



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА





Р. ДЖ. КОЛЛИНГВУД

ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА



•ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ•



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» (OSIAP – Moscow)

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: Irc@koshelev.msk.su), only the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@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 книготорговая фирма G·E·C GAD.

- © А. Г. Ракин. Перевод с англ., 1999
- © А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семантика. 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	116

§ 5. ХУДОЖНИК И ПРОСТОЙ СМЕРТНЫЙ.....	117
§ 6. ПРОКЛЯТИЕ БАШНИ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ.....	118
§ 7. ВЫРАЖЕНИЕ ЭМОЦИЙ И ДЕМОСТРАЦИЯ 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

ПРЕДИСЛОВИЕ

Тринадцать лет тому назад (в 1925 году) я написал по просьбе издательства «Кларендон пресс» небольшую книжку, которая называлась «Очерк философии искусства». Когда в начале этого года упомянутая книга увидела свет, меня попросили переработать ее для нового издания или же написать вместо нее новую работу на ту же тему. Я выбрал второй путь, и не только потому, что за прошедшее время у меня изменились взгляды на некоторые вопросы, но также и потому, что само положение искусства и эстетической теории в нашей стране стало несколько иным. На наших глазах появляется нечто такое, что может обернуться принципиальным возрождением искусства как такового. Те моды, которые до войны, казалось бы, безраздельно владели умами и которые еще в 1924 году, уже изрядно траченные молью, весьма неохотно уступали свои позиции, теперь наконец стали сходиться со сцены, и на их месте прорастают уже новые представления.

Подобным примером может послужить новая драматургия, занявшая место старинного развлечения, называвшегося «срез жизни», — когда главной целью автора было представить повседневные действия заурядных людей такими, какими их ожидала увидеть почтенная публика, а искусство актера состояло в том, чтобы правильно вынуть сигарету из портсигара, постучать ею по крышке и должным образом ее прикурить. Теперь же у нас имеется и новая поэзия, и новые пути в живописи. Можно отметить некоторые весьма интересные эксперименты в плане новых способов писания прозы. Все эти явления постепенно завоевывают свое место под солнцем, но им серьезно препятствуют те обрывки уже обреченной теории, которые еще гнездятся в умах людей, хотя публике давно уже следовало бы приветствовать движение в новых направлениях.

В то же самое время мы можем наблюдать новую и очень жизнеспособную (хотя, может быть, и несколько беспорядочную) поросль на ниве эстетической теории и критики — теорию и критику, исходящую не от академических философов и любителей искусства, а из уст самих поэтов, драматургов, художников и скульпторов. Вот каковы причины появления настоящей книги. Пока теорией искусства в этой стране занимались в основном академические философы, я не стал бы тратить собственное время и деньги моего издателя на эту объемистую книгу, предложенную теперь вашему вниманию. Однако последние тенденции в литературе по этому предмету показывают, что им заинтересовались и сами деятели искусства (а подобного явления Англия не помнит уже более ста лет), так что я выпускаю в свет эту работу, предполагая сделать и свой собственный вклад в продвижение по этому пути и, уже опосредованно, даже в развитие самого искусства в новых направлениях.

Я не считаю, что эстетическая теория являет собой попытку исследовать и растолковать вечные истины касательно природы некоторого вечного объекта, называемого Искусством. Напротив, эта теория может послужить разрешению определенных проблем, вытекающих из ситуаций, в которых оказываются художники именно здесь и сейчас. Все, что вы найдете в этой книге, было написано в надежде, что ее идеи окажут практическое воздействие (прямое или опосредованное) на то состояние, в котором находится английское искусство на 1937 год, в надежде, что первым делом художники, но, кроме того, и люди, живо и искренне заинтересованные в искусстве, найдут в этой книге что-нибудь для себя полезное. Едва ли хоть одна строка этой книги посвящена критике других эстетических доктрин, и не потому, что я с ними незнаком, не потому, что я отбросил их как не заслуживающие обсуждения, — просто мне самому есть что сказать, и, как мне кажется, читателю будет больше пользы, если я постараюсь сказать все это так ясно, как только могу.

Вот три части, на которые разделена эта книга. В Книге I в основном говорится о тех вещах, которые известны каждому, кто хоть немного знаком с работой художника. Цель этого раздела состоит в уяснении различия между подлинным искусством, являющимся объектом исследования собственно эстетики, и некоторыми другими явлениями, отличающимися от искусства, но зачастую называющимися тем же именем. Многие ложные эстетические теории представляют собой довольно точное описание этих самых явлений, а изрядная доля дурной практики в сфере собственно искусства проистекает из смешения искусства с этими явлениями. Эти ошибки должны исчезнуть как из теории, так и из практики, если будут вполне осознаны обсуждающиеся здесь различия.

Рассматривая тему с этой стороны, мы получаем предварительное описание искусства, однако здесь мы сталкиваемся со второй трудностью. Это предварительное описание, согласно наиболее модным в нашей стране философским школам, не может быть истинным, поскольку оно противоречит некоторым доктринам, провозглашаемым этими школами. Таким образом, согласно этим школам, подобное описание не столько ложное, сколько бессмысленное. По этой причине Книга II посвящена философскому разъяснению терминов, использованных в этом предварительном описании искусства, а также попытке показать, что понятия, выражаемые этими терминами, имеют право на существование, несмотря на нынешнее предубеждение против их использования. В самом деле эти понятия логически подразумеваются даже в тех философиях, которые от них отрекаются.

Теперь уже предварительное описание искусства превращается в философию искусства. Однако сохраняется третий вопрос. Является ли эта так называемая философия искусства простым упражнением для интеллекта, или же она приводит к практическим следствиям, касающимся того, каким образом следует подходить к практике искусства

(как со стороны художника, так и со стороны аудитории), и следовательно, поскольку философия искусства является теорией о том, какое место занимает искусство в жизни в целом, — того, как следует подходить к практике жизни. Как здесь уже говорилось, я выбираю второй ответ на предложенную альтернативу. По этой причине в Книге III я попытался указать на некоторые из этих практических следствий, отмечая, какие обязательства накладывает эта теория на художника и на аудиторию и каким образом эти обязательства можно выполнить.

*Р. Дж. К.
Уэст Хендред, Беркшир,
22 сентября 1937 года*

ВВЕДЕНИЕ

§ 1. ДВА УСЛОВИЯ СУЩЕСТВОВАНИЯ ТЕОРИИ ЭСТЕТИКИ

Цель этой книги состоит в ответе на вопрос: «Что есть искусство?»

На вопрос такого рода следует отвечать в два этапа. Во-первых, мы должны убедиться, что ключевое слово (в данном случае *искусство*) является таким словом, относительно которого мы знаем, как его применять, когда его следует применять и когда его не следует применять. Вряд ли будет много толку от спора о правильном определении общего термина, если мы не можем опознать его проявления, когда они встречаются на нашем пути. Итак, наша главная задача — встать в такую позицию, когда можно с уверенностью сказать: «Вот это и вот это — искусство, а вот то и вот то не искусство».

Вряд ли на этом стоило бы настаивать, если бы не два обстоятельства: во-первых, то, что слово *искусство* является обиходно используемым словом, и во-вторых, то, что слово это двусмысленно. Если бы это слово не принадлежало к обиходному языку, мы могли бы для себя решить, когда его можно использовать и когда нельзя. Однако к интересующей нас проблеме подходить таким образом невозможно. Это одна из таких проблем, в которых все, что мы можем желать, — это разъяснение и систематизация тех представлений, которыми мы уже располагаем. Вследствие этого нам не поможет использование слов согласно нашим собственным частным правилам, мы должны пользоваться ими таким образом, который соответствует общепринятому употреблению. Это опять-таки могло бы оказаться достаточно просто, если бы не тот факт, что обиходное словоупотребление весьма неоднозначно. Слово *искусство* означает несколько различных явлений, так что нам необходимо решить, какой же из вариантов употребления этого слова представляет для нас основной интерес. Более того, все остальные варианты употребления не должны быть выброшены за борт как не имеющие к нам никакого отношения. Для нашего исследования они представляют значительный интерес, отчасти потому, что ложные теории возникают в результате неспособности различить эти варианты, так что, объясняя один из вариантов использования, мы должны уделять некоторое внимание и другим. Есть также и другая причина: путаница между различными смыслами одного и того же слова может породить как дурную практику, так и дурную теорию. Поэтому мы должны систематическим образом со всей осторожностью исследовать все неподходящие для нас значения слова *ис-*

искусство, чтобы в заключение этой работы мы не просто могли сказать: «это, это и это не является искусством», а были способны на такое утверждение: «это не искусство, поскольку оно является проявлением псевдоискусства типа А, это — поскольку оно проявление псевдоискусства типа Б, а это — проявление псевдоискусства типа В».

Во-вторых, мы должны перейти к определению термина *искусство*. Это является вторым шагом, а не первым, потому что никто не может даже и пытаться определить термин, пока не достигнута умеренность в отношении его правильного использования; никто не осмелится дать определение термину, принадлежащему к обиходному языку, пока не убедится, что его собственное использование этого термина находится в соответствии с его обиходным смыслом. Определение с неизбежностью предполагает, что некоторый объект определяется в терминах чего-то еще, поэтому для того, чтобы определить некоторое понятие, следует иметь не только ясное представление об этом понятии, но и столь же ясное представление о всех других понятиях, которые будут привлечены для определения интересующего объекта. Относительно этого правила люди часто склонны ошибаться. Они считают, что для того, чтобы построить определение или (что то же самое) теорию чего бы то ни было, достаточно иметь ясное представление о том предмете, которому это определение дается. Это абсурдно. Ясное представление о какой-либо вещи дает возможность узнать ее, когда она оказывается перед глазами: так, ясное представление о каком-либо доме позволяет узнать этот дом, когда оказываешься на улице рядом с ним. Однако создание определения подобно объяснению, где этот дом находится, или же указанию его расположения на карте. Здесь необходимо знать о взаимоотношениях определяемого с другими объектами, и, если ваше представление об этих других объектах оказывается расплывчатым, ваше определение не будет иметь никакой ценности.

§ 2. ХУДОЖНИК-ЭСТЕТИК И ФИЛОСОФ-ЭСТЕТИК

Поскольку любой ответ на вопрос «что есть искусство?» с необходимостью распадается на две ступени, мы имеем два пути, на которых нас подстерегают ошибки. Так, проблема использования может быть решена удовлетворительно, но можно потерпеть неудачу с проблемой определения, или же, напротив, можно вполне компетентно разобраться с проблемой определения, но не суметь удовлетворительно решить проблему использования. Эти неудачи двух типов можно описать следующим образом: когда человек знает предмет, о котором говорит, но при этом говорит чепуху или же, наоборот, когда он ведет разумные речи о предмете, с которым совершенно не знаком. Первый вариант предоставляет нам основательное исследование, касающееся сути дела, но насы-

щенное бессмыслицей и путаницей. Исследование второго типа может быть очень аккуратным и точным, но не имеющим отношения к данному вопросу.

Люди, интересующиеся философией искусства, делятся, грубо говоря, на два класса — художники, тяготеющие к философии, и философы, тяготеющие к искусству. Художник-эстетик отлично знает, о чем говорит. Он легко отличит то, что является искусством, от того, что является псевдоискусством, он может сказать, что представляют собой проявления псевдоискусства, что не позволяет отнести их к разряду искусства, что в них вводит людей в заблуждение и заставляет относиться к ним как к произведениям искусства. Это искусствоведческая критика, которая вовсе не идентична философии искусства, а соответствует только первой из двух ступеней, которые в совокупности составляют эту философию. Критика является безусловно ценной и весомой деятельностью сама по себе, однако люди, сильные в этой области, вовсе не обязательно могут достичь второго этапа и предложить определение искусства. Все, что они могут делать, — это отличать искусство от не-искусства. Это объясняется тем, что они обладают слишком туманным представлением об отношениях, существующих между искусством и явлениями, которые не относятся к искусству. Я здесь не имею в виду разнообразные виды псевдоискусства, а подразумеваю такие вещи, как наука, философия и т. д. Эти люди склонны думать, что здесь все отношения состоят только лишь в различиях. Для того чтобы сформулировать определение искусства, необходимо точно продумать, в чем же состоят эти различия.

Философы-эстетики обучены хорошо делать именно то, что художники-эстетики делают неважно. Они прекрасно защищены от опасности *говорить чепуху*, однако у нас нет никаких гарантий, что они будут знать, о чем собственно идет речь. В результате их теоретизирование, как бы оно ни было компетентно само по себе, рискует потерять всю свою ответственность из-за слабой связи с фактами. Они зачастую поддаются соблазну обойти эту трудность таким образом: «Я вовсе не намерен быть критиком. Я не компетентен оценивать достоинства м-ра Джойса, м-ра Элиота, мисс Ситуэлл или мисс Стейн, и поэтому я ограничусь разговором о Шекспире, Микеланджело и Бетховене. Об искусстве можно сказать достаточно много, даже если ограничиваться общепризнанными классиками». Для критика такое рассуждение вполне приемлемо, однако философа оно не должно удовлетворять. Проблема использования — проблема частная, в то время как теория должна быть универсальной, а истина, к которой она стремится, должна служить в качестве *index sui et falsi*¹. Эстетик, претендующий на знание того, что делает Шекспира поэтом, негласно заявляет также и о знании, является ли поэтом мисс Стейн и, если она не поэт, то почему. Философ-эстетик, ограничивающийся клас-

¹ пробного камня (лат.).

сическими художниками, почти наверняка видит суть искусства не в том, что делает классиков художниками, а в том, что делает их классиками, то есть делает их доступными для академического разума.

Философствующая эстетика, не располагая материальным критерием для истинности теорий в их отношении к фактам, может применять лишь формальный критерий. Она может изыскивать логические изъяны теории и в случае успеха отбрасывать ее как ложную. Однако она никогда не может объявить теорию истинной. Такая эстетика совершенно не конструктивна, *tamquam virgo Deo consecrata, nihil parit*². Однако далекая от жизни доблесть академического эстетика тоже может оказаться полезной, хотя и в негативном смысле. Его диалектика может послужить школой, где художник-эстетик или критик может получить урок, который покажет ему, как перейти от искусствоведческой критики к эстетической теории.

§ 3. НАСТОЯЩАЯ СИТУАЦИЯ

Разделение между художниками-эстетиками и философами-эстетиками прекрасно соответствует фактам полувековой давности, однако уже не увязывается с фактами современности. В последнем поколении и особенно в последние двадцать лет пропасть между двумя этими классами была перекрыта мостиком благодаря появлению третьего класса теоретиков-эстетиков — поэтов, художников и скульпторов, которые не поленились обучиться философии или психологии (или тому и другому вместе), которые пишут не с манерностью очеркиста, не с презрением посвященных, а скромно и серьезно, как люди, участвующие в дискуссии, сознающие, что кроме них право на слово имеет и противная сторона, надеющиеся, что из этой дискуссии может возникнуть еще не известная им истина.

Это лишь один аспект глубоких изменений, происшедших в том, как художники думают о себе и своих взаимоотношениях с другими людьми. В конце XIX века художники держались среди нас как существа высшей породы, отличающиеся от простых смертных даже манерой одеваться. Они считали себя слишком возвышенными и утонченными, чтобы позволить вопросы со стороны окружающих; они были слишком самоуверенны, чтобы задавать себе вопросы сами; их возмущала сама мысль, что тайны их ремесла могут анализироваться какими-то философами и прочими профанами. Сегодня, вместо того чтобы создавать общество взаимного восхваления, где безоблачный климат время от времени нарушался бесплодными бурями зависти и равнодушия к мирским суждениям омрачалось скандальными столкновениями с законом, художни-

² поскольку дева посвящена Богу, то ничего не ясно (лат).

ки живут как другие люди, занимаясь делом, в котором они получают не более чем скромное чувство удовлетворения, и открыто критикуя способы его ведения друг у друга.

На этой новой почве теперь всходят новые побеги эстетической теории. Их количество обширно, но и качество в целом достаточно высоко. Еще слишком рано писать историю этого движения, но еще не слишком поздно сказать в нем свое слово. Лишь потому, что это движение продолжает еще существовать, оправдана публикация книг, подобных моей, оправдана надежда, что эти книги будут восприняты в том же духе, в котором они были написаны.

§ 4. ИСТОРИЯ СЛОВА ИСКУССТВО

Для того чтобы разобраться с неопределенностью, сопутствующей слову *искусство*, нам следовало бы проследить его историю. Эстетический смысл этого слова, тот смысл, который нас здесь интересует, зародился совсем недавно. *Ars* на древней латыни, так же как и τέχνη на греческом, означают нечто совершенно другое. Эти слова обозначают некое ремесло или особое умение, подобное ремеслу плотника, кузнеца или хирурга. Греки и римляне не имели никакого представления о том, что мы теперь называем искусством, отличая его от ремесла. То, что мы называем *искусством*, они просто выделяли как группу ремесел, таких как ремесло поэта (ποιητικὴ τέχνη, *ars poetica*), которое они считали (разумеется, не без натяжек) в принципе подобным ремеслу плотника и другим ремеслам и отличающимся от них точно так же, как сами эти ремесла различаются между собой.

Теперь нам трудно осознать этот факт и еще труднее представить себе все его следствия. Если люди не имеют названия для некоторого предмета, это значит, что они не считают его выделенным в особый род. Восхищаясь искусством Древней Греции, мы естественно предполагаем, что сами греки восхищались им в том же духе, что и мы. Однако мы восхищаемся этими произведениями как явлениями искусства, причем слово *искусство* несет в себе здесь все утонченные и подробно разработанные импликации современного европейского эстетического сознания. Можно не сомневаться, что греки не восхищались своим искусством в таком ключе. Они подходили к искусству с совершенно другой точки зрения. В чем состояла эта точка зрения, можно, наверное, понять, читая литературное наследие людей, подобных Платону. Подобное чтение дается ценой изрядного труда и мук. Первым делом любой современный читатель, читая то, что Платон сказал о поэзии, предполагает, что Платон описывает эстетический опыт, эстетические переживания, подобные нашим собственным. Следом за этим читатель сразу же теряет терпение, поскольку Платон описывает все это на удивление плохо. До третьего

этапа, который должен последовать за первыми двумя, большая часть читателей так и не доходит.

Arts на средневековой латыни, так же как и *art* на так называемом ранненовоанглийском языке, который полностью заимствовал как это слово, так и его смысл, означает любую форму специального книжного образования, такого как грамматика, логика, магия или астрология. Таково было значение этого слова еще во времена Шекспира: «Останься здесь, мое искусство!» — говорит Просперо, снимая свою волшебную мантию. Однако в эпоху Возрождения, сначала в Италии, а потом и в других странах, к этому слову вернулся его прежний смысл. Ренессансные художники, подобно своим собратьям Древнего мира, в самом деле считали себя ремесленниками. Лишь в XVII веке проблемы и концепции эстетики стали выделяться из проблем техники или философии ремесла. В конце XVIII века это разделение зашло так далеко, что возникло различие между изящными искусствами и полезными искусствами. Теперь «изящные» искусства означали не просто утонченные или высококвалифицированные ремесла, но «прекрасные» искусства (*les beaux arts, le belle arti, die schöne Kunst*). В XIX веке это словосочетание было сокращено, эпитет выпал, и замена множественного числа единственным добавила обобщающий смысл слову *искусство*.

В этот момент выделение искусства из ремесла можно считать теоретически законченным. Но только теоретически. Новое использование слова *искусство* — это флаг, водруженный на вершине холма первыми атакующими, и поднятый флаг еще не означает, что вершина на самом деле взята.

§ 5. СИСТЕМАТИЧЕСКАЯ МНОГОЗНАЧНОСТЬ

Для того чтобы наше занятие было эффективным, следует прояснить разнообразные коннотации, присущие этому слову, и тем самым высветить его основное значение. Истинное значение слова (я говорю сейчас не о технических терминах, которые великодушными крестными родителями сразу после рождения обеспечиваются аккуратными и точными определениями, а о словах, принадлежащих живому языку) никогда не бывает такой неподвижной глыбой, на которой слово уселось, как чайка на береговой скале. Точнее было бы сказать, что слово раскачивается на нем, как чайка, севшая на корму движущегося корабля. Попытка зафиксировать истинное значение слова (хотя бы в уме) напоминает попытку заставить чайку сесть на снасти нашего корабля, причем здесь необходимо строго соблюдать одно правило: чайка должна остаться живой, так что ее нельзя подстрелить и привязать к мачте. Попытка открыть истинное значение должна опираться не на вопрос: «Что мы имеем в виду?», а на вопрос: «Что мы пытаемся иметь в виду?»