

С. Товмасян

О первой попытке классификации искусств по видам в истории армянской эстетики

Проблема классификации искусств является одним из своеобразных критериев, определяющих уровень развития и зрелости как эстетической мысли, так и лежащей в ее основе художественной практики. Анализ истории эстетики показывает, что этот вопрос встает как насущная эстетическая проблема, по преимуществу тогда, когда уровень развития художественной практики делает необходимым его постановку, а сама эстетическая мысль накапливает достаточный опыт для более или менее плодотворных попыток его решения. Историческое развитие искусства, приведшее на определенном этапе к выделению из единой семьи прекрасных муз ее различных компонентов, ставило перед эстетической наукой актуальную не только в теоретическом, но и практическом аспекте задачу выработки некоторых основных принципов, на основании которых можно было бы классифицировать искусство по отдельным его видам.

В вопросе классификации искусства по видам в истории эстетической мысли наблюдались две генеральные тенденции. Одна линия, поставив во главу угла классификации формальный принцип, пыталась построить систему различения видов искусства лишь по выразительным средствам, игнорируя то обстоятельство, что сами изобразительные средства искусства, в конечном итоге, исторически обусловлены спецификой той сферы действительности, которая становится непосредственным или опосредственным объектом воспроизведения данным видом художественного творчества.

Другие эстетики, идя по более правильному и плодотворному пути, пытались найти объективную основу классификации искусства в самой действительности, полагая, что специфические качества самого объекта воспроизведения генетически обуславливали и возникновение различных видов искусства. Однако сторонники т. н. объективного принципа классификации, зачастую абсолютизируя эту сторону вопроса, недооценивали роль самих изобразительных средств различных видов искусства. Они, не учитывая того, что различные выразительные средства, характерные для того или иного вида искусства, естественно возникнув из различия объекта воспроизведения, в дальнейшем приобрели определенную самостоятельность и играли немаловажную роль в эволюции данного вида искусства, оказывали серьезное влияние на расширение или сужение самой сферы воспроизведения действительности тем или иным видом искусства.

В истории армянской эстетической мысли первая попытка развер-

нутой постановки и решения проблемы классификации искусств по видам была сделана в середине 60-х годов XIX в. в книге видного армянского литературного критика и эстетика С. Паласаняна «История армянской словесности»¹.

Искусства, по Паласаняну, подразделяются на следующие основные виды: поэзия — под которой С. Паласанян понимал все жанры литературы и драматургии, живопись, скульптура, музыка, хореографическое искусство, включающее в себя, наряду с танцем, также и пантомиму и, наконец, архитектура.

С. Паласанян различает искусства друг от друга по трем основным признакам: 1) по материалу, которым пользуется то или иное искусство для компановки художественного образа; 2) по творческим возможностям видов искусства; 3) по степени воздействия их на человеческий ум, воображение или чувства.

Первым, хотя и не важнейшим, принципом классификации искусства по видам, согласно С. Паласаняну, является материал, которым пользуются различные виды художественного творчества. Если материалом поэзии является слово, то материалом музыки являются звуки, материалом скульптуры и архитектуры — камень и дерево, материалом живописи — краски, материалом танцевального искусства — движения человеческого тела. «...Первое порождение народного гения, — писал С. Паласанян, — выявляется в поэзии, которую человек создает, придав своему живому слову различные красивые формы. Но творческие возможности человека выражаются не только речью, но и другими материальными факторами: так, при содействии движений воздуха человек создает музыку, меняя свой облик и используя движения тела, создает пантомиму и танцы, используя дерево, камень и другие твердые и грубые материалы, создает различные красивые образы и типы зданий, т. е. скульптуру и архитектуру, наконец, используя различные краски, он создает живопись»².

Понятие материала у Паласаняна достаточно ёмко и широко. Прежде всего, конечно, это та вещественная реальность, из которой непосредственно создается плоть художественного произведения. Однако это уже очеловеченная или, точнее выражаясь, эстетизированная вещественность, раскрывающая свои специфические для каждого вида искусства изобразительные возможности. Например, выразительным средством поэзии, по Паласаняну, является не слово как таковое, а речь которой человек «придал различные красивые формы», поэтому материал поэзии — слово в поэтическом произведении «не только выражает, но и ритмически и гармонически звучит»³. Точно так же движения человеческого лица и тела становятся материалом пантомимы лишь тогда, когда человек «меняет свой облик» и использует специфические, пластические формы телодвижения. Совершенно очевидно, что этот принцип должен быть распространен и на все другие виды искусства.

¹ Ս. Փալասանյան, *Պատմություն հայոց գրականության, հատ. I. Քիշինի, 1865*։

² Там же, стр. 83.

³ Там же, стр. 83, 86.

Различение видов искусства по материалу у Паласаняна не является, на наш взгляд, чем-то внешним и формальным. Оно по существу подчеркивает зависимость выразительных средств искусства от объективной вещественности, независимой от художника, и являющейся для него необходимым средством художественного воплощения своей идеи. Таким образом, выразительные возможности каждого вида искусства обусловлены не субъективным произволом художника, а определенными объективными качествами материала, используемого художником.

Несомненно, в основе паласаняновской классификации искусств лежит принцип различия их по «творческим возможностям». «Творческие возможности» в эстетике Паласаняна более сложная категория, чем понятие материала. Они, с одной стороны, определяют ту или иную степень способности данного вида искусства охватить различные стороны действительности, превратить их в объект воспроизведения данным видом искусства. Эта сторона «творческих возможностей» по существу различает искусства по их объекту воспроизведения, ставя классификацию искусств в прямую зависимость от объективной действительности, являющейся непосредственным содержанием художественного творчества. Но понятие «творческие возможности» имеет и другую сторону, которую условно можно назвать гносеологической. Виды искусства отличаются друг от друга не только по широте охвата явлений действительности, но и по способности их глубокого и существенного воспроизведения. Архитектура, например, согласно Паласаняну, воздействует преимущественно на воображение, музыка имеет дело со сферой чувств, а поэзия и другие виды искусства по своему содержанию выражают более существенные стороны бытия и поэтому имеют дело также и с разумом. О том, насколько правильно это определение познавательных возможностей различных видов искусства, мы попытаемся выяснить ниже. Пока что важно подчеркнуть, что С. Паласанян вводил в свою классификацию принцип отграничения видов искусства друг от друга также и по их познавательным возможностям.

Итак, согласно системе Паласаняна, виды искусства отличаются друг от друга, как по сфере охвата различных сторон действительности, так и по возможности их глубокого и существенного воспроизведения.

Наиболее узки и ограничены, по Паласаняну, выразительные возможности архитектуры. Хотя «архитектура поражает нас красотой своих деталей, из которых составляется прекрасное целое»¹, но, тем не менее, этот вид искусства «не может определенно передать мысль, а только внешней формой своих творений таинственным образом передает содержащееся в них значение»².

В этом определении истинное причудливо переплетается с неистинным, рациональное с иррациональным. Прежде всего, следует подчеркнуть, что автор «Истории армянской словесности» отнюдь не отрицает

¹ Ս. Պալասանյան, *Գաղափարներ հայոց գրականության*, էջ 84:

² Там же, стр. 85.

эмоциональной силы воздействия архитектурного образа, в котором сочетание деталей складывается в прекрасное целое. Что более важно, рассматриваемый автор не отрицает и содержательности архитектуры как вида искусства, подчеркивая, что зодчество содержит в себе определенное значение. И это, естественно, живая практика, непосредственный опыт говорят ему со всей непреложностью о содержательности и эмоциональной силе воздействия архитектурного образа. Однако, не умея определить и понять специфику художественного образа в зодчестве и оставаясь в своем анализе в пределах непосредственного восприятия, он приписывает эмоциональное воздействие архитектурного образа лишь внешней форме и, уже совершенно теряясь в попытках установить каналы эмоционально-идейного воздействия художественного образа в архитектуре на человеческий разум, ищет эти пути в сфере иррационального, утверждая, что творения зодчества «таинственным образом передают содержащееся в них значение»¹.

Неизмеримо более широки, согласно Паласаняну, выразительные или творческие возможности скульптуры. «Сфера скульптуры,— пишет С. Паласанян,— более широка и ее выразительные средства более многосторонни и богаты. Произведения скульптуры отражают красоту человеческого тела и скульптор может придать чертам человеческого лица желаемую мысль и значение»².

Уже на основании анализа соотношения архитектурного и скульптурного образов можно прийти к определенному выводу о принципе субординации видов искусства в классификации С. Паласаняна. Скульптурный образ обладает большими выразительными возможностями, чем образ в архитектуре, именно в силу большей определенности и индивидуализированности скульптурного образа, имеющего объектом воспроизведения человека. Этот специфический объект скульптуры, как вида искусства, обуславливает богатство изобразительных средств в скульптуре. Скульптурный образ, в отличие от образа в архитектуре, безусловно обладает познавательной сущностью. Скульптор, моделируя человеческое тело и лицо, уже имеет возможность придать «чертам человеческого лица желаемую мысль и значение». В отличие от значения, заложенного в архитектуре, значение скульптуры и мысль, заложенная в произведениях этого искусства, не постигаются таинственными путями, а познаются разумом воспринимающего субъекта.

В этой постановке вопроса мы усматриваем еще одно подтверждение основного принципа классификации, данного в «Истории армянской словесности». Творческие возможности различных видов искусства определяются, в конечном итоге, не столько абстрактной спецификой изобразительных средств, сколько реальной спецификой объекта воспроизведения. Более того, сама специфика изобразительных средств, различие выразительного «языка» различных видов искусства определяется в значительной мере характером объекта воспроизведения, спе-

¹ Ս. Պալասանյան. Պատմության հայոց արվեստների, 1, 9 85:

² Там же.

цифическими чертами той сферы действительности, которая непосредственно отображается данным видом искусства. Таким специфическим объектом скульптуры, согласно Паласянну, является «красота человеческого тела». Можно спорить с автором «Истории словесности» по вопросу о точности и научности определения специфического объекта того или иного вида искусства (в данном случае скульптуры). Но одно не вызывает сомнений — в паласянской постановке вопроса о роли объекта в определении выразительных возможностей и специфики изобразительных средств видов искусства есть значительная доля истинности.

Рассматривая скульптуру как более емкий и широкий вид искусства, подчеркивая, что ваяние обладает гораздо большими «творческими возможностями», чем зодчество, С. Паласянн в то же время не абсолютизирует возможности этого вида искусства. Скульптура ограничена в своих выразительных возможностях, в своей способности отобразить многогранность человеческой сущности. Эта ограниченность объясняется им прежде всего статичностью скульптурного образа. «...В скульптуре, — пишет С. Паласянн, — черты лица передают только определенный момент, а тело — одно неизменное положение»¹. Правильно подмечая одну из ограничивающих сторон скульптуры, С. Паласянн в то же время игнорирует то обстоятельство, что ограниченность творческих возможностей скульптуры, выражающаяся во внешней статичности скульптурного портрета, в определенной степени снимается внутренней динамикой, присущей всем т. н. пространственным искусствам и ярко проявляющейся в скульптуре. В скульптуре, передающей обычно кульминацию действия или чувств, заложены довольно богатые возможности для передачи внутренней динамики изображаемого, его прошлого, настоящего и будущего.

Другая ограниченность ваяния, правильно подмеченная исследуемым автором, связана со спецификой скульптурного образа и обусловлена некоторой абстрактностью и обобщенностью скульптуры. Выше, рассматривая соотношение архитектуры и ваяния, мы попытались показать, что Паласянн одну из причин ограниченности архитектуры по сравнению со скульптурой видел в том, что образ в скульптуре значительно конкретнее и индивидуальнее образа в архитектуре. Этот же принцип с достаточной последовательностью применяется им при рассмотрении соотношения художественного образа в скульптуре и в живописи. Одной из причин ограниченности возможностей скульптуры в передаче всего многообразия человеческой сущности С. Паласянн усматривает в некой идеализирующей черте скульптурного портрета. Скульптура, пишет С. Паласянн, «мужчину изображает смелым, великодушным и могучим, а женщину прекрасной и талантливой»². В этих рассуждениях С. Паласянина, основанных, очевидно, на анализе преимущественно античной скульптуры, есть определенное рациональное зерно. К подобным же выводам приходили и многие другие исследователи искусства и эстетики,

¹ Ս. Պալասյանի վր. Պատմության հարցը գրականության, էջ 85:

² Там же.

считавшие, что скульптура передает свои образы в более обобщенной, абстрактно-идеализированной форме, чем, например, живопись.

Живопись, согласно Паласаняну, по своим выразительным возможностям примыкает к ваянию, в то же время существенно отличаясь от последней. Если непосредственным объектом воспроизведения скульптуры является человеческое тело, то «живопись может раскрыть всю человеческую природу, даже внутреннюю, духовную жизнь»¹. Превосходя скульптуру своим охватом разнообразных сфер действительности, возможностями воспроизведения значительно более широких и глубоких идей, живопись в то же время, так же, как и скульптура, является, в конечном итоге, искусством статическим, лишенным возможности развертывать свои образы во времени. Поэтому Паласанян относит живопись к той группе искусств, которые «передают лишь отдельный момент явлений»².

С. Паласанян пытается классифицировать искусства не только по отдельным видам, но и по группам, объединяя скульптуру и живопись в разряд искусств, не развертывающих свои образы во времени. Фактически мы в данном случае имеем дело с негативным вариантом традиционного деления искусства на группы. Известно, что в истории эстетики уже очень давно существует принцип деления искусства на две основные группы — пространственные искусства и искусства временные. Первые из них, к которым причисляются архитектура, скульптура и живопись, оперируют объемом, пространственными отношениями, колоритом, перспективой — т. е. категориями, воспринимаемыми зрением. Естественно, перечисленные виды искусства развертывают свои картины в пространстве, но не во времени, т. е. не передают непосредственно развития действия или явления. Вторые (поэзия и музыка) связаны со слухом и обладают возможностью компоновать образ во времени. С. Паласанян, объединяя скульптуру и живопись в группу искусств, передающих «лишь отдельный момент явлений», несомненно выражает тот же принцип деления муз на группы.

Однако искусства компануются на группы в классификации С. Паласаняна и по гносеологическому принципу, по их познавательным возможностям, по их обращенности к чувству, воображению или к разуму. В этом отношении он также видит много общего между зодчеством, скульптурой и живописью, объединяя их в одну группу, отличную как от поэзии, так и от музыки. Характеризуя архитектуру, ваяние и живопись, он пишет: «Наконец, все эти искусства, увлекая своей формой, влияют в основном на воображение и мало воздействуют на чувства»³. Считая вполне правомерным деление искусств на группы по их познавательным возможностям, мы не можем не возражать против самой формулировки С. Паласаняна, фактически умаляющей познавательные возможности указанной группы и искусств. Анализ эстетической концепции ав-

¹ Ս. Պալասանյանի, Պատմություն հայոց գրականության, էջ 85:

² Там же.

³ Там же, стр. 85—86.

тора «Истории словесности» в целом и рассмотрение его оценок скульптуры и живописи в других местах указанной работы убеждает, что приведенная формулировка не характерна для его эстетики и входит в явное противоречие с его основными определениями. Например, давая характеристику ваяния, С. Паласанян категорически подчеркивал, что «скульптор может чертам человеческого лица придать желаемую мысль и значение»¹. В другом месте, анализируя познавательное значение изобразительного искусства, он писал: «Живопись может раскрыть всю человеческую природу, даже внутреннюю, духовную жизнь». Совершенно ясно, что эти положения, прямо утверждающие большое познавательное значение скульптуры и особенно живописи, входят в прямое противоречие с утверждением С. Паласаняна о том, что скульптура и живопись воздействуют в основном на воображение и пленяют воспринимающего лишь своей формой.

От архитектуры, скульптуры и живописи существенно отличается музыка, обладающая, по Паласаняну, специфическими выразительными возможностями. Во-первых, музыка, в отличие от указанных выше видов искусства, воздействует прежде всего на чувства. Во-вторых, музыка, в гораздо большей степени, чем живопись, архитектура или скульптура, «объясняет внутреннюю жизнь человеческой души, ибо только звуками можно объяснить сокровенные тайны души и те движения сердца, для отражения которых нет ни слов, ни образов»³.

Рассматривая образ суженно, как непосредственно зримую картину отображаемого объекта, Паласанян, в конечном итоге, склоняется к отрицанию образности музыки, считая, что музыка оперирует не образами, а звуками. Здесь, несомненно, чувствуется упрощенное, несколько примитивизированное понимание образа, в результате чего специфические картины, создаваемые музыкальным искусством, Паласаняном фактически исключаются из сферы образности. Теоретической основой такого понимания художественного образа, несомненно, служит то обстоятельство, что Паласанян, по крайней мере в середине 60 годов XIX в., в вопросах, касающихся музыки, придерживался принципов т. н. романтической, выразительной эстетики, которая, не отрицая своеобразно понятой содержательности музыки, в то же время считала, что музыка лишена изобразительности, не способна давать картины действительности. Очевидно абсолютизация выразительной стороны музыкального искусства и приводит С. Паласаняна к пренебрежению, к рациональному началу в музыке и фактически к отрицанию его познавательного значения. «Звучания музыки,—писал С. Паласанян,—хотя и сильно воздействуют на душу, но не говорят уму ничего ясного и определенного»⁴.

¹ Ս. Պալասանյանի «Գեղարվեստի պատմությունը», էջ 85: Подчеркнуто нами—С. Т.

² Там же, стр. 85. Подчеркнуто нами—С. Т.

³ Там же, стр. 86.

⁴ Там же, стр. 84.

Особое внимание в своей классификации искусств С. Паласянн уделяет поэзии, выразительные возможности и познавательное значение которой неизмеримо шире, чем у других видов искусства. В то время как «все остальные искусства, в той или иной степени ограничены в своих творческих возможностях»¹, возможности поэзии фактически не ограничены, они охватывают всю полноту многообразия реальной действительности. «...Поэзия,— писал С. Паласянн,— подобно скульптуре может выразить красоту внешних форм, подобно музыке — внутренние чувства, может нарисовать портрет подобно живописи и поэтому среди всех остальных искусств, как по времени (речь идет о времени происхождения — С. Т.), так и по достоинствам, занимает особое положение»².

Особое положение поэзии, выражающееся в ее возможности охватить различные стороны действительности, ее огромное значение для познания этой действительности, объясняются, по Паласянну, прежде всего, объективными свойствами слова, обладающего всеми качествами, присущими порою изобразительным средствам или «языку» других видов искусств. «Только поэзия,— писал С. Паласянн,— разъясняет все ясно и определенно, и это потому, что оружием поэзии является слово, которое одновременно и голос и образ. Подобно звуку—слово гибко и извилисто, оно подчиняется всем движениям чувств, подобно образу — человеческое слово оформляет все правильно и определенно»³.

Из сказанного выше можно заключить, что С. Паласянн строит классификацию искусств на объективной основе. Искусства, по Паласянну, различаются прежде всего по непосредственному объекту воспроизведения и по материалу каждого вида. Специфика изобразительных средств, в конечном итоге, обусловлена специфическими качествами объекта изображения. Согласно Паласянну, искусства следует различать также по их познавательным возможностям. В характеристике познавательных возможностей различных видов искусства С. Паласянн не всегда последователен. Утверждая большие познавательные возможности живописи, скульптуры и особенно поэзии, С. Паласянн противоречив и непоследователен в определении познавательных возможностей музыки и архитектуры.

¹ Ս. Վարդանյան, *Պատմություն հայոց գրականության*, էջ 81:

² Там же, стр. 86.

³ Там же.