

Проф. А. Ф. Лосев

О ПРЕПОДАВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В КОНСЕРВАТОРИИ¹

I.

Есть вещи, которые не прошибешь никакой революцией. В нашей академической практике сюда относится, как многое другое, так в особенности оценка эстетики как науки и как предмета преподавания. Четыре точки зрения характерны для старого, в полном смысле буржуазного взгляда на эстетику. И они незыблемо царят в Консерватории и почти везде, несмотря на бесчисленные пересмотры учебных планов с ног до головы.

I. **ПЕРВАЯ АКСИОМА** старого буржуазного взгляда и буржуазно-обывательской ориентировки в вопросах искусства: *эстетика не есть наука*. Научна акустика, научна гармония, научна даже теория композиции, но эстетика не научна. Эстетика — праздная фантазия или дело вкуса. Отчего же и не пофилософствовать на досуге? Этот обывательский взгляд, с точки зрения которого всякий может быть философом и всякий может быть эстетиком, привел к тому, что наши студенты, можно сказать, не получают теперь ровно никакого философско-эстетического образования, и им предоставляется самим заниматься эстетикой, где угодно и как угодно. Я не знаю, стоит ли опровергать этот обскурантизм. Мне неловко доказывать, что эстетика — тоже наука, что эстетика в настоящее время развилась до целого цикла отдельных специальных дисциплин, что на Западе ей посвящаются в прессе целые журналы и издательства, а в университетах — целые кафедры и общества. Я думаю, пересмотр этого вопроса в нашей академической практике — самое очередное дело. И нечего играть в прятки с этой дисциплиной. Если она — наука, нужно обеспечить ей вполне самостоятельное место в ряду дисциплин наших вузов. Если же она — не наука, то нечего сокращать для нее часы, приглашать «соответствующих» преподавателей и комкать до смешного программу этого курса. В этом случае ее нужно просто исключить.

ВТОРАЯ АКСИОМА университетского, «академического» отношения к эстетике гласит: *эстетика — общее и неопределенное знание, а наука*

¹ Подготовка текста, примечания Е. А. Тахо-Годи. Орфография автора сохранена. Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 14-03-00376.

всегда специальна, узка и эмпирична. Тут перед нами тоже печальный результат той эпохи, когда сущность знания видели в распылении и уничтожении цельной науки на ряд бесконечно узких и специальных дисциплин, теряющих часто решительно всякую связь между собою. Этого не может потерпеть эпоха, которая строит свое мировоззрение на абсолютном монизме. Мы скажем прямо: если нас заставят выбирать между цельным и недифференцированным знанием, с одной стороны, и совершенно нецельным, клочковатым, но зато безусловно расчлененным и резко дифференцированным, с другой, то мы выберем первое. Первое — жизнь. А что такое эта громада фактов и теорий, этот лес классификаций и систем, это море наук и наблюдений, если во всем этом нет единой идеи, нет мировоззрения, нет цельного знания? Для меня совершенно очевидно, что голый эмпиризм, основанный на массе наблюдений, есть вполне буржуазная теория. Это все равно что парламентаризм и принцип большинства голосов. Да разве можно об истинности теоремы судить на основании большинства голосов? А если большинство окажется большинством дураков? Ясно, что эмпиризм — либеральная философия. А у нас сплошь и рядом возражают против эстетики при помощи эмпирических и специализаторских аргументов. Во-первых, эстетика не есть только общее знание; она, конечно, есть и совершенно специальное знание, если вы знакомы с ее теперешним состоянием. А, во-вторых, что же тут худого, если данная наука оперирует «общими» понятиями? Чем общее, тем лучше. Кажется, мы уже достаточно ушли от английской мануфактуры XVIII века и ее идеологии — английского эмпиризма Юма и Локка.

3. *ТРЕТЬЯ АКСИОМА* обывательской эстетики: *Гегель — туманный метафизик и пустой рационалист и формалист.* Эта печальная слава великого философа целиком перешла не только вообще в наше время, но даже в среду многих марксистов. Когда я начинал более углубленно анализировать на лекциях «триады» Гегеля² с целью вколотить в головы самый механизм диалектического метода, — я встречал возражение и отпор именно со стороны марксистов. Казалось бы, уже ясно сказано: Гегель «своим синтезом и рациональной группировкой естествознания сделал большее³ дело, чем все материалистические болваны, вместе взятые» (Энгельс, *Диалектика природы*. «Архив Маркса и Энгельса» <, т.> II <, с.> 7); или: «профессора третировали Гегеля, как “мертвую собаку”, и, проповедуя сами идеализм, только в тысячу раз более мелкий и пошлый, чем Гегелевский, презрительно пожимали плечами по поводу диалектики...» (Ленин, *Собр. соч.* <, т.> XI <, с.> 155)⁴. И тем не менее, объявившие себя марксистами и даже ленинистами очень часто ничего не видят в Гегеле кроме туманной метафизики и формализма. А так как эстетику, по-моему, можно строить теперь только опираясь на Гегеля и его метод, то вот вам и разгадка, почему

² В машинописи ошибочно: «я с целью вколотить в головы».

³ В машинописи описка: «большое».

⁴ Цитата из работы В. И. Ленина «Марксизм и ревизионизм».

мои предложения в течение многих лет оставались без всякого сочувствия. Еще целый ряд дисциплин упорно сопротивляется введению в них диалектического метода, в то время как многие другие уже подчинились ему или подчиняются. Эстетика и естественные науки — до последнего времени цитадель формализма и метафизического рационализма (куда я отношу и более грубые формы материализма).

4. **ЧЕТВЕРТАЯ АКСИОМА:** *эстетика есть часть психологии*. Тут я не буду спорить с теми, которые работают вне марксистского круга идей. Там у меня особые аргументы. Что же касается тех, кто именует себя марксистами, то я утверждаю, что большинство из них вполне сохраняют старые субъективистические приемы мысли. Один из обычных приемов марксистского «разъяснения» искусства заключается в том, что, путем разных махинаций и манипуляций, доказывают, что все художественное содержание данного памятника заключается в экономической жизни или в том или другом эпизоде классовой борьбы. Вместо того, что оставить на долю искусства всё то, о чем оно фактически говорит, и это чисто художественное созерцание поставить в связь с той или иной экономической структурой, — вместо этого доказывают, что один композитор — проповедует мануфактуру, другой — машинное производство, третий — синдикализм, четвертый тот или другой эпизод из истории пролетариата и т. д. и т. д. Это есть не что иное, как полное отрицание искусства в качестве некоего объективного социального бытия и полное сведение его на те или иные субъективистически-произвольные процессы. Я опять-таки не буду ссылаться тут на авторов, которые для марксистов не являются авторитетом. Я сошлюсь на Плеханова: «Когда Маркс говорит, что данная теория соответствует такому-то периоду экономического развития общества, то он вовсе не хочет сказать этим, что мыслящие представители класса, господствовавшего в течение этого периода, сознательно подгоняли свои взгляды к интересам своих более или менее богатых, более или менее щедрых благодетелей. Сикофанты были, разумеется, всегда и везде, *но не они двигали вперед человеческий разум*. Те же, которые действительно двигали его, *заботились об истине*, а не об интересах сильных мира сего»⁵ (Соч., т. VII, с. 205). Я утверждаю, что общераспространенное, совершенно оскорбительное для искусства сведение его на шкурническую психологию есть попросту старый психологизм и субъективизм и тут нет ровно никакой социологии. Эстетика, построенная на строгом социологическом объективизме, получает у нас позорное клеймо «идеализма», и ее невозможно провести в наших вузах. У нас обычно понимают марксизм не в смысле установления диалектической взаимосвязи между Бетховеном в его чистом художественном творчестве и (скажем) революцией, а в смысле изображения Бетховена как шкурника и санкюлота, как будто бы чистая музыка, взятая сама по себе,

⁵ Цитата из работы Г. В. Плеханова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю». Эта цитата частично приводится в статье «Эстетика», написанной А. Саккетти и В. Львовым-Рогачевским для двухтомного «Словаря литературных терминов» 1925 г.

без удаления из нее чисто-музыкального содержания, не имеет никакого экономического коррелата [так! — Е. Т.-Г.]. Это двойное неверие — в Бетховена как в Бетховена и в экономику как в таковую, как в некий социальный экономический тип и стиль.

II.

Было бы нелепо в настоящее время продолжать придерживаться всех этих предрассудков и на этом основании гнать эстетику из наших художественных и общих вузов. Параллельно четырем аксиомам обывательской эстетики необходимо выдвинуть четыре противоположные аксиомы, на которых и должно быть базировано преподавание эстетики в Консерватории.

1. Эстетика есть строгая наука, а не собрание субъективно-фантастических вымыслов.

2. Эстетика есть наука о самых общих основах искусства и вообще выражения, и в частности музыкальная эстетика не есть ни теория музыки, ни философия музыки, ни психология музыки, ни музыкальный анализ, но некое вполне самостоятельное знание.

3. Основное содержание и метод эстетики как строгой науки гениально предначертаны Гегелем, и современность должна только уметь применить его систему к теперешним потребностям.

4. Современная эстетика должна базироваться на строжайшем объективизме и социологизме, понимая искусство, прежде всего, как некую *объективную и социальную действительность*, выдвигая на первый план корреляцию с разными другими слоями *культурно-социального процесса* и в особенности с типическими особенностями той или другой *экономической* структуры.

Если мы всерьез станем на эти точки зрения, то тем самым вполне окажется ясным и самый принцип, по которому необходимо строить преподавание эстетики в наших вузах.

Я мыслю себе эстетику в трех разрезах. Во-первых, это — чисто *теоретическая* дисциплина. Во-вторых, она мыслится как *история* эстетических учений. В-третьих, существует та форма эстетического знания, которая отличается в одинаковой мере и теоретическим и историческим характером. Ее необходимо называть искусствоведением или *социологией в смысле искусствоведения*. Рассмотрим положение каждого из этих разрезов.

1. **ЭСТЕТИКА ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ.** Предыдущая аксиоматика приводит меня с необходимостью к разделению этой большой дисциплины на три более специальные части, или курса: 1. эстетика *общая*, 2. эстетика *специальная* (для Консерватории *музыкальная*), 3. Эстетика *социологическая*. Тут необходим целый ряд разъяснений.

а) Разделяя эстетику общую, или специальную, и социологическую, отнюдь не следует думать, что действительно возможна какая-то конкретная эстетика, которая не будет социологической. *Эстетика, не оперирующая социальными категориями, должна быть совершенно исключена из всяких учебных планов.* Если я ратую за разделение на общую и социологическую

эстетику, то только из-за необходимости дать первое место, во-первых, диалектике, а, во-вторых, социологии. Я думаю, ряд моих коллег⁶ по преподаванию, которые сталкиваются с необходимостью использования диалектического метода, согласятся со мною, что наши студенты, будучи перегружены слишком конкретным материалом в отдельных науках, совершенно не имеют никакой возможности научиться пользоваться диалектическим методом как таковым. Конечно, диалектика живет только на конкретном материале. Но заваливать этим материалом настолько, чтобы уже не видеть данного метода в его абстрактности и всеобщности, это значит, ронять всю науку и все преподавание. *Необходимо всеми силами добиваться, чтобы так или иначе, студент получил хотя бы элементарную диалектическую школу*, чтобы он мог оперировать с диалектическими категориями так же, как в «эмпирической» науке он оперирует с силлогизмами. Надо изощрить свои мозги так, чтобы оперирование с диалектической триадой не представляло неодолимых трудностей. Я бы даже предлагал ввести небольшой курс специально *диалектической логики*, или, что то же, *занятия по логике Гегеля*⁷, что могло бы послужить прекрасным введением вообще в изучение наук, тем, что раньше называлось «введением в философию». Излагая эстетические теории, я часто принужден отклоняться в сторону и тратить целые часы на то, чтобы вдолбить какой-нибудь переход от «бытия» и «небытия» к «становлению» или от «количества» к «качеству» и т. д. Этому должен быть положен конец. На основании многолетнего преподавания эстетики в вузах я пришел к неоспоримому для себя выводу: необходимо или ввести два разных курса, общую эстетику и социологическую эстетику, или давать один курс логики (или занятий по Гегелю) и другой курс эстетики (и тут уже можно и не разделять общую и социологическую эстетику). Все споры о «форме» и «содержании», о понятии «стиля», «класса» и т. д., проистекают, главным образом, из теоретической неясности более основных категорий. Если студент не представляет себе всего диалектического механизма понятий «смысла» и «вещи»⁸, — как он может иметь ясность в мыслях при обсуждении вопроса о «форме» и «содержании»? Или как он сможет правильно судить о взаимоотношении «класса» и «личности», если он не усвоил себе по Гегелю диалектическую взаимосвязь «субъекта» и «объекта»? Поэтому я решительно предлагаю *отделить* общую эстетику от социологической или предварять эстетику особым, общеобразовательным курсом *логики*, для какового мы можем пригласить только такого преподавателя, который будет нам читать ее по Гегелю.

⁶ В машинописи ошибочно: «раз моих коллег».

⁷ Показательно, что, став на краткий срок (1941–1944) профессором Московского университета, Лосев начал вести там семинар по логике Гегеля, см.: Гарева А.А. Гегелевский семинар А. Ф. Лосева // Алексей Федорович Лосев / под ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М.: РОССПЭН, 2009. С. 261–265. (сер. «Философия России второй половины XX века»).

⁸ В машинописи: вещь. Тема, особенно близкая в это время Лосеву, начавшему во второй половине двадцатых годов писать книгу «Вещь и имя».

б) Теперь скажу несколько слов относительно содержания этих двух курсов. Чем должна заниматься *общая* эстетика? Общая эстетика должна подвести студента к тому, чем будет заниматься специальная эстетика, т. е. к художественной форме, к самому искусству. Музыкальная эстетика будет находиться уже в *пределах* данного искусства; общая же должна выяснить, откуда, из каких слагаемых получается художественная форма вообще, как и данная музыкальная вообще. Это еще не есть ни в коем случае социология. Это — нечто гораздо более отвлеченное и более общее. Это пока только еще *логический* анализ всех категорий, которые необходимы для того, чтобы осуществилось художественное произведение. Но искусство не есть только система логических категорий. Оно есть, прежде всего, живая социальная действительность. Поэтому общая эстетика и не может претендовать на изучение искусства в его целом. Повторяю, она дает только логический, т. е. для нас всегда чисто диалектический анализ строения художественного произведения. Тут должны быть вскрыты такие моменты, как «смысл», «идея», «выражение», «единство», «многообразие», «символ», «миф», «субъект», «объект»; и тут должна быть дана диалектическая классификация всех основных художественных форм⁹. Что касается *социологической* эстетики, то она должна продолжать общую в направлении анализа культурно-социальной жизни. Я думаю, что здесь должна быть выведена и диалектически обоснована след<ующая> схематика и социальная типология:

1. *Феодализм* (авторитарное мышление) и связанный с ним (не случайно, а диалектически-необходимо) *ремесленный* подход к искусству; искусство как слуга авторитарного мировоззрения.

2. *Капитализм* (либерально-буржуазное мышление) и разные его стадии; диалектически связанный с ним субъективизм в понимании искусства и господство отъединенно-созерцательного отношения к искусству.

3. *Социализм* (новая форма органического мышления), превалирование активно-производственного отношения к искусству и борьба с субъективизмом. В особой работе «Философия и производство»¹⁰ я доказываю, что с этими тремя экономическими структурами (а равно и вообще культурными типами) связаны три совершенно различных типа художественного оформления. Феодалский строй, основанный на духовных идеалах и авторитарном мировоззрении, допускает вещественную ориентировку человека только в пределах его естественных сил и возможностей. Поэтому творчество феодалской эпохи есть всегда творчество личное, органическое в смысле духовно-телесной индивидуальности, т. е. тут всегда пред нами

⁹ Все эти категории активно разрабатывались Лосевым в «восьмикнижии» двадцатых годов, в том числе в книге «Диалектика художественной формы».

¹⁰ Следов этой работы и сведений о времени ее написания не обнаружено. Это единственное на сегодняшний день известное нам упоминание о ней. Круг затрагиваемых в ней проблем можно в какой-то мере реконструировать, учитывая размышления о технике и производстве в лосевской прозе тридцатых годов, в первую очередь в рассказе «Из разговоров на Беломорстрое».

ремесло. В капиталистическую эпоху субъект отрывается от объекта, идея отрывается от вещества, организатор от работника. Получается, с одной стороны, все более и более углубленная и самостоятельная, субъективная личность художника и вообще творца, с одной стороны, а, с другой, вещество и труд все больше и больше механизмуется, обезличивается, машинизируется. Вот почему, крайние формы субъективизма (напр<имер>, романтизм) и крайние формы капитализма и индустрии оказываются связанными между собою *диалектически*. Далеко не все марксисты понимают эту диалектическую связь. Они склонны ее натурализовать и вульгаризировать. А на самом деле, вовсе нет никакой нужды разрушать самое идейное содержание, напр<имер>, романтизма; оно остается во всей своей чисто-романтической природе. *И тем не менее романтизм есть плод именно капиталистической эпохи.*

Так же должны быть разъяснены и все прочие социальные стили искусства. Что касается *социализма*, то, взятый в чистом виде, он, конечно, не может допустить самостоятельной субъективности художника, он не может так резко противопоставить искусство и машину, он не может проповедывать [так! — *Е. Т.-Г.*] искусство как результат «незаинтересованного удовольствия». Это все — чисто капиталистические теории. Социалистическое искусство вообще не видит существенной разницы между искусством и производством. Тут должно быть восстановлено то непосредственное отношение организатора и производителя к производству, которое мы находим в феодальную эпоху, но это производство должно быть машинизировано и механизировано до максимальной степени. Так рисуются три основных социальных типа искусства, с большим количеством более детальных подразделений. Должны быть диалектически вскрыты и экономически (равно как и вообще культурно-социально) интерпретированы такие категории, как «возрождение», «просвещение», «романтизм», «натурализм», «реализм» и т. д. и т. д.¹¹

Курс социологической эстетики должен показать, что 1) эта основная триада применима решительно ко всякой культуре, и 2) показать границы возможных отклонений от нее. Курс должен на живых примерах обнаружить, 3) как параллельно этой триаде мы имеем в искусстве соответствующее чередование *социальных стилей*. Этот курс имеет, конечно, мало общего как с историей искусства, так и с социологией в смысле искусствознания, хотя и то и другое, несомненно, базируется на том же социологическом фундаменте.

в) Наконец, совершенно необходимо отделить *специальную* эстетику от общей. Слишком уж надоело комкать и ломать дисциплины, объединяя то, что имеет общего только по названию. Конечно, общая эстетика должна

¹¹ Реализацией этого положения стала поздняя работа самого Лосева «Эстетика Возрождения» (1978), а также его опубликованный посмертно «Конспект лекций по истории эстетики Нового времени. Возрождение. Классицизм. Романтизм» (см.: *Тахо-Годи А. А., Тахо-Годи Е. А., Троицкий В. П. А. Ф. Лосев — философ и писатель*. М.: Наука, 2003. С. 346–377).

подвести к музыкальной. Но когда в два годовых часа вас заставляют проработывать [так! — Е. Т.-Г.] и общую, и специальную эстетику, то это свидетельствует только об отсутствии уважения к этим дисциплинам. Возьмем в музыкальной эстетике такие спорные категории, как «ритм», «метр», «стиль» и т. д.¹² Ведь только разобраться в существующих теориях ритма, это значит затратить несколько полных двухчасовых лекций. Нельзя же давать собственное построение, заслоняя собою всю огромную работу, проделанную современной наукой в этой области. А самое главное, *необходимо и здесь провести точнейший диалектический метод*, хотя этого, со времен Гегеля, кажется, никто и не пытался делать. В какой *диалектической* взаимосвязи находятся между собою такие основные понятия музыкальной эстетики, как ритм, метр, мелодия, гармония, темп, тембр, высота, длительность, интенсивность, массивность звука и т. д. и т. д.? Вот основной вопрос, который приходится решать; и вот то, на что требуется огромное количество времени. Можно ли оставлять в сыром формально-логическом виде такие понятия эстетики изобразительных искусств, как композиция, конструкция, фактура, или опять-таки — ритм, метр, цвет, и свет, тон, краска и пр., не говоря уже о достаточно логически выдержанной классификации реальных и полных художественных форм? Все это не может входить в область эстетики, трактующей общие проблемы искусства, без опасности совершенно смять и потерять обе столь отличные одна от другой сферы.

II. *ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ.* Наша эстетическая мысль так слаба, и историко-философские познания так ничтожны и низки, что нет никакой возможности ограничиться в вузе одними теоретическими курсами по эстетике. Верхоглядство и дилетантизм, господствующие в этой области, проистекают почти исключительно из того, что люди совсем не ориентированы в чужих эстетических теориях и не умеют разбираться в чужих¹³ построениях. Необходимость этого курса явствует из многих оснований. Во-первых, *для выработки собственного диалектического метода и мировоззрения* нет никакого более удобного пособия, чем изучение истории эстетики. Кто сознательно подошел к современности на

¹² Проблемы ритма и стиля — излюбленные лосевские темы. Ритм особенно занимает Лосева в десятилетия двадцатые годы. В Психологическом институте Г. И. Челпанова в 1914 году он работает над «Проектом экспериментального исследования эстетического ритма» (см. в кн.: Лосев А. Ф. На рубеже эпох: Работы 1910-х — начала 1920-х годов. М., 2015), в ГАХН выступает с докладами: «О понятии ритма» (1925), «Об историческом изучении психологии и философии ритма в древности и до наших дней», «Шеллинг о ритме», «Гегель о ритме» (1927), «О понятии и структуре ритма» (1928) — перечень докладов см.: Дунаев А. Г. Лосев и ГАХН (исследование архивных материалов и публикация докладов 20-х годов) // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 197–220). Впрямую к изучению теории стиля Лосев обращается в шестидесятые-семидесятые годы. В итоге появляются его книги «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» и «Теория художественного стиля», изданные посмертно как единая монография: Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев: Collegium, 1994.

¹³ Слово вписано карандашом в машинопись.

основании исторического изучения нашей науки, тот хорошо понимает, какой насущной необходимостью является теперь в эстетике диалектический и социологический метод. Я не буду говорить о русской действительности и русских потребностях. Но разверните немецкие философские, эстетические и литературоведческие журналы: вы поразитесь, какая сейчас огромная тяга именно к диалектике и социологии. Сейчас, можно сказать, почти отсутствуют книги и сочинения по чистой «логике», чистой «теории познания» и т. д. Наука и философия небывалым образом конкретизировались. Кто подойдет, повторяю, исторически к современной эстетике, тот убедится, что диалектика и социология в эстетике вовсе не есть выдумка русских марксистов, но что это — вполне созревшее течение международной философии.

Во-вторых, невозможно получить эстетическое образование, не пройдя сквозь несколько строгих эстетических систем. Тот, кто поймет хотя бы одного или двух самостоятельных эстетически мыслителей и продумает вместе с ними их систему, тот будет уже почти готов к тому, чтобы приступить и к собственным построениям. Вся беда в том, что наш студент не продумал ни одной решительно строгой эстетической системы. Откуда же у него возьмется метод для самостоятельной мысли?¹⁴ С этой точки зрения незаменимым является вхождение в строй мысли какого-нибудь Канта или Гегеля, английских эмпириков или немецких рационалистов, чтобы привести сравнение и сделать критические выводы. Нужно быть исключительным гением, чтобы, не зная ничего в истории науки, самому творить так, чтобы оказаться на уровне века. Исключить историю эстетических учений из состава эстетического преподавания <—> это все равно, что в физике и технике преподавать какой-нибудь один механизм или аппарат, игнорируя все остальное, что параллельно с этим было и есть в науке, и пред<о>ставить студенту самому произвести все открытия и изобретения, которые в течение сотен лет делались тысячами учеными. Этот поразительный обскурантизм<,> царящий в наших академических кругах, не поддается ровно никакому воздействию. Приходится взывать и вопить в пустыне, не получая никакого отклика. Я опять и опять предлагаю это вниманию наших академических и общественных кругов и настаиваю на урегулировании этих вопросов. В течение многих лет я читаю в Московской Консерватории курс истории эстетических учений и имею основания высказывать то, что я высказал. Курс этот должен быть расширен и снабжен и дополнен семинарскими занятиями, он должен быть обязательным для всех, и ему должно быть обеспечено вполне самостоятельное место в системе высшего художественного образования.

В-третьих, опять-таки благодаря старым обывательским привычкам нашей профессуры, искусство и вообще мыслилось в отрыве от обще-исторического процесса (да и сам обще-исторический процесс представлялся в виде кучи случайных и разорванных фактов, без всякого единства

¹⁴ В машинописи точка.

и системы), и<,> в частности<,> искусство мыслилось в полном отрыве от художественных и эстетических учений. Этот дуализм, этот плюрализм, это попросту отсутствие всякой социологической методик и всякого исторического чутья приводило к тому, что хорошему музыканту обычно считалось вполне приличным быть полным невежей в науке об его музыке. Когда в последние годы заговорили о возможных изменениях европейской тональной системы и проблема темперации получила жгучий¹⁵ интерес, волей-неволей пришлось обратиться к истории, чтобы просто узнать, когда и как вводилась та или другая темперация или гамма. У нас в Московской Консерватории были даже вводимы кое-какие курсы по истории музыкальной теории и по истории музыкальных систем. Я не знаю, насколько прочно утвердились эти курсы; и<,> во всяком случае<,> враги для них всегда найдутся. Но этот почин нашей Консерватории нужно всячески приветствовать; и точно также история эстетических учений должна завоевать себе прочное и вполне самостоятельное место и во всех наших вузах вообще, не говоря уже о вузах художественных. История искусства упорно продолжает избегать всяких исторических и социологических обобщений. До сих пор она часто является просто коллекцией сырых фактов. Этому должен быть положен конец. Необходимы широкие обобщения; и прежде всего, увязка данной исторической эпохи в искусстве с той теорией, которая для нее характерна, должна быть обязательно достигнутой в системе высшего эстетического образования.

III. Цикл эстетических предметов должен быть завершен дисциплиной, которая является как бы синтезом теории эстетики и ее истории, или, как я ее называю, *ИСКУССТВОВЗНАНИЕ*. Все знают, что на Западе давным-давно произошло размежевание *эстетики и искусствознания*. Имена Фидлера¹⁶, Дессуара¹⁷, Фолькельта¹⁸, Вельфлина¹⁹, Утица²⁰ и мн. др. достаточно известны специалистам, чтобы я стал тут говорить о них подробно. Ни общая, ни специальная эстетика не могут заменить искусствознания. Общая и специальная эстетика (а равно и их завершение и конкретизация — социологическая эстетика) *не оперирует с реальным анализом цельных исторических памятников*. Реальные произведения искусства являются для этих наук только примером в анализе обще-конститутивной структуры искусства вообще или данного искусства в частности. Так понимаемая общая и специальная эстетика никогда не может удовлетворить нуждам последней и максимальной конкретизации. Однако, в области музыки, в силу

¹⁵ Слово вписано карандашом в машинопись.

¹⁶ Конрад Фидлер (1841–1895) — немецкий философ, эстетик, близкий к неокантианству. Его «теория видения» послужила философской основой «науки об искусстве» Г. Вельфлина.

¹⁷ Макс Дессуар (1867–1947) — немецкий эстетик и психолог.

¹⁸ Иоганнес Эммануил Фолькельт (1848–1930) — немецкий философ, психолог и эстетик.

¹⁹ Генрих Вельфлин (1864–1945) — немецкий историк и теоретик искусства.

²⁰ Эмиль Утиц (1883–1956) — немецкий эстетик.

особых исторических причин, о которых в данном месте распространяться было бы трудно, это искусствоведение оказывается построенным раньше, чем эстетика и чем даже подлинная история музыки. Это — то, что мы обычно именуем «теорией музыки», включая сюда то, что раньше мы называли «элементарной теорией музыки», «гармонию», анализ фуги²¹, контрапункта и пр<очих> форм и вообще т<ак> н<азываемый> у нас «*музыкальный анализ*». То, напр<имер>, что делают на своих уроках такие представители музыкального анализа, как проф. Г. Э. Конюс²² или Б. Л. Яворский²³, есть именно музыкальное искусствоведение. Этот анализ всегда неизбежно формален, и он *должен быть формальным*. Разумеется, он может и должен быть формальным только при одном условии, а именно, — когда существуют неформальные дисциплины, — общая и музыкальная эстетика и эстетика социологическая. Общая и музыкальная эстетика, напр<имер>, выяснит нам принципиальную и логическую структуру ритма и метра; социологическая эстетика покажет нам целую систему социальных стилей искусства, которые сами по себе не имеют никакого отношения к ритму (в этом — одно из оправданий для самостоятельного существования социологической эстетики), но которые воплощаются всегда именно в ритме, метре, мелодии, гармонии и т. д.; история эстетических учений обрисует нам научную и критическую обстановку в эпохи существования этих стилей и покажет, как понимался ритм и метр в данную эпоху и какие цели могли стоять в этом отношении для композитора; наконец, «музыкальный анализ» возьмет из реальной истории музыки данное произведение и произведет его ритмический или метрический анализ, — напр<имер>, обрисует форму таковой симметрии. «Музыкальный анализ» *может* быть формальной дисциплиной потому, что вся неформальная теория уже построена другими руками: мы уже знаем, что такое ритм и его диалектика и что такое тот или [иной]²⁴ социальный стиль ритма; остается только посмотреть, как это<т>, социально-структурный ритм воплощен в отдельных произведениях; это и делает «музыкальный анализ». Но он и *должен* быть формальной дисциплиной, ибо нельзя эстетику и социологу навязывать работу по обследованию всей решительно истории музыки. Это дисциплины гораздо более общие; они предполагают совершенно особую научную методологию и особых

²¹ Слово вписано карандашом в машинопись.

²² Георгий Эдуардович Конюс (1862–1933) — музыкальный теоретик, композитор, педагог. Преподавал в Московской консерватории с 1922 по 1933 годы. Лосев высоко ценил теорию Конюса о метротектонизме. См. его воспоминания о Конюсе: Лосев А. Ф. Памяти одного светлого скептика / беседу вел Ю. Ростовцев // Что с нами происходит? Записки современников / сост. В. Я. Лазарев. М.: Современник, 1989. Вып. 1. С. 182–192.

²³ Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942) — музыкальный теоретик, педагог, композитор. В 1921–1931 действительный член ГАХНа (позднее — ГАНС), с 1922 по 1930 годы — председатель музыкальной секции и член Государственного ученого совета Наркомпроса РСФСР. См.: Сигитов С. М. Монографические очерки по философии музыки: Флоренский, Лосев, Яворский, Асафьев. СПб., 2001.

²⁴ Конъектура наша. — Е. Т.-Г.

специалистов; и очень редко настоящий философ и социолог-эстетик со-вместится в одном лице с настоящим музыкантом-теоретиком.

Однако, гораздо печальнее обстоит дело с изобразительными искусствами. Искусствознание здесь является очень молодой, хотя и весьма быстро развивающейся дисциплиной. Тут приходится временами идти [так! — Е. Т.-Г.] по совершенно непроторенным дорогам. Однако, основные вехи искусствознания и здесь наметились с достаточной отчетливостью. Анализ композиции, фактуры, анализ типов пространства и времени и пр<очих> форм уже обладает кое-какими твердыми обобщениями, и он должен иметь место в художественном вузе. Я сделаю тут только два замечания.

Во-первых, напрасно наших искусствоведов обвиняют в узости и формализме. Если хотите, чтобы искусствознание не было узким и формалистичным, вы должны не отменять эту дисциплину (ведь должен же кто-то давать нам и формальное описание памятников), но дополнить ее общей, специальной и социологической эстетикой, а в системе преподавания добиться такого единства методов и программ, чтобы получилось действительно единое и цельное, неформальное знание об искусстве. Нельзя уничтожать общую эстетику, а потом проклинать искусствоведа за его формализм. Искусствовед и есть искусствовед. Он всегда дает нечто внешнее и формальное. Но ведь искусство не есть нечто *только* внутреннее и *только* содержательное. Оно имеет также и внешнюю<,> и формальную сторону. Зачем же отрывать одно от другого? Я и предлагаю: давайте введем общую и специальную эстетику и давайте введем, кроме того, еще и искусствознание, постаравшись в наших предметных комиссиях договориться об единстве плана и метода. Тогда мы действительно можем стать диалектиками. Это же обычное небрежение к теоретической эстетике и потом гонение на формалистов искусствоведов есть плод опять-таки старой обывательской, абстрактно-метафизической мысли.

Во-вторых, только тут, в конкретном искусствознании мы можем достигнуть *подлинно конкретной социологии искусства*. С социологией искусства нам тоже, можно сказать, не везет. Читают ее большею частью обществоведы, а не искусствоведы, и наполняют ее обще-историческими и обще-экономическими схемами, не давая никаких реальных анализов художественных памятников. Искусствознание не есть социология просто. Искусствознание есть синтез общей эстетики, общей социологии с конкретной историей искусства. Тут берется реальная пьеса²⁵<,> и изучается она сама для себя, а не только как пример для какого-то более общего построения. И изучается она так, чтобы видно было, как осуществились на ней те общие социологические и эстетические схемы, которые установлены нами в этих более общих дисциплинах. Обычный отрыв искусствознания (и в особенности «музыкального анализа») от эстетики и социологии приводит эту науку, действительно, к пустому формализму. И я настаиваю на том, чтобы и «музыкальный анализ»<,> и общее искусствознание

²⁵ Слово вписано карандашом в машинопись.

оперировали с проблематикой социальных стилей и показывали, как устанавливаемые здесь внешне-формальные свойства памятника соответствуют тому или другому социальному стилю. Я даже так бы и назвал эту дисциплину, *социология искусства*, резко отличая ее от социологической эстетики. Но как ни называть, а только нынешняя «социология искусства»^{<,>} представляющая собою смесь общей, частной и социологической эстетики и общего и частного искусствознания, куда входит и история и экономика, и политика, — этот «предмет» должен быть уничтожен в вузах.

III.

Итак, система преподавания эстетических предметов мыслится мне по такой схеме.

I. а) *Общая эстетика* (которая может быть заменена *логикой* — конечно, чисто диалектической, — или прямо диалектикой, которую надо строжайше отличать от наших обычных курсов исторического материализма, являющихся курсами, по преимуществу^{<,>} вводными и энциклопедическими, куда диалектика входит в виде нескольких параграфов).

б) *Специальная эстетика* (в Консерватории — музыкальная, в других вузах — эстетика изобразительных искусств).

в) *Социологическая эстетика*.

II. *История эстетических учений*.

III. *Искусствознание* (в Консерватории — курсы «музыкального анализа», в других вузах — теории соответствующих искусств).

В этот план не входят курсы *психологические*, которым должно быть также отведено свое место и которые не должны уже залезать в область эстетики общей и специальной, как это мы сплошь и рядом замечаем; я мыслю здесь в первую голову два курса — *психологию творчества* и *психологию эстетического восприятия*, — дисциплины достаточно разработанные для университетского преподавания. Равным образом, я ничего не говорю о реальном проведении в жизнь всех этих предлагаемых мною предметов, так как вопросы эти можно поднимать только в применении к местным условиям, увязывая с существующими учебными планами по другим предметам и учитывая местные потребности. Я настаиваю здесь только на *принципиальном* рассмотрении вопроса. Каждый курс требует, конечно, не менее двух годовых часов, и к некоторым частям этих курсов требуется прибавка времени для семинарских занятий. Подробные программы этих курсов с главнейшей литературой, русской и иностранной, издаются мною отдельно²⁶.

²⁶ Такие издания не обнаружены или не были выпущены.