались всем сразу и ни от чего не отказывались, ничего не смели разрушить, не замечая, что искусства разных веков противоречивы и взаимно отрицают друг друга и что не только средневековая хроника написана на пергаменте, с которого счищены стихи Овидия, но и даже для того, чтобы построить Биржу Томона, нужно было разрушить Биржу Гваренги⁵⁴. Примирение и одновременное сожигание всех художественных эпох в душе пассажира вполне похоже на кладбище, где мёртвые уже не враждуют. А жизнь была оставлена хронике и кино⁵⁵. Искусство ушло из жизни в тесный круг людей, где оно вело призрачное существование, подобное воспоминанию. А у нас пропало чувство материала, стали цементу придавать форму камня, железу – дерева. Наступил век цинкового литья, штампованной жести и олеографии. Морские свинки с перерезанными ножными нервами отгрызают себе пальцы. Мир, потерявший вместе с искусством ощущение жизни, совершает сейчас над собою чудовищное самоубийство».⁵⁶

Неплохо охарактеризовано такое внутреннее истощение, основанное действительно на том, что первоначальное непосредственное ощущение жизни, выраженное в образах, в конце концов теряет уже свою непосредственность и конкретность. Прямой близости между человеком и окружающими его предметами нет. Остаётся нечто раздвоенное, вид рефлексии, жиденькие какие-то вторичные и третичные образования, образы от образов, искусственное подобие каких-то действительных материалов. И такое постепенное утончение и какое-то испарение внутреннего содержания из этих понятий, оно в области искусства приводит не только к утомлению, но и к тому выводу, который я прошлый раз предлагал вашему вниманию в форме дадаистического утверждения Иисуса Христа и его апостолов⁵⁷.

То есть приводит к полному ничто, к полному уничтожению всякого подобия веры в художественный образ и художественное творчество: ничего не читайте, ничего не пишите, ничего не делайте⁵⁸. Ничто – это главная доктрина, главный вывод из всего этого конгломерата,

⁵³ Из стихотворного цикла Вяч. Иванова «Лирическая ось», адресованного В. Брюсову.

⁵⁴ Биржа Томона – в Санкт-Петербурге на стрелке Васильевского острова, памятник архитектуры русского классицизма (1805–1810; открыта в 1816, арх. Ж. Тома де Томон). При реконструкции стрелки и строительстве Биржи Томона было сломано почти завершённое здание Биржи по проекту Дж. Гваренги (Кваренги).

⁵⁵ Кино – в 1910-е гг. для кинематографа пытались придумать новое, более короткое название; одним из временных вариантов был – «кинемато».

⁵⁶ Шкловский В. Вышла книга Маяковского «Облако в штанах» // Альманах «Взгляд». П., 1915. Цит. по: Шкловский В. Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 42–43.

⁵⁷ О «нигилирующих», «дадаистических» тенденциях первоначального христианства см. также лекцию от 21 ноября 1940 г., с. 152.

⁵⁸ Почти цитата из «Декрета о ничевоках поэзии» (1920, август, Ростов н/Д), «Именем Революции Духа» объявлявшего:

из ряда веков, стилей искусств, однажды когда-то существовавших, затем воспроизведённых вторично для некоторого искусственного существования и, наконец, окончательно потерявших всякий смысл.

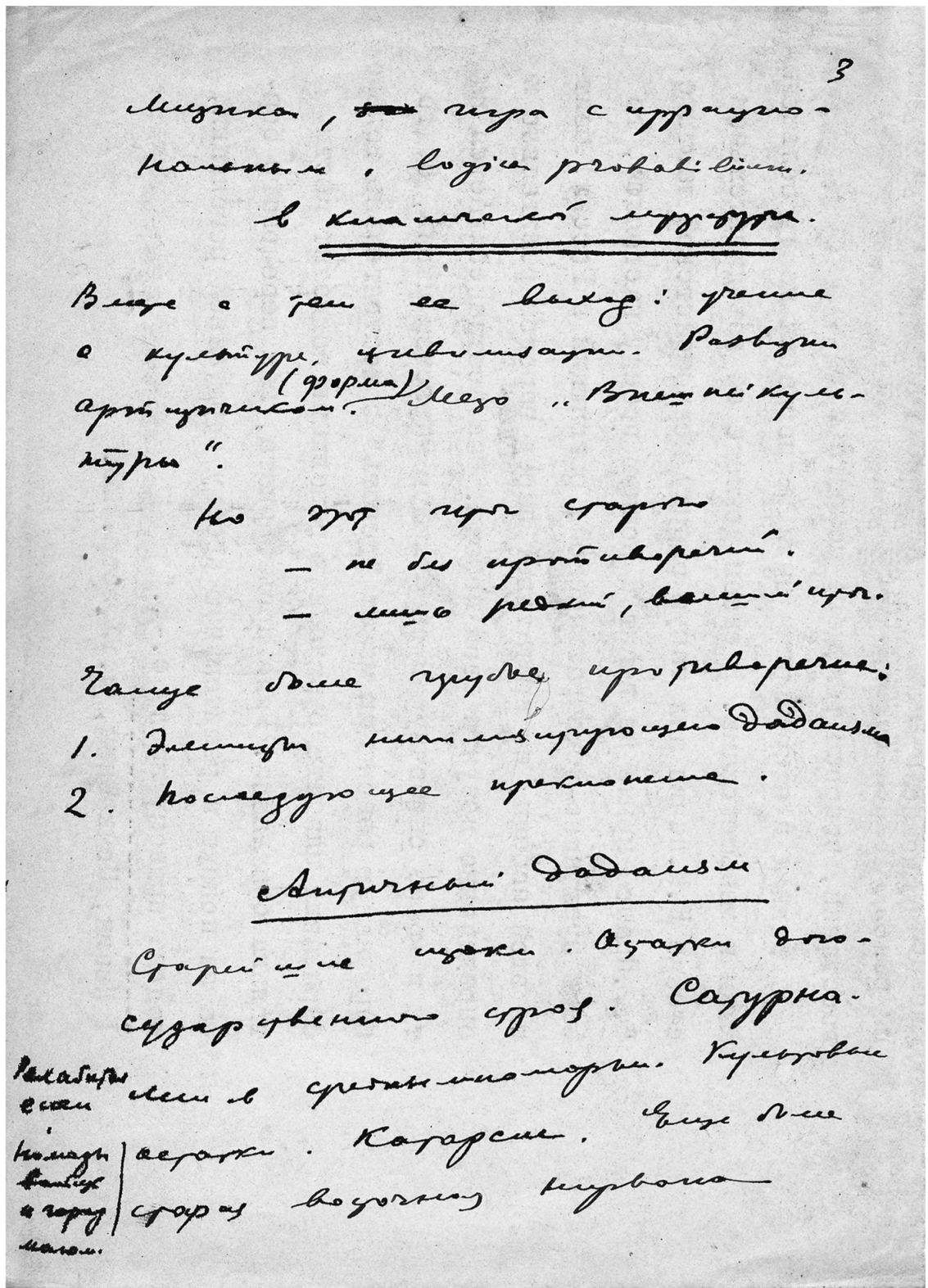
И подобно этому не только художественное развитие, но и развитие политическое существовало – от республики Платона до республики Робеспьера и Сен-Жюста, затем до Третьей французской республики и, наконец, уже до того представления о республике, которое можно получить, если прочитать много прекрасных новелл и романов Анатоля Франса. То есть такая республика, которая звучит насмешкой над подлинной красотой, совершенно противоположная социальной сущности. Это путь такого же вымирания внутреннего содержания и утраты веры в политическое значение этих понятий. И недаром вы найдёте в книге Ленина «Государство и революция» указание на то, что в эпоху империализма очень сильно стираются различия между республиканскими и нереспубликанскими формами правления, тогда как, скажем, для прежних эпох это имело колоссальное значение. А для эпохи империализма, например, образ правления Микадо⁵⁹ или образ правления Петена уже не составляют больших различий именно потому, что различия эти стали уже релятивными, поскольку выступила материальная сущность на первый план. Что же касается всех этих крайностей, всей этой формы, то форма увяла, форма умерла и получается так же, как с формами личных отношений, как и с формами морали и другими общественными продуктами культуры, как и с отношениями политическими и прочими.

Создаётся в результате вот такое представление о том, что все эти формы отпали, осталось только то, что, помните, как Хулио Хуренито говорил: «Земля вертится, и больше ничего». Нет никакого особого смысла в этом верчении, так же, как никакой особой поэзии нет в вещах и никакого смысла в отношениях человека с природой, а есть голый факт, а есть просто вещество, освобождённое от всяких идеалистических представлений⁶⁰.

«Жизнь идёт к осуществлению наших лозунгов: Ничего не пишите! Ничего не читайте! Ничего не говорите! Ничего не печатайте!» (см.: Литературные манифесты. С. 294).

⁵⁹ Микадо (*япон.*, букв. – величественные врата), титул императора Японии.

⁶⁰ Здесь имеется в виду разговор рассказчика-ученика и Хулио Хуренито при их первой встрече, когда Хулио Хуренито говорит: «В том-то и вся хитрость, что всё существует, и ничего за этим нет. <...> Вертится, кружится, вот и всё». См.: *Эренбург И.* Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. М.–Пг.: Государственное издательство, 1923. С. 15.



Рукописные наброски Мих. Лифшица к лекциям

Вот это суждение выражено было дадаистами, и не помню, кому принадлежит известная фраза, которая неплохо выражает эту мысль: «Голый человек на голой земле»⁶¹. «Голый чело-

⁶¹ Ср.: «Природа швырнула голого человека на голую землю – виноватого лишь в том, что он родился на свет» (Плиний Старший, Естественная история, VII, 77). См. также: «Нужно, чтобы теперешний человек голый остался, на голой земле» (Андреев Л. Савва (1906). Драма в четырёх действиях. Действие первое). На листочках с планами-заметками Лифшица

век на голой земле» – это примерно тот итог, который получился после спадания всех вековых одежд, после отказа от всех условностей, после устранения всех таких прежде конкретных, живых одежд. Той одежды, помните – «так на станке проходящих веков ткут живые одежды богов»⁶². Вот эта одежда богов окончательно истлела, и осталось в результате голое и обнажённое вещество, уподобленное Ильёй Эренбургом жеребёнку, прыгающему без всякого смысла под солнцем, как наиболее пустое, наиболее бессмысленное создание⁶³.

Можно задать такой вопрос: зачем вспоминать сейчас обо всём этом идейном кризисе, который привёл в конце концов не только к подобному изобличению, но и к потешным, забавнейшим результатам, потому что, конечно, без чувства юмора нельзя читать многое из того, что серьёзно писалось и печаталось в те времена? Но нельзя относиться к этому и высокомерно, нельзя относиться к этому только с одним лишь чувством юмора, потому что хотя бы обратите внимание на серьёзность того внутреннего кризиса, который выразился очень полно как раз в художественных блужданиях, доктринах, манифестах, исканиях именно периода мировой войны и выхода из первой мировой войны. Обратите внимание на то, что это движение охватило довольно большой слой людей, которые проделывали невероятные глупости и пустяки, граничащие с какой-то социальной патологией и просто безумием.

Среди этих людей было действительно много людей, много таких субъектов, которые вообще отличались нездоровой психикой и, как в период средних веков всякого рода флагелланты⁶⁴, безумствующие в искании истины, часто рекрутировались из нездоровых субъектов. Так, ничего удивительного нет, что много такого рода людей, часто очень значительных, появилось и в литературе, касающейся искусства, да и в самих художественных и прочих течениях и т. д. Да, здесь было много прямого идиотизма, но характерно уже то обстоятельство, что всё-таки довольно значительный слой людей, не отличающихся прямыми клиническими качествами этого рода, был затронут. После прошлой лекции мне напомнили, что многие из них ходят и сейчас, и это очень деловые, казалось бы, люди, которые осуществляют определённые работы с полным здравомыслием. Некоторые из них и сейчас работают в области искусства, например, один из этих товарищей, которого мы как-то на кафедре заслушивали, давно работает по истории искусства и сочинил целую историю искусств.

Так что дело здесь не только в повальном безумии, которое охватило людей, выдумавших, что живопись подобна тому, что может изобразить хвост ослиный – хвост, во время некоей своей вибрации в пространстве, что эта живопись представляет собой нечто абсолютное и что она способна осуществить движение вперёд человеческого сознания. Так что мимо таких явлений, какие бы они ни были по содержанию, пусть даже крайне нелепые и странные, всё же нельзя проходить как мимо случайных вещей, стыдливо закрыв глаза. Ведь это же продолжалось десятилетия и в Западной Европе не умерло и сейчас. Возьмите любой журнал американский или западноевропейский по искусству, и вы найдёте там всю эту беспредметность и все эти дадаистические формалистические вывихи в искусстве и в настоящее время. Это указывает на то, что мимо этого обстоятельства пройти нельзя. Очевидно, здесь всё-таки и в этих страшных исторических гримасах умирающего старого мира выразилась какая-то существенная черта, которую, по крайней мере, нам в нашей истории игнорировать и забывать нельзя.

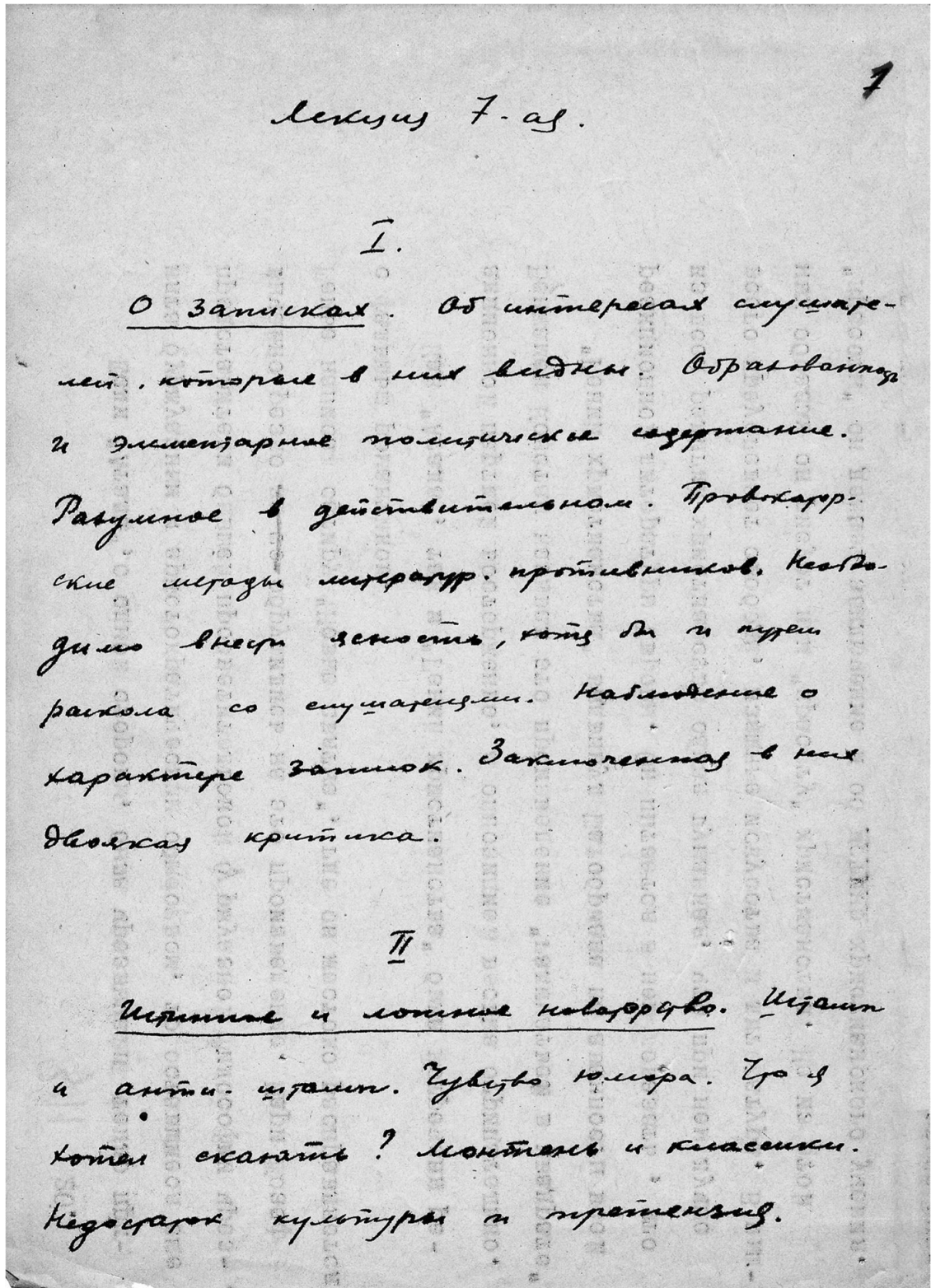
к публикуемым лекциям: «Голый человек на голой земле! Высшая точка отрицания всех старых форм»; «Путь от Парфенона до ничевоков Голый человек на голой земле».

⁶² *Gême И.В.* «Фауст»: Так на станке проходящих веков Тку я живую одежду богов. Пер. Н. Холодковского

⁶³ Ср.: «Мы были с Учителем в катакомбах близ Рима на Аппиевой дороге. [...] Я осмелился тогда спросить Учителя, что думает он о судьбах религии? Хуренито сказал: “Истлеют все кости и все боги. Разрушатся соборы и забудутся молитвы. Не жалею об этом. Видишь там, на солнце, откидывая ноги, прыгает по степи маленький жеребёнок. Разве не передаёт он беспредельного восторга бытия?”» (*Эренбург И.* Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников. С. 40).

⁶⁴ Флагелланты (от лат. *flagellans, flagellantis* – бичующийся) – религиозное движение, практиковавшее предельные формы аскезы, связанное с идеей искупления грехов через самобичевание. Особое распространение получило в Италии XIII и XIV вв.

Второе соображение (и это мне тоже один товарищ после прошлой лекции сказал), которое можно здесь высказать, заключается в показном логическом отрицании. Положение, которое привело к дадаистическому ничевочеству, к полному отрицанию всего, ведь это положение, которое шло через импрессионистов и через кубистов и через различные линии и формы стилизации, в конечном счёте привело к полному отрицанию художественного творчества вообще. Ведь здесь была какая-то неизбежность, поскольку действительно старые формы превратились в академические шаблоны, эти академические шаблоны устарели, они стали ложными, как ложным стал какой-нибудь подделанный современными техническими средствами мрамор, они стали уже суррогатами, чем-то заменившими настоящую конкретную жизнь в искусстве. И поэтому насмешка над ними, профанация этих форм, издевательство и полное их отрицание может быть рассматриваемо как полезное дело в некоторой степени, дело расчистки почвы, до некоторой степени революционное дело. И было замечено, что эта логика отрицания имеет очень старые и глубокие корни.



Рукописные наброски Мих. Лифшица к лекциям

В частности, этот дадаистический цинизм в разных направлениях живёт даже в литературе и по сей день и сказывается, например, в трактовке всяких физиологических проблем отношений между полами. Этот дадаизм со всей своей логикой развенчания условностей имеет очень старые корни. Его можно найти у Гельвеция – желание развенчать всякого рода условности. Но Ларошфуко не так писал, как Мандевиль, который доказывал, что буржуазное обще-

ство основано на пороках, что пороки лучше добродетели, потому что они связывают людей⁶⁵. И, наконец, можно найти подобные идеи в античности в эпоху софистов и т. д. Так что эта идея отрицательного разоблачения условностей, норм и шаблонов, она коренится очень глубоко в прежней истории.

Вот такого рода соображения мне привели товарищи. Я считаю этот вопрос очень существенным и очень важным потому, что речь идёт о двух вещах, параллельно случившихся в одно и то же время. О действительной практической революции, которую осуществил рабочий класс нашей страны, о Великой социалистической революции, и о так называемых революциях в искусстве, которые производились в те времена почти каждый день разными течениями и которые в какой-то мере сохранили до наших дней ещё такой пережиток или такое представление у многих людей, составляющих практически искусство:

«А всё-таки без этого периода не пойдёшь дальше, а всё-таки, если хочешь создавать социалистический реализм⁶⁶, то его нужно сделать так: взять, скажем, в живописи какую-нибудь современную тему и взять мастерскую форму, а мастерскую форму взять у тех людей, которые развенчивали старое классическое искусство». Или так: «Нужно взять что-то, конечно, из классического наследия. Нужно учиться у Толстого, но нельзя забывать в то же время и то, что и в этот период, в период разрушения старых форм, в период декадентства и так называемой революции в искусстве была произведена очень важная чистка, и эту чистку старых форм и установлений каких-то новых приёмов необходимо перенести и в наши понятия о социалистическом реализме».

Такое представление не редкость, оно сплошь да рядом у нас встречается. Поэтому я думаю, что в этом вопросе нужно быть очень точным. О процессе разложения искусства, служившем переломом, кануном, предшествовавшем началу социалистической культуры, об этом разложении искусства нужно высказывать не двусмысленные суждения, а нужно выработать очень точное мерило. На это я ответил бы таким образом: в известной степени нельзя сказать, что это всё отрицательные явления, здесь были положительные черты, но эти положительные черты носят симптоматический характер, указывающий на необходимость перерождения искусства и на гибель старой культуры, которая созрела для того, чтобы быть заменённой уже новой культурой. Но сами по себе, не симптоматически, а положительно, они этого ценного значения не имеют или относительно не имеют. Относительно не имеют потому, что, конечно, всякое положение, даже правильное, нельзя доводить до бесчувствия, и поэтому я заранее об этом предупреждаю. Я об этом и раньше говорил, когда я рассуждал о Сезанне или о Пикассо в состоянии таком, поскольку оно неизбежно возникает, когда сравниваешь его с вершинами искусства в прошлом, то есть в состоянии относительно не особо уважительном. Но отсюда вовсе не следует, что я хочу сказать, что эти люди были абсолютно незначительного интереса. Я этого не говорю. Наоборот, я сказал бы, что они в своём неловком, плохом, отрицательном движении сделали максимум того, что они как честные люди могли сделать. И не их вина, что логика вещей продиктовала им такую нелепость, о которой мы сейчас не можем судить без относительного пренебрежения. Симптоматическое значение эта логика отрицания старых

⁶⁵ Имеется в виду знаменитый памфлет Мандевилля «Ропщущий улей, или Мошенники, ставшие честными», переизданный затем в книге «Басня о пчёлах, или Пороки частных лиц – блага для общества» (рус. пер., 1924). См.: *Мандевиль Б.* Басня о пчёлах / Общ. ред., вступ. ст. Б. Мееровского, пер. Е. Лагутина. М.: Мысль, 1974 (АН СССР. Ин-т философии. Философское наследие).

⁶⁶ Социалистический реализм – это определение впервые появилось в «Литературной газете» 23 мая 1932 г., в ходе подготовки к первому съезду Союза писателей СССР, и в Уставе Союза писателей, принятом этим съездом в 1934 г., было утверждено как «основной метод советской художественной литературы и литературной критики» (см.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчёт. М.: Гослитиздат, 1934. С. 662, 716). Об обстоятельствах его рождения, происхождении и авторах см.: Из истории партийной политики в области литературы (Переписка И. Гронского и А. Овчаренко). Публикация А. Овчаренко // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 143–166; *Гронский И.* Из прошлого... Воспоминания. М.: Известия, 1991. С. 331–356.

форм имеет, положительное же значение её является скорее отрицательным значением, то есть вообще положительно оно, по моему мнению, не существует или почти не существует.

Прежде всего разберём положительные стороны дела. Здесь один момент, на который я уже указывал, справедлив. Конечно, возрождение старой культуры осуществлялось сначала в форме простого превращения её в условность и штамп, в форме утраты внутреннего содержания. Ну, скажем, золотистый телесный тон, который так прекрасен в произведениях старинной живописи, в академическом искусстве превращается в тот коричневый соус, который, понятно, становится условностью, лишённой того живого содержания, которое скрывается за золотистым телесным тоном старой живописи, этим тоном Италии, тоном естественного освещения, тоном правильного владения действительным светом, действительным освещением, в котором находятся предметы. И бунт против этого условного коричневого тона, конечно, в известной мере оправдан. И помню, я связывал те шаги, которые делали импрессионисты во Франции, связывал с критикой старой французской живописи, как Курбе. И это такое почти реалистическое искусство, затем на переходе от реализма к импрессионизму такого художника, как Мане, делает уже существенные шаги. Они объединяются существенным понятием, пленэром. Но сущность одна и та же, это есть уничтожение возродившегося и прокравшегося в академический штамп условия прекрасного, условий красоты согласно представлениям, выработанным прежней историей искусства. Те же самые бумажные страсти в литературе, скажем. Помните знаменитые слова:

Нам надоели небесные сласти,
Хлебушка дайте жрать ржаного,
Нам надоели бумажные страсти,
Нам надо жить с живою женою⁶⁷.

По-моему, я не переврал стихов Маяковского.

Эта полемика против бумажных страстей, она имеет свою основу, поскольку страсти, существовавшие в литературе, действительно стали бумажными, поскольку их научились подделывать всевозможными способами и поскольку не было такого чувства, которое нельзя было бы заменить суррогатом или просто фразой. Так что нельзя просто так сказать, что это положение было абсолютно неоправданным. Наоборот, это реалистическое устремление, которое имеет очень старые корни. Но вот оно приобрело такой принципиальный характер, который прямо преподносился во многих художественных течениях того времени как полное развенчание всяких условностей жизни, морали, быта, искусства и т. д. и утверждение чистого факта, чистой физиологии, чистых вполне откровенных реалистических отношений, известного даже принципиального цинизма. Это можно проследить на всём.

Если по литературе вы проследите за манерой ухаживания, то вы увидите, что здесь можно наметить очень своеобразную эволюцию. Вы увидите, что от подношения букетов и всевозможных таких условных форм, которые давным-давно уже за сентиментальность свою уволены и выброшены в архив, отнесены в прошлое, последовали всякие другие, которые даже, в конце концов, приобрели своеобразную противоположную логику. А именно логику такой смелости и такой откровенности, которая развивается по принципу, обратному сентиментальности, и придаёт некоему субъекту цену определённую постольку, поскольку он чужд вообще всяких наслоений, всяких наивных приёмов, всяких прадедовских способов, ухищрений, любезностей и т. п., всяких тонкостей этого рода. И вот перед нами выступает если не арцыбашевский Санин прямо и непосредственно, то человек, который видит свой принцип уже не в соблюдении общественного такта и некоторых условных приёмов, а, наоборот, в откоро-

⁶⁷ Ср.: *Маяковский В.* Мистерия-буфф. Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи (Пролог). 1918.

венности, с которой он идёт прямо к цели, и в искренности, доходящей до полного предела: «Я, например, не скрываю своих намерений, а на началах полной откровенности готов разговаривать о сих предметах».

Такое движение очень характерно для развития духовной жизни и литературного его отражения в это время. Оно уже заставляет нас рассматривать его как нечто непохожее на то, что мы в прошлые времена встречали в литературе и в искусстве.

У нас часто думают, что наша литература слишком неприлична и непристойна, и в этом смысле принимаются всякие меры, которые направлены на внесение в неё известных моральных представлений, мер, которые я считаю абсолютно правильными. Но если мы возьмём старую литературу, ну, не говоря уже об эпохе Возрождения, хотя бы литературу XVIII века, то она по существу как будто бы гораздо свободнее говорит о всякого рода предметах, за которые берётся, но вместе с тем ей сплошь да рядом нельзя поставить упрёка – в лучших своих образцах она абсолютно лишена всякого незрелого физиологизма или всяких вещей, которые можно было бы назвать аморальными. Это здоровая чувственность, здоровая чувственность нормальных людей, которые такого уж принципиального цинизма в этой области никоим образом не провозглашают.

Между тем как в литературе последних десятилетий можно заметить не то чтобы эротизм (так как эротизма в этом чрезвычайно мало), но какую-то тяжёлую, чисто медицинского характера, отчуждённого вещественного характера трактовку физиологических вопросов, которая так демонстрируется и может быть понята лишь как контраст к прежде существовавшей сентиментальности. Некогда существовал Ленский, некогда пели соловьи, некогда поэты воспевали закаты. Но прошло это время, и наступил такой период, когда умный человек не может заниматься такими пустяками и когда он, если хочет быть уважаемым и до некоторой степени ценным субъектом, то должен демонстрировать презрение к этому и должен выступать как человек, высказывающий то, что есть, и называющий предметы своим именем.

Я вам уже цитировал одного испанского философа Ортегу-и-Гассета. Он был очень популярен в Западной Европе в последнее время, и заслуженно, потому что он выражает эту вещь с очень любопытной последовательностью, и у него можно найти принцип к тому, чтобы выяснить затем сущность дела. Так вот, этот Ортега-и-Гассет в своей последней книге «Книга наблюдателя» (я отрывок из неё читал только в одном немецком журнале, довольно любопытный отрывок) показывает, что эта книга построена на противопоставлении двух понятий: одно понятие – это фраза, а другое понятие – это искренность. Прежде была эпоха фразы, теперь, отныне наступает эпоха прямоты и искренности или откровенности, если хотите – радикальной честности с собой.

Это настолько любопытно, что я позволю себе привести некое рые отрывки, как рассуждает этот человек. Он говорит: «Кто-нибудь в будущем, как бы рассматривая наше время глазами человека отдалённых веков, в те времена скажет: от XX, XXIII или XXIV столетия началось господство нового морального климата, грубого и своеобразного, что быстро привело к падению всякого рода фразы. В непосредственно предшествующую этому эпоху европейцы жили в эпоху фразы. Они не только выражались фразами, но чувствовали и думали фразами. Поэтому так называемое Новое время, тот период европейской истории, который продолжался от 1500 до 1900 года, был введением в историю как фразеологический век или эпоха фразы».

Под фразой он понимает всякое вообще округление действительности. К действительным фактам примысливается нечто такое, что придаёт им более идеальный, утопический, округлый вид. Это есть фраза. Фразой жила европейская политика эпохи буржуазной демократии, фразой жили культура, мораль и искусство, потому что все принципы, которые руководили европейской жизнью этого столетия, были в известном смысле фразой, индивиды и политические существа, которые мы называли нациями, очевидно, нуждались в этой доле обмана. Наконец, около 1900 года кончается полезность фраз, и Ортега-и-Гассет говорит: «В Европе

начинается восстание против фразы, красивого утопического мышления, красивых норм – красивых норм логики, красивых норм морали, красивых норм эстетики», и появляется то, что он сравнивает с «*action directe*» – лозунгом французских синдикалистов, «прямое действие», то самое «прямое действие», которое через Сореля оказало большое влияние на Муссолини и вообще на теоретиков фашистского «прямого действия». Он говорит, что это «прямое действие» развилось в области эстетики, в художественной области это заметно с очень большой отчётливостью.

Целое столетие люди верили в то, что творить или наслаждаться искусством – это значит держаться определённых и навсегда данных образцов. Хороший вкус приводит к отказу от нашего вкуса и к замене его другим, который, пожалуй, не наш, но он хорош. Эту эпоху он называет эпохой радикальной неискренности. В глубине души сохраняется неверие в те нормы, в те парламентские идеи и теории, которые господствуют в обществе. По существу же люди сохраняют с заднего хода свои собственные намерения и желания. И вот кончается эта эпоха фразёрства и начинается эпоха откровенности и ясного высказывания того, что есть, – эпоха прямого действия.

«Вслед за “*action directe*” в эстетике следует и аналогичное явление в политике. Раньше господствовали филантропия, гуманизм, парламентаризм. Но когда однажды людям открыли, сколько доктринёрской половинчатости заложено в этих вещах и сверху показали их, то в душе остались только элементарные страсти, а среди них – грубое желание решить всё другим способом. Подобно эстетике, политика приняла метод “прямого действия”. Откровенность привела к внутреннему опустошению вещей. Все слова выступают в своей наготе, все вещи выступают в своей наготе, они не больше того, что они есть. Они показывают свою действительную форму и поэтому они не скрывают того, что в них несовершенно, ошибочно. В этом смысле происходящий поворот означает возвращение к первоначальному состоянию и является, без сомнения, условием для омоложения мира»⁶⁸.

Я привёл этот отрывок для того, чтобы вы могли судить о тенденции, которая лежит в основе этой логики отрицания, этой логики отречения. Здесь речь идёт о зачёркивании целой эпохи и в области политики, и в области морали, культуры и искусства, эпохи, связанной с буржуазной демократией, эпохи парламентаризма, космополитизма, филантропии и т. д. На место этого периода фразы, условности, утопического мышления, идеалов и т. д. ставится мышление, лишённое всяких идеалов, ставится желание, в котором нагая, открытая форма, ставится «прямое действие» реакционного типа, ставится принципиальная откровенность или, лучше сказать, цинизм.

Товарищи, вот что я вам изложил при помощи популярного испанца. Иначе, есть отражение объективно правильного процесса, то есть, поскольку утрачивается вера в святость «вечных» норм буржуазной цивилизации, буржуазного права, свободы, равенства и братства и других истин века буржуазной демократии, постольку здесь отражается какой-то полезный процесс, процесс внутреннего прояснения и освобождения субъекта от таких некритических верований и понимания относительности этих фраз. Так что как разоблачение фразы это указывает на некоторое просветительное движение, которое в этом смысле происходит, указывает на кризис буржуазной культуры и устоев буржуазного общества.

И вот такого рода явление, оно, конечно, весьма распространено и имеет тот политический смысл, на который я только что указал. Достаточно вспомнить весьма распространённую в Западной Европе разновидность так называемой философии жизни, противопоставляемую всем прежним философиям. Прежние философии занимались отвлечённой жизнью, между

⁶⁸ Лифшиц цитирует *El Espectador* («Наблюдатель» – сборники Ортеги-и-Гассета, выходившие в 1916–1934 гг., всего их вышло восемь) «по отрывкам, напечатанным в международном журнале *Europäische Revue* (Januar, 1934)», вероятно, в собственном переводе. Ср.: Собр. соч. Т. III. С. 105–106.

тем как дело заключается в исследовании биологии и конкретного душевно-телесного процесса жизни индивида. Старые теории занимались созданием форм, линий всемирной истории человечества, а теория новая занимается тем, чтобы приблизиться к конкретной действительности, чтобы показать, как это действительно происходило в конкретном масштабе. Эта философия жизни в области морали сказывается в проповеди этики без самоотречения в форме андрежидовского «чистого действия», действия, которое не подчиняется никаким установленным традиционным мотивам и, наоборот, совершается именно по принципу отказа и отталкивания от того, что бы вы подумали обо мне, что оказало бы своё действие на меня. Предположим, вы предполагаете, что я должен поступить именно так, потому что такова логика вещей, но я хочу только самого себя, и я хочу противоположного тому, что ждут от меня папа и мама и что в особенности установлено и к чему мы привыкли⁶⁹.

Вот эта разношёрстная, пёстрая философия жизни, она и в литературе получает своеобразное выражение в виде стремления к крайней конкретности, к словам, которые не выражают ничего условного. Это борьба против штампа.

Но, как и сам штамп, так и борьба против штампов, конечно, стоят на одной и той же плоскости и в данном случае из порочного круга, понятное дело, нас не выводят. И эта откровенность, о которой говорил Ортега-и-Гассет, есть, понятно, политически говоря, тот цинизм, который начинается в европейской философии с Ницше, проходит через декадентство разных оттенков и выливается в типичное политическое нахальство современных реакционных партий новейшего типа, то есть партий фашистских. Это есть то «прямое действие», которое так любовно обрисовал Ортега-и-Гассет в своей книге, и, конечно, никакого действительного спасения из кризиса фразы подобная откровенность не даёт. Сразу же проиллюстрирую это одним примером. Если перевести это в политическую плоскость (хотя я отлично понимаю, что вульгарного тождества здесь нет и быть не может), то эта откровенность примерно того же рода, например, когда Пилсудский обругал польский сейм публичным домом. Известно, что парламент сгнил, но вы понимаете, что солдатская откровенность Пилсудского – это не есть выход, не есть то искомое омоложение мира, о котором говорит Ортега-и-Гассет.

Вообще говоря, подобного рода обнажение элементарных инстинктов и страстей, весь этот цинизм новейшей буржуазной идеологии, он, конечно, весьма сомнительно положителен. Как нечто отрицающее старую условность он заменяет старую условность. Некая новая условность и новый штамп также вполне не откровенны. Даже если принять, что это откровенность, то откровенность эта сомнительного свойства, и неизвестно, стоит ли большого смысла менять старое лицемерие соловьёв и роз на откровенность подобного рода. Поэтому, понятно, нужно найти некую грань, и грань эта несомненно есть, которая отделяет то, что можно назвать цинизмом классиков (это слова Маркса, Маркс употреблял это понятие), цинизмом людей типа Гельвеция, Ларошфуко или великих экономистов, или Гегеля и других подобных крупных выдающихся мыслителей того времени, задачей которых было высказать сущность вещей, и если отношения вещей циничны, то тем хуже для них, но правду нужно обязательно сказать. Конечно, какая-то линия между новейшими буржуазными откровениями этого типа и старым буржуазным просвещением, старой буржуазной критикой есть, но это метаморфоза, это разви-

⁶⁹ *Acte pur* – чистое действие (*франц.*); или, чаще употребляемое выражение, *acte gratuit* – ничем не обоснованный, беспричинный, безосновательный поступок, действие (*франц.*). Так критика определила действия героя романа А. Жида «Подземелья Ватикана» (*Les Caves du Vatican*, 1914) Лафкадио, который совершает подобный поступок-преступление. «Я долго считал, что бескорыстность поступков отличает человека от прочих животных. Я называл человека животным, способным на бескорыстный поступок... Выражение *sine otio* не следует трактовать как поступок, который вообще ничего не приносит, ибо без этого... Нет, конечно. Бескорыстный – это поступок, который ничем не диктуется. Понимаете? Ни какой-либо выгодой, ни каким-то пристрастием – ничем. Поступок вне интересов, сам по себе проистекший; поступок, лишённый какой-либо цели и потому лишённый хозяина; свободный поступок; акт коренной, автохтонный» (Жид А. Плохо скованный Прометей (1899) / Пер. М. Ваксмахера // Жид А. Яства земные. Избранная проза / Вступ. ст. С. Зенкина. М.: Вагриус, 2000. С. 267).

тие регрессивного типа, и в этой логике отрицания есть определённая грань, которая отделяет, скажем, Ницше или Штирнера с его страстью ничевочества.

Меня товарищ спросил: а не было ли такого дадаизма в старой культуре у тех людей, которые боролись против фраз, которые выступали против условностей старого мира? Вся литература развивалась в процессе борьбы с условностями. Лучшие реалистические произведения в прозе, начиная с «Ласарильо-де-Тормес» и далее через аналогичную бурлескную стихию XVIII века, через Лесажа, через Филдинга с их стремлением показать обратную сторону тех условных норм и общественных традиций, которые считались прочными и незыблемыми, и вплоть до «Племянника Рамо» Дидро и от «Племянника Рамо» Дидро до горьковского Сатина, который путём непосредственного высказывания правды о вещах развенчивает и разоблачает всякий кумир условности, обычного мещанского и дворянского сословного обихода. Вот всё это противоположение хорошего и дурного, высокого и низкого – всё это подвергается критике, показывается их относительность, логика отрицания всё время подкапывается под определённые ещё не поколебленные устои обычного мира старой культуры. Это вы найдёте у Бальзака и у всякого великого реалиста.

Вообще реализм, конечно, развивался как некое уточнение, конкретизация или даже критика абстрактного идеала. Нарисуйте у себя в тетрадке профиль такой, который рисовали раньше барышням в альбом, и это будет нечто нежизненное. Но прибавьте к этому профилю несколько черт уродливости, несколько морщин, и у вас будет нечто похожее на жизнь, нечто живое. Так вот, это логика, которая вносит определённый отрицательный момент как момент жизни, как момент реальности. «Добродетель однообразна, пороки же разнообразны», – говорит античный автор⁷⁰. «Нет ничего труднее, как изобразить положительный персонаж», – говорит Бальзак⁷¹. И отсюда естественная логика в старой литературе, в особенности так называемого критического реализма: тем больше реальности, чем больше высота данного представления снижена тем, что оно сопоставляется с определённой действительно жизненной реальностью.

⁷⁰ Ср.: «Совершенные люди однообразны, порочные разнообразны» (Этика Аристотеля. Пер. Э. Радлова. СПб., 1908. С. 31); «Лучшие люди просты, но многосложен порок» (Аристотель. Никомахова этика. Пер. Н.В. Брагинской // Аристотель. Сочинения в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 86); ср. также: «Поистине зло многообразно, добро же единовидно: здоровье, например, просто, а болезнь многообразна» (Аристотель. Большая этика / Пер. Т. Миллер // Там же. С. 321).

⁷¹ Ср.: «...порок более заметен; он изобилует и, как говорят торговцы о шали, *очень выигрышен*; добродетель, напротив, являет для кисти лишь необычайно тонкие линии. Добродетель абсолютна, она едина и неделима, как была Республика; порок же многообразен, многоцветен, неровен, причудлив» (Бальзак О. Предисловие ко второму изданию «Отца Горио» // Бальзак об искусстве. С. 169).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.