



Р. ДЖ. КОЛЛИНГВУД

ПРИНЦИПЫ
ИСКУССТВА

ТЕОРИЯ
ЭСТЕТИКИ

*

ТЕОРИЯ
ВООБРАЖЕНИЯ

*

ТЕОРИЯ
ИСКУССТВА



Р. ДЖ. КОЛЛИНГВУД

ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА



•ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ•

ББК 87.813
К 60



Данное издание выпущено в рамках программы Центрально-Европейского Университета «Translation Project» при поддержке Центра по развитию издательской деятельности (OSI – Budapest) и Института «Открытое общество. Фонд Содействия» (OSLAF – Moskow)

Коллингвуд Р. Дж.

К 60 Принципы искусства / Пер. с англ. А. Г. Ракина под ред. Е. И. Стафьевой. — М.: «Языки русской культуры», 1999. — 328 с.

ISBN 5-88766-017-1

Робин Джордж Коллингвуд (1889–1943) – английский философ, историк, теоретик искусства (с 1935 – профессор Оксфордского университета по кафедре метафизической философии). Диапазон творческого наследия Р. Дж. Коллингвуда чрезвычайно широк и включает в себя разнообразные проблемы истории, философии, эстетики, религиоведения, политики. Основные труды Р. Дж. Коллингвуда были опубликованы в 30-х – начале 40-х годов: «Очерк философского метода» («*Essay on Philosophical Method*») – 1933, «Принципы искусства» («*The Principles of Art*») – 1938, «Автобиография» («*An Autobiography*») – 1939, «Очерк метафизики» («*Essay on Metaphysics*») – 1940, «Идея истории» («*The Idea of History*»), которую он не успел завершить (первое издание в 1946 году), «Новый Левиафан» («*The New Leviathan*») – 1947. В своих философско-исторических трудах, опираясь на гегельянские идеи, Коллингвуд развивает последние и создает свою оригинальную концепцию истории. Этот подход выделяет его из позитивистского и неопозитивистского контекста Англии 20–40-х годов.

Книга «Принципы искусства» отмечена несомненным влиянием эстетики Дж. Вико, а также Б. Кроче, с которым Коллингвуд был в дружеских отношениях, переводил его труды. Однако Коллингвуд разрабатывает здесь оригинальную «теорию воображения», по-новому интерпретируя учение об идеях классического английского эмпиризма Локка и Юма. В книге также содержится широкий обзор истории формирования эстетической теории, от древнегреческих философов до современных Коллингвуду эстетических доктрин Т. С. Элиота.

Все это делает труд «Принципы искусства» интересным как для специалистов, так и для широкого круга читателей, интересующихся проблемами философии, эстетики, искусства и литературы.

ББК 87.813

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su), only the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavice@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книоторговая фирма G·E·C GAD.

- © А. Г. Ракин. Перевод с англ., 1999
- © А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995
- © В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	9
I. ВВЕДЕНИЕ	13
§ 1. ДВА УСЛОВИЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ ТЕОРИИ ЭСТЕТИКИ	13
§ 2. ХУДОЖНИК-ЭСТЕТИК И ФИЛОСОФ-ЭСТЕТИК	14
§ 3. НАСТОЯЩАЯ СИТУАЦИЯ	16
§ 4. ИСТОРИЯ СЛОВА <i>ИСКУССТВО</i>	17
§ 5. СИСТЕМАТИЧЕСКАЯ МНОГОЗНАЧНОСТЬ	18
§ 6. ПЛАН КНИГИ I	20
КНИГА I	
ИСКУССТВО И НЕ-ИСКУССТВО	
II. ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО	27
§ 1. СМЫСЛ РЕМЕСЛА	27
§ 2. ТЕХНИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	29
§ 3. КРУШЕНИЕ ЭТОЙ ТЕОРИИ	31
§ 4. ТЕХНИКА	36
§ 5. ИСКУССТВО КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗДРАЖИТЕЛЬ	39
§ 6. ИЗЯЦНЫЕ ИСКУССТВА И КРАСОТА	45
III. ИСКУССТВО И ОТОБРАЖЕНИЕ	51
§ 1. ОТОБРАЖЕНИЕ И ИМИТАЦИЯ	51
§ 2. ОТОБРАЖАЮЩЕЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВО ПОДЛИННОЕ	52
§ 3. ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛЬ О ПОДРАЖАНИИ	54
§ 4. БУКВАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ОТОБРАЖЕНИЕ	60
IV. ИСКУССТВО КАК МАГИЯ	65
§ 1. ЧЕМ МАГИЯ НЕ ЯВЛЯЕТСЯ — (1) ПСЕВДОНАУКОЙ	65
§ 2. ЧЕМ МАГИЯ НЕ ЯВЛЯЕТСЯ — (2) НЕВРОЗОМ	69
§ 3. ЧТО ЖЕ ТАКОЕ МАГИЯ?	72
§ 4. МАГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО	75
V. ИСКУССТВО КАК РАЗВЛЕЧЕНИЕ	83
§ 1. РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО	83
§ 2. ПОЛЕЗНОЕ И ПРИЯТНОЕ	86
§ 3. ПРИМЕРЫ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	88
§ 4. ОТОБРАЖЕНИЕ И КРИТИК	92
§ 5. РАЗВЛЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ	97
VI. ПОДЛИННОЕ ИСКУССТВО — ИСКУССТВО КАК ВЫРАЖЕНИЕ	107
§ 1. НОВАЯ ПРОБЛЕМА	107
§ 2. ВЫРАЖЕНИЕ ЭМОЦИЙ И ВОЗБУЖДЕНИЕ ЭМОЦИЙ	110
§ 3. ВЫРАЖЕНИЕ И ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ	112
§ 4. ОТБОР И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЭМОЦИЯ	115

§ 5. ХУДОЖНИК И ПРОСТОЙ СМЕРТНЫЙ	117
§ 6. ПРОКЛЯТИЕ БАШНИ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ	118
§ 7. ВЫРАЖЕНИЕ ЭМОЦИЙ И ДЕМОНСТРАЦИЯ ЭМОЦИЙ	120
VII. ПОДЛИННОЕ ИСКУССТВО — ИСКУССТВО	
КАК ВООБРАЖЕНИЕ.	123
§ 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ	123
§ 2. СОЗИДАНИЕ И ТВОРЧЕСТВО	125
§ 3. ТВОРЧЕСТВО И ВООБРАЖЕНИЕ	127
§ 4. ВООБРАЖЕНИЕ И ИГРА	131
§ 5. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ОБЪЕКТ ВООБРАЖЕНИЯ	134
§ 6. ОБЩИЙ ОПЫТ ВООБРАЖЕНИЯ	138
§ 7. ПЕРЕХОД К КНИГЕ II	144
КНИГА II	
ТЕОРИЯ ВООБРАЖЕНИЯ	
VIII. МЫСЛЬ И ЧУВСТВО	149
§ 1. МЫСЛЬ И ЧУВСТВО В СРАВНЕНИИ	149
§ 2. ЧУВСТВО	152
§ 3. МЫСЛЬ	155
§ 4. ПРОБЛЕМА ВООБРАЖЕНИЯ	158
IX. ОЩУЩЕНИЕ И ВООБРАЖЕНИЕ	163
§ 1. ТЕРМИНОЛОГИЯ	163
§ 2. ИСТОРИЯ ПРОБЛЕМЫ: ОТ ДЕКАРТА ДО ЛОККА	165
§ 3. БЕРКЛИ: ТЕОРИЯ ИНТРОСПЕКЦИИ	168
§ 4. БЕРКЛИ: ТЕОРИЯ ОТНОШЕНИЯ	169
§ 5. ЮМ	172
§ 6. КАНТ	174
§ 7. «ИЛЛЮЗОРНЫЕ ЧУВСТВА»	176
§ 8. «ВИДИМОСТИ» И «ОБРАЗЫ»	178
§ 9. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	179
X. ВООБРАЖЕНИЕ И СОЗНАНИЕ	183
§ 1. ВООБРАЖЕНИЕ КАК АКТИВНЫЙ ФАКТОР	183
§ 2. ТРАДИЦИОННАЯ ПУТАНИЦА МЕЖДУ ЧУВСТВОМ И ВООБРАЖЕНИЕМ	185
§ 3. ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ИДЕИ	189
§ 4. ВНИМАНИЕ	190
§ 5. ВИДОИЗМЕНЕНИЕ ОЩУЩЕНИЯ ПОД ДЕЙСТВИЕМ СОЗНАНИЯ	193
§ 6. СОЗНАНИЕ И ВООБРАЖЕНИЕ	197
§ 7. СОЗНАНИЕ И ИСТИНА	200
§ 8. ВЫВОДЫ	205
XI. ЯЗЫК	209
§ 1. СИМВОЛ И ВЫРАЖЕНИЕ	209
§ 2. ПСИХИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ	212
§ 3. ВЫРАЖЕНИЕ ВООБРАЖЕНИЯ	217
§ 4. ЯЗЫК И ЯЗЫКИ	222
§ 5. ГОВОРЯЩИЙ И СЛУШАЮЩИЙ	227
§ 6. ЯЗЫК И МЫСЛЬ	231

§ 7. ГРАММАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА	233
§ 8. ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА	237
§ 9. ЯЗЫК И СИМВОЛИЧЕСКИЙ АППАРАТ	244
КНИГА III	
ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	
XII. ИСКУССТВО КАК ЯЗЫК	249
§ 1. ОБЩАЯ СХЕМА ТЕОРИИ	249
§ 2. ПОДЛИННОЕ ИСКУССТВО И ТО, ЧТО НАЗЫВАЮТ ИСКУССТВОМ ПО ОШИБКЕ	251
§ 3. ХОРОШЕЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВО ПЛОХОЕ	255
XIII. ИСКУССТВО И ИСТИНА	261
§ 1. ВООБРАЖЕНИЕ И ИСТИНА	261
§ 2. ИСКУССТВО КАК ТЕОРИЯ И ИСКУССТВО КАК ПРАКТИКА	263
§ 3. ИСКУССТВО И ИНТЕЛЛЕКТ	266
XIV. ХУДОЖНИК И ОБЩЕСТВО	273
§ 1. ОБЛЕЧЕНИЕ В ФОРМУ	273
§ 2. СОЗДАНИЕ КАРТИНЫ И ЕЕ СОЗЕРЦАНИЕ	275
§ 3. МАТЕРИАЛЬНОЕ «ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА»	277
§ 4. АУДИТОРИЯ КАК ПОНИМАЮЩИЙ ПАРТНЕР	279
§ 5. АУДИТОРИЯ КАК СОТРУДНИК	282
§ 6. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИНДИВИДУАЛИЗМ	286
§ 7. СОТРУДНИЧЕСТВО МЕЖДУ ХУДОЖНИКАМИ	288
§ 8. СОТРУДНИЧЕСТВО МЕЖДУ АВТОРОМ И ИСПОЛНИТЕЛЕМ	289
§ 9. ХУДОЖНИК И ЕГО АУДИТОРИЯ	291
XV. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	295
УКАЗАТЕЛЬ	305

КНИГА I

**ИСКУССТВО
И НЕ-ИСКУССТВО**

II

ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО

§ 1. СМЫСЛ РЕМЕСЛА

Первое значение слова *искусство*, которое следует отличать от собственно искусства, — это его атрофированное значение, в котором под искусством понимается то, что в этой книге я буду называть ремеслом. Именно таково значение слова *ars* на древней латыни, то же самое значит слово *τέχνη* по-гречески — способность достигать представляемого заранее результата посредством сознательно управляемого и направленного действия. Предпринимая первый шаг к созданию обоснованной эстетической теории, необходимо отделить понятие ремесла от понятия собственно искусства. Для того чтобы это сделать, мы снова перечислим основные характеристики ремесла.

(1) Ремесло всегда предполагает разделение между средствами и целью, причем каждое из этих понятий мыслится как нечто отличное от другого, но связанное с ним. В приближенном смысле термин *средства* применяется к предметам, которые используются для достижения цели, например к инструментам, машинам или горючему. Строго говоря, он применяется не к предметам, а к действиям, связанным с этими предметами — к управлению машинами, к использованию инструментов, к сжиганию горючего. Эти действия (как подразумевается в буквальном значении слова *средства*) предпринимаются или совершаются для того, чтобы достичь определенной цели, а когда цель достигнута, они оставляются. Это специфическое свойство можно использовать для отличия понятия *средства* от двух других понятий, которые часто с ним путают — от понятия части и от понятия материала. Отношение части к целому напоминает отношение средств к цели хотя бы тем, что без части не может существовать целое; тем, что часть обретает смысл в своем отношении к целому; тем, что часть может существовать сама по себе еще до появления целого. Однако когда возникает целое, его части также продолжают существовать, в то время как по достижении цели средства прекращают свое существование. Что касается понятия материала, то к нему мы вернемся ниже, в четвертом пункте.

(2) Ремесло предполагает различие между планированием и выполнением. Результат, к которому стремятся, всегда задумывается заранее, еще до достижения цели. Ремесленник знает, что он хочет сделать, еще до получения результата. Это предварительное знание совершенно неотделимо от ремесла. Если что-то, например нержавеющая сталь, получается без такого предварительного знания, то ее изготовление будет не актом ремесла, а простой случайностью. Более того, это предварительное знание бывает не смутным, расплывчатым, а совершенно точным. Если некто приступает к изготовлению стола, однако представляет себе конечный продукт только в самых общих чертах, как что-то такое фута три-четыре в длину, футов пять-шесть в ширину и фута два-три в высоту, то он вовсе не ремесленник.

(3) С одной стороны, средства и цель связаны между собой в процессе планирования, с другой стороны — в процессе исполнения. В планировании цель существует еще до существования средств. Сначала придумывается цель, а уж потом разрабатываются средства, и процессу исполнения предшествуют средства, а уже благодаря им достигается цель.

(4) Существует определенное различие между сырым материалом и законченным продуктом, или артефактом. Ремесло всегда проявляется в действиях над каким-то объектом и имеет целью преобразование этого объекта в нечто новое. То, над чем действует ремесло, начинает свое существование как сырье и заканчивает как готовый продукт. Сырье существует в готовом виде еще до того, как начинается работа ремесла.

(5) Существует различие между формой и материалом. Материал — то, что остается неизменным как в сырье, так и в готовом продукте; форма — то, что претерпевает изменения, то, что преобразуется под воздействием ремесла. Сырье называется сырьем не потому, что оно бесформенно, а потому, что оно еще не обладает той формой, которую должно приобрести в результате преобразования в готовый продукт.

(6) Между различными ремеслами существует иерархическая связь, так что одни из них поставляют для других все необходимое, а другие пользуются продуктами действия первых. Существует три типа иерархии — иерархия материалов, средств и частей. (a) То, что является сырьем для одного ремесла, оказывается готовым продуктом для другого. Так, лесовод высаживает деревья и следит за их ростом для того, чтобы предоставить сырье лесорубу, который преобразует деревья в бревна, бревна являются сырьем для лесопилки, которая преобразует их в доски, которые, наконец, после сортировки и выдержки оказываются сырьем для столяра. (b) В существующей иерархии средств одно ремесло снабжает другое инструментами. Так, лесоторговец снабжает шахтера крепью, шахтер поставляется уголь кузнецу, кузнец производит подковы для фермера и т. д. (c) В иерархии частей такое сложное производство, как создание автомобиля, распределяется среди нескольких отраслей промыш-

ленности: одна фирма делает моторы, другая сцепление, третья электрооборудование и т. д. Окончательная сборка, строго говоря, является созданием автомобиля, а оказывается всего-навсего соединением его частей. В одном или нескольких перечисленных здесь планах всякое ремесле имеет иерархический характер: либо оно иерархически соотносится с другими ремеслами, либо же само состоит из различных гетерогенных операций, которые иерархически взаимосвязаны между собой.

Не пытаясь утверждать, что все эти черты, объединенные вместе, исчерпывают понятие ремесла или что каждое из них является для ремесла неотъемлемым свойством, мы, тем не менее, можем сказать с достаточной уверенностью, что в тех случаях, когда некоторая деятельность не имеет большей части этих черт, эта деятельность не является ремеслом, и если она все-таки так называется, то это делается либо по ошибке, либо в результате неточности и расплывчатости языка.

§ 2. ТЕХНИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Представление о ремесле разработали древнегреческие философы, и именно в их работах раз и навсегда были прослежены изложенные выше различия. В самом деле, философия ремесла была одним из величайших и весомых достижений греческого интеллекта или по крайней мере той школы, от Сократа до Аристотеля, чьи плоды дошли до нашего времени в наилучшей сохранности.

Великие открытия кажутся их авторам еще значительнее, чем они есть на самом деле. Тот, кто решил одну проблему, неизбежно будет пытаться применить это решение ко всем остальным. Как только сократическая школа сформулировала первые постулаты теории ремесла, ее представители, разумеется, стали выискивать примеры ремесла во всех подобающих и неподобающих местах. Можно было бы написать объемистый очерк, чтобы показать, как греки отвечали на этот соблазн — где-то поддавались ему, а где-то и сопротивлялись. Точнее говоря, сначала, как правило, они поддавались, но потом усердно исправляли свои ошибки. Впрочем, два блестящих примера успешного сопротивления этому соблазну можно здесь упомянуть — это доказательство Платона («Государство», 330 D — 336 A), что правосудие не является ремеслом, с дополнением (336 E—354 A), что несправедливое тоже не ремесло, а также Аристотелево опровержение («Метафизика», L) утверждавшегося в «Тимее» Платона взгляда, что отношения между богом и миром являются образчиком отношений между ремесленником и артефактом.

Впрочем, когда дело дошло до эстетических проблем, как Платон, так и Аристотель поддались этому соблазну. Они приняли на веру, что поэзия, единственное искусство, которое у них обсуждается подробно,

является разновидностью ремесла, и говорили об этом ремесле как о ποιητικῆ τέχνη — поэтическом ремесле. Так что же это за ремесло?

Есть такие ремесла, например ремесло сапожника, плотника или ткача, цель которых — создание определенных артефактов. Другие ремесла — сельское хозяйство, скотоводство или объездка лошадей — имеют целью создание или усовершенствование некоторых живых организмов. Есть еще ремесла, подобные медицине, педагогике или военному делу, цель которых состоит в приведении людей в определенные состояния тела или души. Ни к чему задаваться вопросом, к какому же из этих родов ремесла можно причислить в качестве вида поэтическое ремесло, поскольку перечисленные роды не исключают друг друга. Сапожник, плотник или ткач не просто стараются производить обувь, постройки или ткани. Они создают эти предметы, поскольку в них существует потребность, так что цель ремесленника не в создании этих предметов, а в удовлетворении определенных потребностей. На самом деле ремесленник стремится создать определенное состояние ума у своих клиентов — состояние удовлетворенных потребностей. Подобные рассуждения применимы и ко второй группе. Таким образом, цели всех трех групп ремесел сводятся к одной. Все эти ремесла являются средствами для приведения людей в определенные желаемые состояния.

То же самое описание применимо и к поэтическому ремеслу. Поэт предстает в облике некоего искусного мастера — он трудится для своих потребителей, а результат его труда состоит в приведении потребителей в определенное состояние души, которое заранее считается желательным. Поэт, как и любой другой ремесленник, должен знать, какое состояние он стремится создать, и должен знать как из собственного опыта, так и согласно канонам, которые являются всего лишь разделенным чужим опытом, как достигать этих желаемых состояний. Таково поэтическое ремесло, по мнению Платона и Аристотеля, а следом за ними и таких авторов, как Гораций в его книге «*Ars Poetica*»¹. Должны существовать аналогичные ремесла живописи, скульптуры и так далее. Музыка, по крайней мере для Платона, была не отдельным искусством, а составной частью поэзии.

Я обратился к мыслителям древности, поскольку их представления в этой области, как и во многих других, глубоко отпечатались и в наших мыслях. Иной раз это нам на пользу, а кое-где и во вред. У некоторых древних философов, например у Платона, есть намеки и на совершенно другие мнения, однако изложенный взгляд нам знаком более всего; собственно, именно на нем по большей части основывалась и покоится до сего дня теория и практика искусства. Современная мода на мысли в некоторых отношениях даже утрировала это заблуждение древних. Сейчас мы склонны думать обо всех проблемах, включая и искусство, в тер-

¹ «Искусство поэзии» (лат.).

минах либо экономики, либо психологии, а оба типа мышления стремятся философию искусства подчинить философии ремесла. На взгляд экономиста, искусство представляется в виде специализированной группы производств. Художник — производитель, его аудитория — потребители, которые платят ему за те блага, которые выражаются в виде душевных состояний, достигаемых потребителем в результате творческой активности художника. Для психолога аудитория состоит из личностей, определенным образом реагирующих на стимулы, порождаемые художником, а дело художника состоит в том, чтобы знать, какие из реакций желательны или желаемы, чтобы порождать те стимулы, которые эти реакции смогут высвободить.

Получается, что техническая теория искусства далеко выходит за узкую сферу интересов коллекционера древностей. На самом деле она отражает то, как сейчас думает об искусстве большинство людей, и особенно экономисты и психологи, люди, от которых мы ждем (зачастую тщетно) руководства в решении проблем современной жизни.

Однако эта теория — просто вульгарная ошибка, и это может увидеть каждый, кто подходит к этому критически. Здесь не важно, какое конкретное ремесло идентифицируется с искусством. Нас не интересует, какие блага ожидает аудитория от художника, какие реакции художник должен вызвать у потребителя. Вне связи с этими подробностями наш вопрос состоит в том, является ли искусство вообще каким-либо ремеслом. На этот вопрос легко ответить, если не забывать те полдюжины характеристик ремесла, которые были перечислены в предыдущем параграфе, и задаться вопросом, подходят ли они к случаю искусства. Здесь не нужно прибегать к каким-либо хитростям — соответствие должно быть убедительным и непосредственным. Лучше вообще не иметь никакой теории искусства, чем обходиться теорией, которая не вызывает доверия с первых же шагов.

§ 3. КРУШЕНИЕ ЭТОЙ ТЕОРИИ

1. Первая характерная черта ремесла — это разделение между средствами и целью. Наблюдается ли это в производстве искусства? Согласно технической теории — да. Стихотворение является средством для создания у аудитории определенного душевного состояния, как, например, подкова является средством достижения определенного состояния ума у хозяина подкованной лошади. Стихотворение, в свою очередь, будет целью, относительно которой другие вещи окажутся средствами. В случае с конской подковой такое исследование будет очень простым. Мы можем выделить следующие операции: разжигание горна, отделение куска от железной полосы, его нагревание и т. д. Какие аналогии этому процессу можно найти в случае написания стихотворения? Поэт

может достать бумагу и авторучку, заправить ручку чернилами, сесть за стол и расставить локти, однако все эти действия служат подготовкой не к сочинению (которое может происходить в голове поэта), а к написанию. Допустим, стихотворение такое коротенькое, что сочиняется без всякой помощи писчих принадлежностей, — каковы же средства, с помощью которых поэт его сочиняет? Я не могу придумать никакого ответа, кроме, может быть, шуточных вроде: «с помощью словаря рифм», «постукивая ногой об пол и покачивая головой для того, чтобы наметить ритм» или просто «покрепче напившись». Если же посмотреть на это серьезнее, то можно увидеть, что единственными факторами в этой ситуации будут поэт, поэтическое усилие его сознания и само стихотворение. А если какой-нибудь сторонник технической теории скажет: «Совершенно верно! Поэтическая работа — это средство, а стихотворение — это цель», — то мы спросим его, где он видел кузнеца, который может сделать подкову только одним трудом, не пользуясь горном, наковальной, молотом и клещами. Именно потому, что в случае стихотворения не существует ничего подобного, стихотворение не является целью, для которой имеются средства.

И с другой стороны — является ли стихотворение средством для создания у аудитории определенного настроения? Предположим, что поэт прочитал свои стихи какой-то аудитории, надеясь, что они произведут определенный эффект. Предположим, что результат не оправдал этих надежд. Будет ли это само по себе доказательством, что стихотворение написано плохо? Это трудный вопрос — одни согласятся, другие будут спорить. Однако если бы поэзия была просто ремеслом, в ответ мы бы услышали уверенное согласие. Стороннику технической теории придется много хитрить, прежде чем в этом вопросе он сможет подогнать факты к своей теории.

Итак, пока перспективы технической теории оставляют желать лучшего. Посмотрим, что будет дальше.

2. Разумеется, в некоторых видах искусства существует разделение между планированием и исполнением. Точнее, это относится к тем произведениям, которые одновременно оказываются продуктами ремесла, или артефактами. Здесь, естественно, обе эти сферы накладываются друг на друга, как можно увидеть на примере создания красивого сосуда, который изготавливается для удовлетворения конкретных нужд, для выполнения полезных функций, но который тем не менее может быть и произведением искусства. Однако вообразим себе поэта, который сочиняет стихи во время прогулки. Неожиданно ему в голову приходит одна строка, потом другая, они ему не нравятся, и он изменяет их, пока не останется ими доволен — каким же планом он руководствуется? Может быть, у него было смутное представление, что, если он пойдет прогуляться, то сможет сочинить стихотворение, но каковы же, так сказать, «параметры и инструкция по применению» стихотворения, которое он

собирался написать? Он вполне мог рассчитывать сочинить сонет на определенную тему, заданную издателем журнала, однако дело здесь в том, что он мог обойтись и без такого плана и что, сочинив стихотворение без всякого плана, он вовсе не перестает быть поэтом.

Предположим, некий скульптор не собирается изваять мадонну с младенцем в три фута высотой из мрамора в надежде, что она понравится настоятелю епархии и займет пустующую нишу над какой-нибудь церковной дверью, пусть он просто играет с глиной и обнаружит, как под его пальцами глина превращается в маленького танцующего человечка, — разве это не произведение искусства, если фигурка сделана без всякого предварительного плана?

Все это давно знакомо. Не было бы никакой нужды на этом снова настаивать, если бы техническая теория не предполагала, что мы все это накрепко забыли. Сейчас, когда мы это снова вспомнили, давайте отметим, как важно этот аспект не переоценить. Искусство как таковое не предполагает разделения между планированием и исполнением, однако (а) это только негативная характеристика, но никак не позитивная. Мы не должны возводить отсутствие плана в абсолют и называть это вдохновением, бессознательным или чем-нибудь в том же роде; (b) это допустимое свойство искусства, а не обязательное. Если в искусстве возможно создание незапланированных произведений, из этого не следует, что запланированное произведение не является произведением искусства.

Такова логическая ошибка, лежащая в основе одного или нескольких различных явлений, называемых *романтизм*². Вполне может оказаться, что те произведения искусства, которые выполняются без всякого плана, — это что-то пустячное, что величайшие и серьезнейшие произведения всегда содержат элемент планирования и, следовательно, элемент ремесла. Однако это не оправдывает техническую теорию искусства.

3. Поскольку в подлинном искусстве нельзя различить ни средств и целей, ни планирования и исполнения, то, очевидно, не может быть никакого обмена ролями между средствами и целью при сравнении планирования и исполнения.

4. Теперь мы подходим к разделению между сырым материалом и конечным продуктом. Существует ли такое разделение в подлинном

² Как-то я назвал это «ошибкой сомнительных границ». Поскольку сферы искусства и ремесла взаимно перекрываются, суть искусства ищут не в позитивных характеристиках всего искусства, а в характеристиках тех произведений искусства, которые не являются одновременно продуктами ремесла. Таким образом, оказывается, что единственные вещи, которые заслуживают названия «произведения искусства», — те редкие образцы, которые лежат за пределами зон пересечения искусства и ремесла. Эта область крайне сомнительна для доказательства такого рода, ибо дальнейшие исследования могут в любой момент в любом из этих образцов вскрыть некоторые характеристики ремесла. (См. «Очерк о философском методе»).

искусстве? Если это так, то стихотворение изготавливается из какого-то сырья. Каково же сырье, из которого Бен Джонсон изготовил «Королеву и охотницу»? Может быть, слова. Но какие слова? Кузнец делает подкову не из всего имеющегося в его распоряжении железа, а лишь из определенного куска, отрезанного от определенной железной полосы, которая хранится в темном углу кузницы. Если Бен Джонсон делал что-нибудь подобное, то он, наверное, рассуждал так: «Я хочу сделать маленький гимн, который откроет шестую сцену пятого акта в „Празднестве Синтии“. Вот английский язык или, по крайней мере, та его часть, которую я хорошо знаю. Из нее я пять раз использую *твой*; четыре раза *к*, *и*, *сияющая*; *превосходно* и *богиня* по три раза каждое и т. д.» Но ведь он так не думал. Слова, встречающиеся в его стихотворении, никогда не хранились в его памяти в форме, отличной от порядка его же стиха. Я не отрицаю, что, сортируя слова, гласные или согласные звуки из подобного стихотворения, мы можем сделать любопытные и (хотелось бы верить) важные открытия относительно того, каким образом работала голова Бена Джонсона, когда он писал стихотворения. Я с радостью допущу, что техническая теория искусства делает хорошее дело, вдохновляя людей на исследования подобных материй, но если, объясняя эти свои занятия, она называет слова и звуки материалом, из которого делается стихотворение, то она, простите, говорит чепуху.

Впрочем, может быть, имеется сырой материал другого рода — чувство или эмоция, например, которые присутствуют в сознании поэта в начале его работы и которые он своим трудом преобразует в стихотворение. «Из своей великой боли я сделал маленькие песни», — сказал Гейне. Он был, несомненно, прав. Работу поэта можно справедливо представить как преобразование эмоций в стихи. Однако такое преобразование в принципе отличается от перековки железной полосы на подковы. Если бы эти два типа преобразований были идентичны, кузнец мог бы делать подковы из одного только желания выплатить налог. Кроме одного только желания, для того чтобы делать подковы, пусть даже и из этого желания, ему нужно кое-что еще — а именно, железо, являющееся их истинным сырьем. В случае с поэтом это «кое-что еще» просто не существует.

5. Любое произведение искусства обладает чем-то таким, что в том или ином смысле слова можно назвать формой. Если говорить более точно, то всегда имеется что-то подобное ритму, системе, организации, структуре. Однако из этого не следует никакого противопоставления между формой и содержанием. Там, где это различие в самом деле существует, а именно в артефактах, материал, до того как на него была наложена форма, существовал в виде сырья, а форма, еще до наложения на материал, существовала в виде перспективного плана. По тому, как материал и форма сосуществуют в конечном продукте, можно видеть, что материал может принять другую форму, а форма может быть нало-

жена на другой материал. Ни одно из этих утверждений не применимо к произведению искусства. Без сомнения, что-то существовало еще до того, как родилось стихотворение, например, в душе у поэта было какое-то смутное возбуждение, однако, как мы уже видели, оно не имеет ничего общего с сырьем для стихотворения. Кроме того, разумеется, существовало побуждение писать, однако этот импульс не был формой ненаписанного стихотворения. А когда стихотворение уже написано, в нем нет ничего, о чем можно сказать: «вот материал, который мог бы принять другую форму», или «вот форма, которая могла бы реализоваться в другом материале».

Когда люди в отношении искусства говорят о материале и форме или об этом странном гибридном разделении, форме и содержании, они фактически делают одну из двух вещей или же сразу обе: либо они приравнивают произведение искусства к артефакту, а работу художника к работе ремесленника, либо же используют эти термины в туманном метафорическом смысле как средства для выражения некоторого различия, которое в самом деле существует в искусстве, но имеет совершенно другую природу. В искусстве всегда существует различие между тем, что выражается, и тем, что используется для выражения, существует различие между изначальным импульсом к творчеству и законченным стихотворением, картиной или музыкой, существует различие между эмоциональным элементом в опыте художника и тем, что можно назвать интеллектуальным элементом. Все эти различия заслуживают анализа, но ни одно из них не является различием между формой и материалом.

6. И, наконец, в искусстве нет ничего, что бы напоминало иерархию ремесел, когда каждое из них задает цель для ремесла, лежащего ниже, и поставяет средства или сырье для ремесла, стоящего выше. Когда поэт пишет стихи на музыку, эти стихи не являются средствами для достижения целей, которые преследует музыкант, поскольку они включены в песню, являющуюся конечным продуктом для музыканта, в то время как для средств характерно то, что, как мы видели, они остаются позади. Однако в этом случае стихи не являются и сырьем. Музыкант не преобразует их в музыку, он перелагает их на музыку, и уж если музыка, которую он пишет для этих стихов, и создается из какого-то исходного материала (что на самом деле не так), то этот материал не может состоять из стихов. То, что здесь происходит, скорее можно назвать сотрудничеством между поэтом и музыкантом, которые вместе создают произведение искусства, содержащее частицу труда каждого из них. Это остается справедливым даже в том случае, когда со стороны поэта не было никакого желания сотрудничать.

Из представления об иерархии ремесел Аристотель вывел понятие высшего ремесла, к которому ведет вся иерархическая лестница, так что различные «ценности», производимые разными ремеслами, в том или

ином виде играют свою роль в подготовке к работе этого высшего ремесла. Поэтому продукт высшего ремесла можно назвать «высшей ценностью»³. На первый взгляд, отголоски этого учения можно услышать в теории Вагнера об опере как о высшем искусстве, высшем, поскольку в нем объединяется красота музыки, поэзии и драмы, искусства пространства и искусства времени в единое целое. Однако помимо вопроса, насколько обоснованно мнение Вагнера об опере как о величайшем искусстве, это мнение на самом деле не базируется на представлении об иерархии искусств. Слова, жесты, музыка, сценарий не являются ни средствами, ни материалами для оперы. Они служат только ее частями. Таким образом, иерархия средств и материалов исключается из рассмотрения — остается только иерархия частей. Тем не менее, даже и она неприменима к нашему случаю. Вагнер считал себя величайшим художником, поскольку сам писал не только музыку, но и слова, разрабатывал постановку, был для себя режиссером. Это прямая противоположность системе, подобной автомобильной промышленности, иерархический характер которой связан с тем фактом, что все отдельные части изготавливаются разными фирмами, специализирующимися на производстве этих частей.

§ 4. ТЕХНИКА

Стоит принять всерьез понятие ремесла, и сразу же становится очевидным, что подлинное искусство не может быть никаким ремеслом. Большая часть людей, пишущих сейчас об искусстве, думает, что это какое-то ремесло. Это основная ошибка, с которой должна бороться современная эстетическая теория. Даже те, кто воздерживается от явного признания этой ошибки, принимают на веру учения, в которых она неявно подразумевается. Одно из таких учений — доктрина художественной техники.

Эту доктрину можно изложить таким образом. Художник должен обладать некоторой специализированной формой умения, которая называется техникой. Он приобретает свое умение точно так же, как это делает ремесленник — отчасти благодаря собственному опыту, а отчасти разделяя опыт других людей, которые тем самым становятся его учителями. Техническое мастерство, полученное таким образом, само по себе не делает его художником, поскольку профессионалами становятся, а художниками рождаются. Великий художественный талант может давать прекрасные плоды даже при ущербной технике, но и самое отточенное мастерство не создаст достойного произведения в отсутствие художественной силы. Тем не менее, ни одно произведение искусства не может быть создано без некоторой доли технического мастерства, и, при про-

³ Никомахова этика, начало. 1094, a1 — b10.

чих равных условиях, чем выше техника, тем выше будет произведение искусства. Наивысшие художественные потенции для должного проявления требуют и подобающе совершенной техники.

При правильном понимании все это совершенно верно. И это не только совершенно верно, но и полезно, ибо подвергает критике сентиментальные представления о том, что произведения искусства могут быть созданы каждым, какой бы незначительной ни была его профессиональная подготовка, при том условии, что его сердце находится на верном месте. И так как писатель, который пишет об искусстве, большей частью адресует не к художникам, а к любителям в искусстве, он правильно поступает, настаивая на том, что известно каждому художнику и не известно большинству любителей: большой объем целенаправленной мыслительной работы, добросовестной самодисциплины, которые ведут к становлению человека, способного написать строку так, как это делал Поуп, или сколоть хотя бы один кусочек камня, как это делал Микеланджело. Однако не менее верно и не менее важно то, что умение, описанное здесь (примем пока слово *умение* без излишней критики), хотя и является необходимым условием для совершенного произведения искусства, само по себе не может его создать. Высокую степень такого мастерства можно увидеть в стихах Бена Джонсона. Критик может с большим успехом выявить это мастерство, исследуя утонченные, сложные и остроумные ритмические и рифменные схемы, аллитерации, ассонансы и диссонансы, встречающиеся в его стихотворениях. Однако поэтом, и великим поэтом, Бена Джонсона делает не его мастерство в создании этих схем, а ярчайшее воображение, в котором он видит богиню и ее свиту. Только ради этого видения ему стоило использовать это мастерство, только ради того, чтобы лучше его прочувствовать, нам стоит исследовать те схемы, которые он построил. Мисс Эдит Ситуэлл (ее заслуги и как поэта, и как критика не требуют рекомендаций), автор фонетических исследований стиха, которые не уступают и ее собственному поэтическому творчеству, провела подобную работу над стихотворными конструкциями и схемами в творчестве м-ра Т. С. Элиота. Она с большим уважением отзывалась о том мастерстве, которое чувствуется в этих изощренных структурах, но когда наконец дело дошло до сравнения величия Элиота с заурядностью некоторых других рифмоплетов, которые иногда со смешной наивностью воображали себя его соперниками, она кончила восхваления в адрес его технических совершенств словами: «Перед нами человек, который говорил с ангелами ярости и с ангелами чистого света и блаженного мира, которому доводилось „блуждать среди низших из мертвецов“»⁴. Она дает нам понять, что именно этот опыт и является сердцем его поэзии. Мы понимаем, что Элиот — истинный поэт, по тому, как «расширяется наш опыт» благодаря опыту, которым делится с нами

⁴ *Aspects of Modern Poetry*, ch. V, p. 251.

поэт (это излюбленная фраза мисс Ситуэлл, и каждый раз, когда она звучит в ее текстах, она открывает читателям что-то новое). Как бы ни было важно для поэта обладание техническим мастерством, поэтом он является настолько, насколько его мастерство служит искусству, а не приравнивается к нему.

Это уже не старая греко-римская теория поэтического ремесла, а ее модифицированная и урезанная версия. Впрочем, если мы ее хорошенько рассмотрим, то обнаружим, что хотя она и отошла от старой теории поэтического ремесла, для того чтобы избежать древних ошибок, но отошла не так уж и далеко.

Когда говорится, что поэт обладает техническим мастерством, это значит, что он обладает чем-то, имеющим природу того качества, которое выступает под соответствующим именем в разговоре о ремесленнике как таковом. Тогда предполагается, что называемое таким образом качество соотносится с созданием стихотворения точно так же, как мастерство столяра соотносится с созданием стола. Если такое использование термина не предполагает этого смысла, то значит слова употребляются в каких-то смутных значениях — либо в эзотерическом смысле, который пишущие люди сознательно скрывают от читателей, либо (что более вероятно) в смысле, который остается темным и для самих авторов. Можно предположить, что люди, использующие такой язык, относятся к нему с полной серьезностью и готовы хранить верность всем следствиям, которые из него вытекают.

Мастерство ремесленника — это его знание о средствах, необходимых для достижения заданной цели, и его владение этими средствами. Столяр, делающий стол, проявляет свое мастерство в знании того, какие материалы и какие инструменты требуются для его работы, а также в способности использовать материалы и инструмент таким образом, чтобы получить такой стол, который от него требуется.

Теория поэтической техники предполагает, что прежде всего поэт обладает некоторым опытом, который требует выражения. Потом он задумывает создание стихотворения, в котором этот опыт можно выразить. Это стихотворение, как еще не достигнутая цель, для своей реализации требует использования определенных способностей или форм мастерства, которые и составляют поэтическую технику. В этом есть некая доля истины. Совершенно верно, что создание стихотворения начинается с того, что поэт располагает опытом, требующим выражения в форме стихотворения. Однако представление о ненаписанном стихотворении как о цели, достижению которой служит поэтическая техника, глубокое заблуждение. В нем предполагается, что еще до написания стихотворения поэт знает и может сформулировать все детали этого стихотворения точно так же, как столяр знает все спецификации стола, который он собирается сделать. В отношении ремесленника это всегда справедливо. Точно так же это справедливо в отношении художника в

тех случаях, когда произведение искусства является одновременно и произведением ремесла. Однако это совершенно несправедливо в отношении художника в тех случаях, когда художественная работа не является ремесленной, когда поэт импровизирует в стихах, когда скульптор играет с глиной, и т. п. Во всех этих случаях (которые, в конце концов, являются проявлениями искусства, пусть даже, может быть, искусства не слишком высокого уровня) художник не имеет представления, что же за опыт рвется наружу и требует выражения, пока он, наконец, не оказывается выраженным. То, что он хочет сказать, не стоит перед ним как цель, для достижения которой нужно создать необходимые средства. Все это становится ясным только по мере того, как стихотворение принимает какую-то форму в уме у творца или же глина — под его пальцами.

Некоторые остатки такого подхода сохраняются даже в самых сложных, самых рефлексивных, наиболее точно спланированных произведениях искусства. К этой проблеме мы еще вернемся в следующей главе — проблеме примирения нерефлексивной спонтанности искусства в его простейших формах с огромным интеллектуальным грузом, который несут на себе великие произведения искусства, подобные «Агамемнону» или «Божественной комедии». В настоящий момент мы имеем дело с более простой проблемой. Мы столкнулись с тем, что выдает себя за теорию искусства вообще. Чтобы доказать ее ложность, нам только требуется показать, что существуют общепризнанные образцы искусства, к которым эта теория неприменима.

Называя те силы, с помощью которых художник создает структуры из слов, нот или мазков кисти, простым словом *техника*, эта теория вводит нас в заблуждение, приравнивая эти силы к обыкновенной сноровке, с которой ремесленник создает необходимые средства для достижения поставленной цели. Реальность упомянутых структур не вызывает сомнения, силы, позволяющие художнику создавать эти структуры, безусловно заслуживают нашего внимания. Однако мы заранее обрекаем наше исследование на неудачу, если намереваемся рассматривать эти силы как являющиеся сознательной выработкой средств для достижения осознанной цели, т. е. будто они являются техникой.

§ 5. ИСКУССТВО КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗДРАЖИТЕЛЬ

Может быть, современная концепция художественной техники в том виде, как она провозглашается или подразумевается в работах современных критиков, и не очень удачна, но она представляет собой серьезную попытку преодолеть слабые стороны древней теории поэтического ремесла. В ней признается, что произведение искусства как таковое не есть артефакт, поскольку в его создании участвуют элементы, которые нельзя подчинить концепции ремесла. Тем не менее, в ней заявляется,

что старая теория содержит зерно истины, поскольку среди элементов, участвующих в создании произведения искусства, существует один фактор, который вполне согласуется с этой концепцией, а именно художественная техника. Мы уже увидели, что такие рассуждения никуда не годятся, однако по крайней мере здесь можно увидеть, что люди, которые их выдвинули, серьезно поработали над этим предметом.

Этого, увы, не скажешь о другой попытке реабилитировать техническую теорию искусства, а именно об очень большой школе современных психологов, а также критиков, которые переняли их манеру выражаться. У них все произведение искусства рассматривается как артефакт, построенный (если в нем наблюдается достаточно высокая степень мастерства, которая оправдывает использование этого слова) в качестве средства для реализации стоящей за ним цели, а именно определенного психического состояния аудитории художника. Для того чтобы повлиять на аудиторию совершенно определенным образом, художник обращается к ней также определенным образом, выставляя перед ней определенное произведение искусства. Насколько художник компетентен, настолько выполняется по крайней мере одно условие: произведение искусства в самом деле воздействует на аудиторию так, как этого хочет художник. Есть еще и второе условие, которое может быть выполнено: душевное состояние, созданное таким образом в аудитории, может быть в том или ином смысле ценным или желательным состоянием, таким, которое обогащает жизнь аудитории и дает художнику право рассчитывать не только на восхищение со стороны публики, но и на благодарность.

Первое, что мы заметим в отношении искусствоведческой теории стимула-реакции, — то, что она не нова. Эта теория излагается в десятой книге Платонова «Государства», в Аристотелевой «Поэтике» и в «Искусстве поэзии» Горация. Психолог, пользующийся этой теорией, осознанно или неосознанно полностью принимает доктрину поэтического ремесла, совершенно игнорирует ту разгромную критику, которая была направлена в ее адрес в течение нескольких последних столетий.

Все это объясняется не тем, что их взгляды основывались на исследовании Платона и Аристотеля, игнорируя более современных авторов. Просто, как добросовестные исследователи-индуктивисты, они не отрывали взгляда от фактов, но только факты выбирались не те (а против этой напасти у индуктивного метода нет никакой защиты). Эта теория искусства основывается на исследовании того, что ошибочно называют искусством.

Существуют многочисленные примеры того, как субъект, претендующий на звание художника, без стеснения предается занятию, заключающемуся в создании определенных настроений среди его аудитории. Ковверный клоун выкидывает всяческие коленца ради того, чтобы сорвать смех, и имеет в своем распоряжении немалое количество испытанных приемов. Поставщик сентиментального чтива находится в том же поло-

жении, перед политическим или религиозным оратором стоят определенные цели, и для их достижения он пользуется определенными средствами. Это перечисление можно продолжить. Можно даже попытаться создать примерную классификацию этих целей⁵. Во-первых, целью «художника» может быть порождение определенного рода эмоций. Эмоции могут быть почти любого сорта. Более важное различие связано с тем, вызываются ли эти эмоции просто так, ради самих себя, для развлечения, либо же ради их ценности в делах практической жизни. При этом коверный клоун или бульварный сентиментальный романист оказываются по одну сторону границы, а политические и религиозные ораторы — по другую. Кроме того, целью может служить стимулирование определенных интеллектуальных усилий. Последние также могут быть самого различного сорта, но и их можно стимулировать, имея в виду два мотива: либо тот, что объекты, на которые эти усилия направлены, считаются заслуживающими понимания, либо же тот, что сама деятельность такого рода считается заслуживающей исполнения, пусть даже она и не ведет ни к чему в области знания. В-третьих, целью может быть стимулирование действий определенного рода. Здесь опять-таки можно руководствоваться соображениями двух типов: либо тем, что действие считается целесообразным, либо тем, что оно справедливо.

Вот мы и перечислим шесть типов того, что ошибочно называется искусством. Эти явления называются искусством, потому что они являются типами ремесла, в которых исполнитель может, используя свое мастерство, вызвать у аудитории желаемую психологическую реакцию, в силу чего они подпадают под изжившую себя, но еще не похороненную концепцию поэтического ремесла, живописного ремесла и т. п. Эти названия ошибочны, потому что разделение на средства и цели, лежащее в их основе, не позволяет причислять их к подлинному искусству.

Теперь назовем эти шесть явлений их настоящими именами. Когда эмоция вызывается ради самой себя, для получения удовольствия, ремесло, вызывающее ее, называется *развлечением*. Когда эмоции вызываются ради их практической ценности, это называется *магией* (внесение этого слова будет объяснено в главе IV). Когда интеллектуальная деятельность стимулируется только ради того, чтобы в ней упражняться, произведение, созданное для этого, называется *головоломка*. Когда умственную деятельность возбуждают ради познания того или иного предмета, это называется *обучением*. Когда определенная практическая деятельность стимулируется как целесообразная или выгодная, это называется либо

⁵ Причина того, что я называю эту классификацию «грубой», состоит в том, что на самом деле вообще нельзя «стимулировать интеллектуальную деятельность» или «стимулировать действия определенного рода». Всякий, кто говорит, что это возможно, не подумал о тех условиях, при которых возникают эти явления. Наиважнейшее из этих условий таково: они должны быть абсолютно спонтанны. Вот почему они не могут быть реакцией на стимулы.

реклама, либо (в современном, а не устаревшем смысле) пропаганда. Когда такая деятельность стимулируется как справедливая, соответствующее выступление называется *проповедью*.

Эта шестерка, по отдельности или в каких-то комбинациях, практически исчерпывает все функции того, что в современном мире по недоразумению удостоивается имени *искусство*. Ни один из этих шести типов не имеет ничего общего с подлинным искусством. И это вовсе не потому, что (как сказал Оскар Уайльд, обладавший любопытным талантом игнорировать лежащую на самой поверхности истину, а потом восхвалять себя за то, что на нее набрел) «все искусство бесполезно», поскольку это не так. Произведение искусства вполне может выступать в роли развлечения, назидания, головоломки, проповеди и т. д., вовсе не переставая быть подлинным искусством, и тем самым оно вполне может быть по-настоящему полезным. Дело в том, что, как, может быть, хотел на самом деле сказать Оскар Уайльд, то, что делает вещь произведением искусства, — это вовсе не то, что делает ее полезной. Вопрос о том, какую психологическую реакцию вызывает так называемое «произведение искусства» (например, «что вы чувствуете», читая то или иное стихотворение), не имеет абсолютно ничего общего с вопросом, подлинное ли это произведение искусства или нет. Точно так же не имеет отношения к делу и вопрос, какую психологическую реакцию автор намерен вызвать своим произведением.

Классификация психологических реакций, вызываемых стихами, картинами, музыкой и т. п., не является классификацией типов искусства. Это классификация типов псевдоискусства. Однако термин *псевдоискусство* означает нечто, не являющееся искусством, но ошибочно за него принимаемое. Нечто, не являющееся искусством, может быть за него принято только в том случае, если для этой ошибки есть основания — если вещь, принимаемая за искусство, настолько похожа на него, что их легко перепутать. В чем же состоит это родство? В предыдущей главе мы уже видели, что может существовать, например, комбинация искусства и религии в таком виде, что художественный мотив, хотя и существующий на самом деле, оказывается подчиненным мотиву религиозному. Назвать результат такой комбинации искусством — ибо *tout court*⁶, — значило бы спровоцировать ответ: «Это не искусство, а религия». Иначе говоря, нас обвинят в том, что проявление религии мы приняли за искусство. Однако на самом деле такую ошибку никогда нельзя совершить. Просто объединение искусства с религией эллиптически называется искусством, а уж затем характеристики, которые соответствуют ему не как искусству, а как религии, ошибочно принимаются за характеристики искусства.

Итак, эти разнообразные типы псевдоискусства в действительности оказываются различными вариантами практического использования

⁶ все течет (франц.).

подлинного искусства. Для того чтобы какая-либо за этих целей могла быть достигнута, прежде всего должно присутствовать искусство, а затем уже подчинение искусства какой-то утилитарной цели. Если человек не умеет писать, он не может писать даже и для пропаганды. Если человек не может рисовать, он не может стать ни карикатуристом, ни рекламным художником. Все эти виды деятельности в каждом случае претерпевают процесс, состоящий из двух фаз. Прежде всего существует литература, живопись и т. п., которыми занимаются как искусством ради них самих, которые идут своим путем и развивают собственную природу, не заботясь ни о каких привходящих факторах. Затем это независимое и самостоятельное искусство запрягают, так сказать, в плуг, силой уводят с его естественного пути и подчиняют служению тем целям, которые ему чужды. В этом заключается трагедия, характерная для художника в современном мире. Он наследник традиции, которая его научила, чем должно быть искусство или, по крайней мере, чем оно быть не может. Он услышал зов искусства и стал ему самоотверженно служить, затем, когда подходит время потребовать от общества поддержки хотя бы в виде платы за его преданность той цели, которая в итоге не является его личным делом, а выступает в виде одной из главных целей современной цивилизации, он понимает, что гарантией для его жизни будет отказ от этого зова, и он будет использовать искусство, которым овладел, таким образом, который отрицает его фундаментальную природу, — станет журналистом, рекламным художником и т. п. Такая деградация значительно страшнее, чем проституция или только физическое рабство.

Но даже в таких противоестественных условиях искусство никогда не бывает простым средством для достижения навязанных ему целей. То, что правильно называется средствами, создано в подчинении целям, которым оно служит, а здесь мы сначала имеем литературу, живопись и т. п., которые уже потом подчиняются поставленным перед ними целям. Таким образом, мы совершили бы принципиальную и фатальную ошибку, если бы сочли само искусство средством для достижения любой из этих целей, даже если искусство и поставлено им на службу. Эта ошибка широко поддерживается современными тенденциями в психологии, авторитетно провозглашается с высоты академических трибун, но, в конце концов, это только новый вариант, обряженный в заемную одежду современной науки, давнего заблуждения, что искусства являются родом ремесла.

Эта теория вводит в заблуждение даже ее сторонников только потому, что они мечутся между двумя «рогами» дилеммы. Их теория признает обе альтернативы: и то, что суть искусства состоит в возбуждении определенных реакций у аудитории, и то, что такие реакции являются следствиями, вытекающими из его сути в определенных обстоятельствах. Рассмотрим первую альтернативу. Если искусство является искусством лишь постольку, поскольку оно стимулирует определенные реакции, то

художник как таковой оказывается просто поставщиком наркотиков, лечебных или вредоносных. Тогда то, что мы называем произведениями искусства, вырождается всего лишь в раздел фармакопей⁷. Если мы спросим, по какому же принципу этот раздел химико-медицинских наук может быть выделен из других разделов, мы не получим никакого определенного ответа.

Это не теория искусства. Она не только не эстетична, но антиэстетична. Если она заявляется как истинное описание личного опыта ее сторонников, нам придется признать ее как таковую, но с оговоркой, что у ее сторонников вообще нет опыта эстетических переживаний. Или, по крайней мере, их переживания не столь глубоки, чтобы оставить в их сознании хоть сколько-нибудь различимый след. И поэтому, заглянув внутрь себя, они не найдут там ответа на вопрос, в чем же заключаются главные качества искусства⁸. Можно, разумеется, смотреть картины, слушать музыку, читать стихи, не испытывая от всего этого никаких эстетических переживаний. Психологическую теорию искусства можно проиллюстрировать множеством примеров, вспомнив повседневные разговоры о произведениях искусства. Однако если эти разговоры в самом деле положить в основу эстетической теории, то эта теория будет иметь такое же отношение к искусству и эстетике, как и ежегодно публикуемый в журнале «Кройка и шитье» критический анализ того, как академические портретисты изображают на своих картинах брюки и пиджаки.

Если эта теория будет развиваться как метод искусствоведческой критики, она (при условии, что не забудет свои собственные принципы) сможет полагаться только на антиэстетические мерки. Например, она может пытаться оценивать объективные достоинства конкретного стихотворения, фиксируя «реакции» на него со стороны людей, от которых скрыто имя автора. Здесь, разумеется, должен игнорироваться опыт или навык слушателей в сложном деле поэтической критики. Кроме того, исследуя восприятие отдельного слушателя, эта теория в состоянии оценивать количество эмоций, которые психолог сможет выделить и сочтет достойными внимания.

Если мы выбираем этот «рог» дилеммы, само искусство для нас бесследно исчезает. Вторая возможность состоит в том, что стимулирование определенных реакций должно расцениваться не как сущность искусства, а как проявляющееся в определенных условиях следствие этой сущности. В этом случае наш анализ не уничтожает искусство, но оно

⁷ Cf. D. G. James. *Scepticism and Poetry* (1937).

⁸ На сегодня д-р А. А. Ричардс является самым видным сторонником критикуемой мной теории, и я не буду говорить, что он не обладает никаким эстетическим опытом. Однако в своих работах он совершенно не обсуждает этот личный эстетический опыт. Лишь иногда редкие упоминания о нем непреднамеренно проскальзывают между строк.

теряет связь с нашими исследованиями точно так же, как фармакологическое описание воздействия ранее неизвестного наркотика может быть не связанным с вопросом о его химическом составе. Пусть мы признаем, что произведения искусства в определенных условиях вызывают в аудитории какие-то реакции (и это верно), и пусть мы признаем, что это происходит не по каким-то причинам, чуждым их природе как природе произведений искусства, а является прямым следствием этой природы (это предположение ложно), — и все равно из этого не следует, что разбор упомянутых реакций прольет какой-либо свет на подлинную природу искусства.

Психологическая наука фактически ничего не сделала в плане объяснения природы искусства, как бы ни были велики ее заслуги в объяснении некоторых элементов человеческого опыта, которые временами можно связать или спутать с собственно искусством. Вклад психологии в псевдоэстетику огромен, в подлинную эстетику — ничтожен.

§ 6. ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА И КРАСОТА

Отказ от технической теории искусства предполагает и отказ от определенной терминологии, в частности от обозначения подлинного искусства словами *изящные искусства*. Эти слова подразумевают, что имеется общий род искусств, разделяющийся на два вида: «полезные искусства» и «изящные искусства». «Полезные искусства» — это ремесла, подобные металлургии, ткачеству, работе с керамикой и т. п., то есть «искусства (ремесла), посвященные созданию чего-либо полезного». Отсюда следует, что род искусств мыслится как род ремесел, а слова *изящные искусства* означают «ремесла, посвященные созданию того, что изящно, т. е. прекрасно». Получается, что обсуждаемая терминология привязывает каждого, кто ею пользуется, к технической теории искусства.

К счастью, термин *изящные искусства*, если не считать нескольких архаических словосочетаний, уже вышел из употребления, однако совершенно неясно, объясняется ли это общим вымиранием связанных с этим термином представлений или же просто ради удобства его заменили сокращенным названием *искусство*. По крайней мере, некоторые из этих представлений еще здравствуют, и было бы полезно рассмотреть их здесь подробнее.

1. Упомянутые термины предполагают, что искусство и промышленность (если использовать современные эквиваленты для старинных терминов *изящные искусства* и *полезные искусства*) принадлежат в качестве видов одному роду. Оба вида по сути являются деятельностью по созданию артефактов и различаются только по тем качествам, которыми должны обладать эти артефакты. Эту ошибку следует искоренить

из нашего сознания со всем возможным тщанием. Мы должны отказаться от представления, что дело художника состоит в производстве особого рода артефактов, так называемых «произведений искусства», или *objets d'art*, которые представляют собой материальные, физически осязаемые предметы (покрытые краской холсты, обработанные камни и т. п.). Это представление есть ни больше ни меньше как техническая теория собственной персоной. Позже мы подробно рассмотрим, что же на самом деле создает художник. Мы узнаем, что художник создает две вещи: во-первых, это «внутренний» или «умственный» продукт, то, что (как принято говорить) «существует в его голове», и только там; и во-вторых, это предмет, доступный для физического восприятия (картина, скульптура и т. п.), и его взаимосвязь с «умственным» продуктом потребует от нас тщательного исследования. Из этих двух продуктов, первый, очевидно, не может быть назван произведением искусства, если такое произведение понимать в том же смысле, как то, что ткань — произведение ткача. Однако поскольку именно этот продукт и создает художник прежде всего, то я назову его «произведением подлинного искусства». Далее я покажу, что второй продукт, физически воспринимаемая вещь, является лишь случайным, побочным результатом существования первого продукта. Поэтому создание телесно воспринимаемого объекта не является той деятельностью, благодаря которой человек становится художником, а оказывается лишь побочным занятием, подчиненным работе над первым, «умственным», продуктом. Следовательно, материальный объем является произведением искусства не сам по себе, а лишь благодаря его связи с «умственным» продуктом, явлением или опытом, о котором я говорил выше. Не существует такой вещи, как *objet d'art* «в себе». Если мы называем некоторое материальное, физически воспринимаемое явление этим именем или его эквивалентом, мы делаем так, только имея в виду связь, существующую между эстетическим опытом, являющимся «произведением подлинного искусства», и рассматриваемым явлением.

2. Кроме того, слова «изящные искусства» подразумевают, что телесное или воспринимаемое произведение искусства имеет некоторую особенность, отличающую его от продуктов «полезных искусств», а именно красоту. Эта концепция претерпела значительные искажения в ходе многовековых спекуляций по поводу эстетической теории, так что в ней также требуется поставить все на свои места. Слово *красота* (*beauty*) принадлежит не только английскому языку, а является общим для всей европейской цивилизации (*le beau, il bello, bellum* — последнее использовалось как точный перевод греческого τὸ καλόν). Однако у греков не существовало никакой связи между красотой и искусством. Платон очень много говорил о красоте, однако в его трудах мы находим только систематизацию того, что и так подразумевалось в обиходном употреблении этого слова. Для него красота чего-либо — то, что заставляет нас восхищаться этим предметом и желать его. Τὸ καλόν является истинным

объектом для ἔρως, для любви. Таким образом, теория красоты у Платона связана не с теорией поэзии или какого-либо другого искусства, но главным образом с теорией сексуальной любви, затем с теорией морали (того, ради чего мы совершаем наши высшие поступки; также и Аристотель говорит о благородном поступке, что он совершается «ради красоты», τοῦ καλοῦ ἕνεκα) и, наконец, с теорией знания, того, что влечет нас вперед по стезе философии, движет нами в поисках истины. В греческом языке, как обиходном, так и философском, назвать вещь прекрасной значило просто назвать ее восхитительной, отличной или желательной. Разумеется, стихотворение или картина также могли получить этот эпитет, но лишь по тому же праву, что и башмак или другой простой артефакт. Гомер, например, постоянно называет сандалии Гермеса «прекрасными», и вовсе не потому, что они были прекрасно сшиты или изысканно украшены, но просто потому, что это была отличная вещь, позволявшая Гермесу летать так же хорошо, как и ходить.

В современную эпоху эстетики-теоретики решительно попытались монополизировать это слово и заставить его обозначать то качество вещей, благодаря которому, любуясь ими, мы переживаем то, что называется эстетическим чувством. Такого качества не существует, и это слово, являющееся вполне уважаемым в современном языке, означает не то, что от него требуют теоретики-эстетики, а нечто совсем отличное, гораздо более близкое к тому, что у греков означало τὸ καλόν. Теперь я рассмотрю все эти пункты в обратном порядке.

(а) Слово *красота* и слово *прекрасный* в современном употреблении не подразумевают под собой ничего эстетического. Мы говорим о прекрасной картине или о прекрасной статуе, но это значит только то, что они отлично сделаны. Разумеется, все словосочетание *прекрасная скульптура* несет в себе и некоторое эстетическое значение, однако эстетическая часть этого смысла передается не словом *прекрасный*, а словом *скульптура*. Слово *прекрасный* здесь используется лишь в том смысле, в каком можно сказать *прекрасное доказательство* в математике или *прекрасный удар* в бильярде. Эти словосочетания не выражают эстетического отношения у того, кто говорит об ударе или о доказательстве. Они выражают восторженное отношение к хорошо сделанной вещи вне зависимости от того, является ли эта вещь плодом эстетической деятельности, интеллектуальной деятельности или физической деятельности.

С не меньшим успехом мы используем термин *прекрасный* и в тех случаях, когда достоинства вещи апеллируют только к нашим чувствам: прекрасная вырезка или прекрасный кларет. Это слово вполне справляется со своими обязанностями и тогда, когда применяется по отношению к хорошо сработанным средствам для достижения какой-либо цели — прекрасные часы или прекрасный теодолит.

Когда мы говорим о природных объектах как о прекрасных, это слово, разумеется, может иметь некоторый оттенок эстетического пере-

живания, которые мы иногда испытываем в связи с этими объектами. Мы на самом деле переживаем такие чувства в связи с природными явлениями, так же как мы их переживаем в связи с *objets d'art*, произведениями искусства. Я думаю, что в обоих случаях мы имеем дело с переживаниями одного типа. Однако и здесь слово *прекрасный* не обязательно должно иметь связь с эстетическим переживанием — оно точно так же может относиться к удовлетворению некоторого желания или к возбуждению какой-либо эмоции. Слова *прекрасная женщина* обычно означают такую женщину, которую мы находим сексуально привлекательной, *прекрасный день* — такой день, который несет с собой погоду, желательную для той или иной цели, *прекрасный закат* или *прекрасная ночь* — такие явления, которые наполняют нас определенными эмоциями, а как мы уже видели, подобные эмоциональные реакции никак не связаны с эстетическими достоинствами. Этот вопрос был остро поставлен Кантом. Насколько наше отношение к песне птицы является эстетическим и насколько это — ощущение симпатии к крошечному живому собрату? Разумеется, мы часто называем братьев наших меньших прекрасными, имея в виду нашу любовь к ним, причем не обязательно сексуальную. Блестящие глазки мыши или хрупкая жизненная сила цветка — вещи, трогающие наше сердце, однако они трогают нас любовью, которую жизнь испытывает к жизни, а не суждением об их эстетическом совершенстве. Огромная доля того, что мы имеем в виду, называя природные явления прекрасными, не имеет ничего общего с эстетическим опытом. Все это связано с другими переживаниями, которые Платон называл *ἔρως*.

Современные эстетики, желающие объединить представление о красоте с представлением об искусстве, ответят на все это, что либо это слово употребляется «правильно» в отношении эстетического опыта и «неправильно» во всех остальных случаях, либо же что слово это «амбивалентно», применимо как в эстетическом контексте, так и вне его. Мы не можем согласиться ни с одной из этих позиций. Первое положение — одна из слишком частых попыток со стороны философов оправдать собственное неправильное употребление слова, принуждая всех остальных употреблять его таким же неправильным образом. Они скажут, что нам нельзя называть бифштекс прекрасным. А почему? Потому что они хотят, чтобы мы позволили им монополизировать это слово для их собственных целей. Впрочем, это не имеет значения ни для кого, кроме них самих, поскольку никто не будет их слушаться. Однако для них это весьма важно, ибо цель, которую они при этом преследуют (это мы увидим в следующем параграфе), — возможность говорить чепуху. Вторая альтернатива просто-напросто ложна. Здесь нет никакой амбивалентности. Слово *красота*, как бы и где бы оно ни использовалось, всегда обозначает в вещах то качество, благодаря которому мы их любим, мы ими восхищаемся, мы их жаждем.