



ANDREY KOTIN

 ORCID <http://orcid.org/0000-0003-1742-2421>

Uniwersytet Zielonogórski

ИДЕЯ «ИСКУССТВА ДЛЯ ИСКУССТВА» В КОНТЕКСТЕ КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ «АВТОР — ЧИТАТЕЛЬ»

THE IDEA OF „ART FOR ART’S SAKE” IN THE CONTEXT OF THE COMMUNICATION SITUATION „AUTHOR–READER”

The author examines the artistic concept of “art for art’s sake” (*l’art pour l’art*) in its various forms: as a manifesto of a certain historical era (modernism, decadence, postmodernism) or the personal attitude of individual writers and philosophers (Nabokov, Croce). Particular attention is paid to the inextricable relationship of form and content, as well as the idea of their structural and semantic identity. One of the key conclusions of the study is the extreme heterogeneity of the idea of “art for art’s sake”, which main postulates and foundations reveal radical, sometimes mutually exclusive differences depending on the literary trend, literary or cultural theory, as well as in the individuality of a particular writer.

Мне, к сожалению, знакомы люди, читавшие французских и русских романистов, чтобы что-нибудь разузнать о жизни в веселом Париже или в печальной России.

Владимир Набоков¹

«НОВОЕ» И «СТАРОЕ» ИСКУССТВО — ВСТУПЛЕНИЕ

Идея «искусства для искусства» возникла в девятнадцатом веке и успешно развивалась, отчасти даже культивировалась в первой половине прошлого столетия. Эта художественная концепция — весьма, впрочем, неоднородная — ассоциируется в первую очередь с английским и французским декадентством (Оскар Уайльд, Шарль Бодлер, Теофиль Готье), немецким и польским

¹ <https://www.litmir.me/br/?b=110136&p=8> (3.04.2022).

модернизмом (Стефан Георге, Гуго фон Гофманнсталь, Станислав Пшибышевский), а также с отдельными представителями русского символизма (Константин Бальмонт, Федор Сологуб, отчасти Вячеслав Иванов и Максимилиан Волошин). Радикальные формы или, скорее, мутации этой идеи можно встретить в теориях и произведениях, относящихся к так называемому «новому роману» (*le nouveau roman*) — французскому движению, первопроходцами которого являлись, среди прочих, Ален Роб-Грийе, Клод Симон и Мишель Бютор. Как пишет Иван Сухих в книге *Структура и смысл*:

Целью модернизма, о чем свидетельствует уже его название [...], становится обоснование принципов нового искусства, отвечающего современности. Современность модернисты понимают как время, когда основные моральные и художественные ценности потеряли прежнее значение, и поэтому искусство нужно строить на новых принципах, искать новые пути².

Прежде чем перейти к особенностям различных вариантов подобных постулатов, обратим внимание на одну крайне любопытную отличительную черту, в целом присущую такого рода манифестам. Всякое стремление определить универсальную, вневременную роль искусства, имеет как бы два вектора: авангардный и ретроспективный. То есть, с одной стороны, утверждается некое новое искусство, порывающее с установившейся традицией. С другой же стороны, эстетической переоценке подвергаются выдающиеся художественные произведения, созданные в былые эпохи. Причем, переоценка эта отнюдь не всегда означает отвержение и критику. Призывы футуристов бросить Пушкина и Достоевского «с парохода современности» (Бурлюк; Крученых; Маяковский; Хлебников 1912) относятся к довольно редким исключениям. Как правило, пророки нового искусства оказывали своим великим предшественникам — будь то Данте, Шекспир или Пушкин — подобающие почтение, однако рассматривали «старое» творчество в «новом» ключе, созвучном их собственным идеалам и теориям. Так, Бодлер в предисловии к *Цветам зла* сетовал на то, что «наш век утратил все классические понятия в области литературы»³, а в письме главному редактору «Фигаро» сокрушался что современная французская

² И. Сухих, *Структура и смысл: Теория литературы для всех*, Азбука-Аттикус, Санкт-Петербург 2011, с. 347.

³ Ш. Бодлер, *Цветы зла*, перев. А. Ламбле, В. Левик и др., Фолио, Москва 2003, с. 6.

критика, желая осовременить классиков, пытается сделать из Шекспира социалиста⁴. Желание революционизировать искусство неизбежно ведет к попыткам представить величайшие достижения искусства прежних эпох как своего рода подготовку к этой революции.

Интересно, что подобная «двунаправленность» характерна не только для литературно-теоретического наследия минувших времен, но и для современного литературоведения. Возьмем, к примеру, книгу французского слависта Жана-Филиппа Жаккара *Литература как таковая: от Набокова к Пушкину*⁵. Этот сборник литературоведческих исследований посвящен автореференциальной функции литературы. Парадоксальное название книги неслучайно. Автор действительно продвигается от Набокова к Пушкину, а не наоборот. Иначе говоря, он начинает с текстов, металитературность которых является сознательным приемом писателя, концептуальным элементом стиля и структуры. Однако центральная мысль Жаккара состоит в том, что любая художественная литература — во всяком случае, в лучших ее проявлениях — обнаруживает ту или иную степень автореференциальности. «Скажем прямо — пишет Жаккар в начале первой главы — «литература в первую очередь говорит о себе самой»⁶. И продолжает:

Всякое произведение, как бы увлекательно и добротное ни было его повествовательное содержание, [...] выставляет себя напоказ, проявляя при этом большее или меньшее целомудрие или, наоборот, кокетство, играя со своими многочисленными зеркалами, без конца вкладывая текст в текст⁷.

Таким образом, Жаккар приходит, среди прочего, к выводу, что сказочная поэма Пушкина *Руслан и Людмила*, относящаяся к золотому фонду русской классики, фактически не менее металитературна, чем романы Владимира Набокова или рассказы Даниила Хармса⁸. Ведь, по Жаккару, «именно в тех случаях, когда форма специально показана, мы чувствуем и осознаем

⁴ Ш. Бодлер, *Проза*, перев. М. Квятковская, Фолио, Харьков 2001, с. 426–427.

⁵ Ж.-Ф. Жаккар, *Литература как таковая: От Набокова к Пушкину*, перев. О. Акимова, Е. Березина, А. Попова, Новое литературное обозрение, Москва 2011].

⁶ Там же, с. 11.

⁷ Там же.

⁸ Там же, с. 251–274.

ее в максимальной степени»⁹. Впрочем, как уже было сказано, французский исследователь не занимается тенденциозной апологией экспериментальной («автономной») литературы, сознательно и программно порывающей с реальностью. Напротив, Жаккар считает, что любое из двух крайних творческих решений — излишний натурализм с его топорным упором на «правдивость» или же радикальный авангард с его нарочито подчеркнутым торжеством формы над содержанием — «ведет в тупик»¹⁰. Более того, верное и неотступное следование данным принципам попросту невозможно, что Жаккар доказывает на примере Толстого, который с одной стороны восставал против эстетической функции искусства, а с другой — сам неоднократно пользовался вполне передовыми литературными находками. Речь идет прежде всего о приеме отстранения, который писатель вводит и при изображении оперы в *Войне и мире*, и при описании умирания главного героя в поздней повести *Смерть Ивана Ильича*¹¹. Словом, работы Жакара хотя и подвластны определенному соблазну обобщения, но вместе с тем они весьма убедительно демонстрируют феномен автореференциальности как одного из неотъемлемых, центральных свойств литературы как таковой.

Сходным образом представители и популяризаторы «искусства для искусства» рассматривали этот идеал как некую всеобщую данность, по природе свойственную художественному произведению. Автор может работать в этом ключе сознательно или неосознанно, «программно» или интуитивно, но суть остается неизменной: искусство существует для самого себя.

«ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА» ИЛИ «ИСКУССТВО ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА»?

Зададимся теперь вопросом, насколько постулаты теории «чистого искусства» совместимы с представлениями о решающей роли читателя, его понимания и интерпретации того или иного произведения. На первый взгляд, выводы очевидны. «Искусство для искусства» априори не может быть «искусством для читателя», поскольку является его идейной и художественной противоположностью. Соответственно, чем более герметична

⁹ Там же, с. 214.

¹⁰ Там же, с. 42.

¹¹ Там же, с. 47.

эстетика литературного текста, тем менее он ориентирован на читателя, если вообще в нем нуждается. Недаром Вальтер Беньямин — немецкий философ и культуролог эпохи модернизма — в эссе *Задача переводчика* утверждал:

Искусство [...] предполагает телесное и духовное существование человека, однако ни в одном своем произведении оно не исходит из человеческой способности к восприятию. Ни одно стихотворение не предназначено читателю, ни одна картина зрителю, ни одна симфония слушателю¹².

Беньямин абсолютизирует произведение искусства, самодостаточное словно Бог-Творец в христианской концепции мироздания. С таким подходом не согласились бы, однако, многие великие писатели, композиторы и живописцы. И Толстой, и Диккенс, и Гайдн очень серьезно относились к влиянию своих произведений на читателей и слушателей. Итак, напрашивается заключение, что условные «реализм» и «классицизм» обращены к адресату, в то время как условные «модернизм» и «эстетизм» замкнуты в самих себе. Но можно ли безоговорочно согласиться с этим суждением, которое обычно представляется столь логичным и неоспоримым?

Едва ли. Найдется множество популярных примеров — особенно в сфере концептуальной и абстрактной живописи — когда ценность произведения отнюдь не реалистического определяется именно широтой спектра интерпретационных возможностей созерцателя. Самые, казалось бы, отдаленные от бытовой реальности картины, являющиеся для неискушенного зрителя лишь набором красок и оттенков, парадоксальным образом апеллируют к восприятию созерцателя. *Черный квадрат* Малевича или «капельная живопись» Поллока ценны для своих почитателей не тем, что они представляют, а тем, как они могут быть поняты. Здесь, впрочем, следует сделать одну существенную оговорку, ссылаясь на Юрия Лотмана:

Нельзя [...] упускать из виду, что не только понимание, но и непонимание является необходимым и полезным условием коммуникации. Текст абсолютно понятный есть вместе с тем и текст абсолютно бесполезный. Абсолютно понятный и понимающий собеседник был бы удобен, но не нужен, так как являлся бы механической копией моего «я» и от общения с ним мой

¹² Цит. по: R.J. Goebel, *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, Camden House, Rochester 2009, с. 37.

сведения не увеличились бы, как от переключивания кошелька из одного кармана в другой не возрастает сумма наличных денег¹³.

Можно сказать, что эта мысль Лотмана нередко доводится сегодня до абсурда, порождая произведения, эстетический эффект которых основан исключительно на непонимании, причем непонимающий наблюдатель тут столь же необходим, как и непонятный предмет восприятия. Крайней формой такого рода искусства является перформанс — нечто среднее между художественным произведением и событием, эдакий творческий акт «в действии». Так или иначе, феномен перформанса в принципе неосуществим (а во всяком случае, полностью лишен смысла) без наличия публики: одобряющей, возмущенной или просто удивленной, но непременно присутствующей, а желательно многочисленной. Бывают случаи и вовсе курьезные, как недавняя история с итальянским художником Сальваторе Гарая, который за 15 тысяч евро продал... несуществующую скульптуру, названную автором *Я есть (I am)*. Согласно художнику, она «создана из энергии, силы и мыслей». В описании несуществующего произведения сказано:

Скульптура абсолютно невидима, поэтому ее нельзя воспроизвести в Сети или скопировать. Отдельно стоит отметить, что нематериальные работы Гарая не оказывают воздействия на окружающую среду¹⁴.

В данной ситуации имеется, строго говоря, только воспринимающий субъект, а воспринимаемый объект вообще отсутствует. «Доказательствами существования» художественного произведения являются его название и человек, который заплатил за него деньги. Но поскольку произведения как такового, собственно, нет, то в конечном счете весь творческий акт сводится к факту купли-продажи концептуально описанной пустоты. Можно ли назвать это «искусством для искусства»? никоим образом. В то же время очевидно, что такого типа акции не имеют ничего общего также с искусством в традиционном, классическом смысле этого слова. В чем же дело? Что такое «искусство для искусства» и чем оно отличается от «искусства для человека»?

¹³ Ю. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, Азбука-Классика, Санкт-Петербург 2016, с. 133.

¹⁴ https://lenta.ru/news/2021/05/28/invisible_sculpture/ (13.06.2021).

В первую очередь необходимо подчеркнуть, что утверждение автономности и самоценности литературного творчества вовсе не подразумевает ни умаления роли читательского сознания, ни грубого противопоставления формы произведения его содержанию. По сути, выражение «искусство для искусства» ничего не говорит о том, какого рода текст находится перед нами. Центральный вопрос состоит, однако, не в самоценности искусства как такового, а скорее в том, как само понятие искусства определяется конкретным писателем, поэтом или теоретиком литературы. Неслучайно Владимир Набоков говорил, что с радостью разделял бы идею «чистого искусства», если бы ее не присвоили себе и извратили такие — второсортные, по его мнению — писатели, как тот же Оскар Уайльд¹⁵. Набоков также полагал, что настоящая литература должна быть свободна от моральной и религиозной дидактики, социально-политической ангажированности, манифестов и общих идей. Но при этом самого Уайльда и подобных ему авторов он считал «штатными моралистами и нравовучителями»¹⁶. В своих знаменитых лекциях по литературе Набоков говорил:

Удел среднего писателя — раскрашивать клише: он не замахивается на то, чтобы заново изобрести мир, — он лишь пытается выжать все лучшее из заведенного порядка вещей, из опробованных другими шаблонов вымысла. [...] Но настоящий писатель, который заставляет планеты вертеться, лепит человека и, пока тот спит, нещадно мнет его ребро, — такой писатель готовыми ценностями не располагает: он должен сам их создать¹⁷.

Это тоже — «искусство для искусства», но совсем в ином смысле, чем у Уайльда и других декадентов, которые и вправду скорее преподносили публике «готовые ценности» в непривычной, подчас провокационной форме, нежели создавали новые. Продолжая свою мысль, Набоков плавно переходит к проблеме читателя и сознательно заниженных ожиданий по отношению к последнему:

Разнообразные сочетания, которые средний литератор способен выстроить в заранее заданных рамках, бывают не лишены своеобразного мимолетно-

¹⁵ Н. Мельников (ред.), *Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе*, Независимая газета, Москва 2002, с. 133.

¹⁶ Там же, с. 134.

¹⁷ В. Набоков, *Лекции по зарубежной литературе*, Азбука-Аттикус, Санкт-Петербург 2011, с. 34.

го очарования, поскольку средним читателям нравится, когда им в привлекательной оболочке преподносят их собственные мысли¹⁸.

Другими словами, ориентация на читателя плоха не тем, что искусству не подобает нисходить до человеческих страстей и предпочтений, но тем, что читатель этот — «средний»: то есть, пассивный, обезличенный. Он в состоянии лишь воспринять свои же мысли и представления, которые автор, словно чересчур услужливый официант в провинциальном ресторане, подает ему в изящной литературной форме. Чинному «обмену любезностями» Набоков противопоставляет отношения писателя и читателя, основанные на обоюдном интеллектуальном усилии: «Раз художник использовал воображение при создании книги, то и ее читатель должен пустить в ход свое — так будет и правильно, и честно»¹⁹. Поэтому идеальный читатель, по Набокову, всегда имеет в себе некий творческий потенциал, способность к требовательному эстетическому восторгу. Не менее существенен, впрочем, трезвый, аналитический ум, благодаря которому текст можно не только искренне полюбить, но и тщательно исследовать:

[...] для читателя больше всего подходит сочетание художественного склада с научным. Неумеренный художественный пыл внесет излишнюю субъективность [...], холодная научная рассудительность остудит жар интуиции. Но если будущий читатель совершенно лишен [...] страстности художника и терпения ученого, — он едва ли способен полюбить великую литературу²⁰.

Набоков не просто рисует аморфный образ абстрактного идеального читателя, но и дает конкретные указания, как развивать в себе эту способность идти по авторскому следу, угадывать художественные приемы и неповторимые особенности литературного произведения. Задача осложняется тем обстоятельством, что читая повествовательный текст, мы нередко отождествляем себя с героями, ищем в нем подтверждение наших мыслей и взглядов, а порой и утешения — то есть, ожидаем от литературы терапевтического воздействия. Все эти проявления личной заинтересованности читателя — сентиментальной, культурной,

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, с. 37.

²⁰ Там же, с. 38.

психологической — Набоковым решительно отменяются. Взамен предлагается следующее:

Каков же тот единственно правильный инструмент, которым читателю следует пользоваться? Это — безличное воображение и эстетическое удовольствие. [...] Следует оставаться немного в стороне, находя удовольствие в самой этой отстраненности, и оттуда с наслаждением [...] созерцать глубинную ткань шедевра²¹.

Любопытно, что идеи Набокова, несмотря на его скептическое отношение к немецкой классической философии, частично перекликаются здесь с Иммануилом Кантом, для которого эстетическое наслаждение тоже «свободно от всякого интереса»²². Правда, в отличие от Набокова, Кант говорит о «всеобщем» эстетическом чувстве (Gemeinsinn), наделяя субъективное восприятие прекрасного чертами объективного, надличного «суждения вкуса»²³. И немецкий философ, и русско-американский писатель сходятся, однако, в том, что за основу воздействия искусства на человека берется «ощущение, вызывающее в субъекте гармоническую игру воображения и рассудка»²⁴. В случае, если перечисленные условия благополучно выполнены, «искусство для искусства» чудом преображается в «искусство для человека». Неожиданность такого поворота в том, что оба — и читатель, и автор — ищут в литературе не отражение собственного «я», не пресловутое «содержание», но совершенство формы, а в итоге находят друг друга. Набоков выражает эту диалектику с помощью живописной «альпинистской» метафоры: «Мастер лезет вверх по нехоженому склону, и там, на ветреной вершине, встречает — кого бы вы думали? — счастливого и запыхавшегося читателя, и они кидаются друг другу в объятия, чтобы уже вовек не разлучаться — если вовеки пребудет книга»²⁵. На примере набоковских литературных лекций мы видим, какие кардинальные изменения претерпевает родившаяся в декадентских кругах идея «искусства для искусства». Мысли Набокова о сотворчестве гениального писателя и гениального читателя ни-

²¹ Там же, с. 37.

²² <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHc976be614a17700458b2c9> (11.06.2021).

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ В. Набоков, *Лекции по зарубежной литературе...*, с. 34.

чуть не созвучны ни вычурным постулатам заносчивого эстетизма, ни — с другой стороны — теории «открытого произведения» Умберто Эко²⁶. Выдающийся литературный текст, безусловно, открыт для восприятия любым человеком, но только читатель определенного типа может насладиться им во всей его художественной полноте. Не потому ли Максимилиан Волошин считал, что «большое искусство всегда радостно»²⁷? Поэт разъясняет это смелое утверждение следующим образом: «Пусть идея, воплощенная в нем, будет трагична, но уже в том, что она воплощена, — есть великая радость. Радость искусства — это радость воплощения. Это радость найденных форм»²⁸.

ИСКУССТВО И ФОРМА

Одним из наиболее бескомпромиссных восхвалений художественной формы произведения стала самая знаменитая работа итальянского философа Бенедетто Кроче (1866–1952) под репрезентативным названием *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*²⁹. В этой книге автор излагает свои соображения насчет независимости эстетики от морали, религии, политики и социологии. «Эстетика чистой красоты» — так Кроче определяет свою теорию искусства. Его рассуждения часто облечены в афористические предложения типа: «Поэту и художнику, которым недостает формы, недостает всего, так как недостает себя самих»³⁰, «Существует поэзия без прозы, но нет прозы без поэзии»³¹ или: «Поэтическая материя живет в душе каждого человека; только выражение, т.е. форма, делает поэтом»³².

Вообще, понятие формы становится в начале прошлого столетия одним из важнейших элементов теории литературы и твор-

²⁶ У. Эко, *Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике*, перев. А. Шурбелев, Академический проект, Санкт-Петербург 2004.

²⁷ М. Волошин, *Искусство и искуc. Эссе*, Лениздат, Санкт-Петербург 2014, с. 114.

²⁸ Там же.

²⁹ Б. Кроче, *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*, перев. Б. Яковенко, Intrada, Москва 2000.

³⁰ Там же, с. 35.

³¹ Там же.

³² Там же.

ческого кредо многих авторов. И здесь, конечно, нельзя не упомянуть русскую «формальную школу» — научное объединение литературоведов (Борис Эйхенбаум, Виктор Шкловский, Юрий Тынянов) и лингвистов (Евгений Поливанов, Роман Jakobson), исходивших из революционного для того времени (1916–1930 гг.) тезиса о главенстве языковой и структурной составляющей литературного текста над тем, что принято было называть его «содержанием». Впоследствии формализм был, разумеется, решительно отвергнут советской научной цензурой, для которой не-идеологический взгляд на любые виды искусства был, по очевидным причинам, совершенно недопустим. Интересно другое: оказав несомненное влияние на французский структурализм и целый ряд позднейших литературоведческих теорий, русские формалисты по сей день остаются в некотором смысле „нерешенной проблемой”. Кажется бы, в *Работах о поэтике* Jakobson сформулировал один из основных принципов своего исследовательского метода очень четко:

Поэзия есть язык в его эстетической функции. Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением³³.

Но мы опять встаем перед вечным вопросом: *чем* же является эта литературность, *что* делает текст литературным?

Игорь Сухих связывает появление формальной школы с характерным для начала двадцатого века проникновением технических метафор и аналогий в гуманитарную среду, некой «механизацией» литературы, которая пришла на смену естественнонаучной, «биологической» трактовке словесного творчества:

Теоретики-формалисты, отрицая всякую метафизику, философское обоснование художественного творчества и «содержание» вообще, свели произведение к специфической функции языка [...] ³⁴.

Подобное отношение к трудам формалистов высказывал и Михаил Бахтин, отвергая формальный метод, определяемый им как «„материальная эстетика”, созданная спецификаторами,

³³ Р. Jakobson, *Новейшая русская поэзия* // Того же, *Работы по поэтике*, Прогресс, Москва 1987, с. 275.

³⁴ И. Сухих, *Структура и смысл...*, с. 9–10.

сознательно выводящими изучение искусства слова из сферы „общей философской эстетики”»³⁵. С таким подходом полемизирует философ Владимир Бибахин, который, напротив, обнаруживает в формализме глубокое метафизическое начало:

Занятый борьбой против формализма, Бахтин спешит доказать, что слово есть всего лишь материал художественного мастерства. И оказывается на более плоской позиции чем формализм. В самом деле, незаметная глубина формализма заключалась в том, что он был готов действительность тоже рассматривать как некоего рода текст. Формализм может быть неожиданно для самого себя оказался вдруг в состоянии сказать то, что уже не мог сказать весь 19-й век, что в начале было Слово. Для Бахтина текст оказался неотвратно оторван от бытия³⁶.

Действительно, если понимать «слово» и «форму» именно таким образом, то сосредоточение внимания на «формальной» стороне литературного произведения означало бы не эстетское упоение изяществом фразы и не бесстрастный лингвистический микроанализ, но бдительное, увлеченное устремление в семантическую сердцевину текста. В книге *Искусство детали* Ефим Добин очень верно подмечает: «[...] писатель нуждается, как в хлебе насущном, в изошренной наблюдательности и сверхточности образного зрения»³⁷ — и ровно то же самое следует отнести на счет литературоведа.

Позднее теория формального метода получила новое развитие и претерпела значительные изменения в работах семиотической школы. В книге *Культура и взрыв* Юрий Лотман пишет, что если для формалистов «текст был и константой, и началом, и концом исследования», то современная семиотика, хотя и «считает текст одним из основных исходных понятий», но воспринимает его «не как некоторый стабильный объект, имеющий постоянные признаки, а в качестве функции»³⁸. И наконец, совершенно иное понимание формализма мы находим у польских модернистов начала прошлого столетия. Теоретические работы Станислава Пшибышевского о «новой драме»³⁹ или «теория чи-

³⁵ <https://voplit.ru/article/zhanrovoye-slovo-u-bahtina-i-formalistrov/> (12.06.2021).

³⁶ В. Бибахин, *Слово и событие. Писатель и литература*, Университет Дмитрия Пожарского, Москва 2010, с. 73.

³⁷ Е. Добин, *Искусство детали. Наблюдение и анализ*, Советский писатель, Ленинград 1975, с. 9.

³⁸ Ю. Лотман, *Культура и взрыв*, АСТ, Москва 2019, с. 161.

³⁹ http://az.lib.ru/p/pshibyshevskij_s/text_1902_o_drame_i_scene.shtml (14.06.2021).

стой формы»⁴⁰ Станислава Игнация Виткевича не просто не отрекались от философии и метафизики, но вполне сознательно ставили их во главу угла. Постулируя, что «не выражение данного содержания в данной форме является сутью искусства, но сама форма, как таковая»⁴¹, Виткевич вроде бы повторяет мысли русских формалистов, однако при этом явно имеет в виду нечто иное, нежели Эйхенбаум и Якобсон. И сегодня, век спустя после расцвета и заката европейского модернизма, общепризнанный консенсус относительно четкого определения и значения формы художественного произведения до сих пор не достигнут.

ИСКУССТВО И ПОЗНАНИЕ — ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В зависимости от того, что подразумевается под понятием искусства или формы, и формализм, и постулат «искусства для искусства» приобретают совершенно различную смысловую окраску. Так, Бахтин пишет: «Творческое сознание автора не есть языковое сознание»⁴², имея в виду, что повествовательную литературу нельзя освободить от социального контекста и свести творчество писателя к одной лишь эстетической функции. Набоков же высказывает мысль якобы прямо противоположную бахтинской, утверждая, что «всякая великая литература — это феномен языка, а не идей»⁴³. Но в то же время в словах Набокова, от школ и течений весьма далекого, нет ни полемики с Бахтиным, ни согласия с кем-либо иным. Ведь язык — в набоковском понимании — включает в себя не только художественную сферу, но и все остальные, в том числе философскую и социальную. В лекции о Чехове этот вопрос обсуждается крайне красноречиво. Ни Эйхенбаум, ни Шкловский не позволяли себе столь пламенных, почти романтических, но при этом отнюдь не «заоблачных», а вполне критических замечаний:

Я от души советую вам почаще заглядывать в книги Чехова [...], чтобы, забываясь, пережить эти сказочные сны так, как они были задуманы. В век

⁴⁰ <http://www.eni-beni-raba.ru/sut-i-logika-absurda/teoriya-chistoj-formy-vitkevicha/> (14.06.2021).

⁴¹ Там же.

⁴² М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Искусство, Москва 1979, с. 169.

⁴³ В. Набоков, *Лекции по русской литературе*, Независимая газета, Москва 1981, с. 126.

пышущих силой Голиафов полезно вспомнить о хрупких Давидах. Унылые пейзажи, увядшие ивы, склоненные вдоль удручающе грязных дорог, серые вороны, прорезающие серое небо [...] — всю эту трогательную тусклость, всю эту чудную слабость, весь этот чеховский воркотливо-невзрачный мир стоит сберечь среди блистания могучих наглых миров, которые сулят нам поклонники тоталитарных государств⁴⁴.

«Искусство для искусства»? Да, но только в том смысле, что и язык, и вообще сознание человека (вне языка немислимое) рассматриваются в данном случае как творческий акт, органически связанный с первоначальными истоками бытия. Примечательно, что эта мысль время от времени возникает и у авторов, сосредоточенных главным образом на социальной функции художественной литературы. Так, Виссарион Белинский, ни в чем Набокову не созвучный, опираясь на идеи Гегеля, писал: «Искусство есть непосредственное созерцание истины или мышление в образах. В развитии этого определения заключается вся теория искусства [...]»⁴⁵. Так понимаемое «чистое искусство» становится синонимом «чистой философии» или даже «чистого познания» (недаром эстетическое познание является ключевым понятием и у Кроче)⁴⁶. Причем, вопрос о примате вербальной формы такого познания, остается открытым. Предшествует ли появление содержания возникновению слова — или же они изначально взаимообусловлены? В работе *Эстетика молчания* Марина Михайлова пишет: «Молчание — предшествующее формообразованию состояние познающего духа, возможность рождения формы и условие ее существования»⁴⁷. С другой стороны, Мераб Мамардашвили указывает в *Лекциях об античной философии* на синхронность рождения смысла и формы его выражения, их нераздельное единство⁴⁸.

Говоря непосредственно о художественной литературе, следует заметить, что эстетическое познание имеет свои собственные законы и правила. В отличие от познания научного, писатель не сообщает читателю готовой информации, основанной на

⁴⁴ В. Набоков, *Лекции по русской литературе*, Азбука-Аттикус, Санкт-Петербург 2014, с. 358–359.

⁴⁵ В. Белинский, *Идея искусства* // Того же, *Собрание сочинений в 9 т.*, т. 3, Художественная литература, Москва 1978, с. 278.

⁴⁶ Б. Кроче, *Эстетика как наука о выражении...*, с. 11–12.

⁴⁷ М. Михайлова, *Эстетика молчания*, Никая, Москва 2011, с. 25.

⁴⁸ <http://psylib.org.ua/books/mamaro1/txt04.htm> (12.06.2021).

неопровержимых фактах, а предлагает заведомо вымышленный текст, который, несмотря на свою фикциональность, устроен вполне определенным образом. Это устройство, основанное прежде всего на стиле и структуре произведения, можно и нужно внимательно изучать, желая разобраться в том, что такое «искусство для искусства» — или, вернее, чем оно может быть в контексте коммуникативной ситуации «автор–читатель».

REFERENCES

- Bakhtin, Mikhail. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moskva: Iskusstvo, 1979 [Бахтин, Михаил. *Эстетика словесного творчества*. Москва: «Искусство», 1979].
- Baudelaire, Charles. *Proza*. Transl. Kvyatkovskaya, Maya. Charkov: Folio, 2001 [Бодлер, Шарль. *Проза*. Перев. Квятковская, Майя. Харьков: «Фолио» 2001].
- Baudelaire, Charles. *Cvety zla*. Transl. Lamblye, Adrian, and Levik, Vilgyelm at all. Moskva: Folio, 2003 [Бодлер, Шарль. *Цветы зла*. Перев. Ламбле, Адриан, и Левик, Вильгельм и др. Москва: «Фолио» 2003].
- Belinskiy, Vissarion. “Ideya iskusstva.” Idem. *Sobraniye sochineniy v 9 t.* T. 3. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1978 [Белинский, Виссарион. *Идея искусства*. Idem, *Собрание сочинений в 9 т.* T. 3. Москва: Художественная литература, 1978].
- Bibikhin, Vladimir. *Slovo i sobytiye. Pisatel' i literature*. Moskva: Universitet Dmitriyapozharskogo, 2010 [Биbihин, Владимир. *Слово и событие. Писатель и литература*. Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2010].
- Dobin, Yefim. *Iskusstvo detali. Nablyudeniye i analiz*. Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1975 [Добин, Ефим. *Искусство детали. Наблюдение и анализ*. Ленинград: Советский писатель, 1975].
- Эко, Umberto. *Otkrytoye proizvedeniye. Forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike*. Transl. Shurbelev, Alexandr. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proyekt, 2004 [Эко, Умберто. *Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике*. Перев. Шурбелев, Александр. Санкт-Петербург: «Академический проект», 2004].
- Goebel, Rolf J. *A Companion to the Works of Walter Benjamin*. Rochester: Camden House, 2009.
- Kroche, Benedetto. *Estetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshchaya lingvistika*. Transl. Yakovenko, Boris. Moskva: Intrada, 2000 [Кроче, Бенедетто. *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*. Перев. Яковенко, Борис. Москва: Intrada, 2000].
- Lotman, Yuriy. *Struktura khudozhestvennogo teksta*. Idem. *Ob iskusstve*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, 1998 [Лотман, Юрий. *Структура художественного текста*. Idem, *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1998].
- Lotman, Yuriy. *Vnutri myslyashchikh mirov*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika, 2016 [Лотман, Юрий. *Внутри мыслящих миров*. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2016].

- Lotman, Yuriy. *Kul'tura i vzryv*. Moskva: AST, 2019 [Лотман, Юрий. *Культура и взрыв* Москва: АСТ 2019].
- Mel'nikov, Nikolay (Ed.). *Nabokov o Nabokove i prochem. Interv'yu. Retsenzii. Esse*. Moskva: Nezavisimaya gazeta, 2002 [Мельников, Николай (Ed.). *Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе*. Москва: Независимая газета, 2002].
- Mikhaylova, Marina. *Estetika molchaniya*. Moskva: Nikeya, 2011 [Михайлова, Марина. *Эстетика молчания*. Москва: Никея, 2011].
- Nabokov, Vladimir. *Lektsii po russkoy literature*. Moskva: Nezavisimaya gazeta, 1981 [Набоков, Владимир. *Лекции по русской литературе*. Москва: Независимая газета, 1981].
- Nabokov, Vladimir. *Lektsii po russkoy literature*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus 2014 [Набоков, Владимир. *Лекции по русской литературе*. Санкт-Петербург: «Азбука-Аттикус», 2014].
- Nabokov, Vladimir. *Lektsii po zarubezhnoy literature*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus, 2011 [Набоков, Владимир. *Лекции по зарубежной литературе*. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2011].
- Sukhikh, Igor'. *Struktura i smysl: Teoriya literatury dlya vseh*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus, 2011 [Сухих, Игорь. *Структура и смысл: Теория литературы для всех*. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2011].
- Voloshin, Maksimilian. *Iskusstvo i iskus. Esse*. Sankt-Peterburg: Lenizdat, 2014. [Волошин, Максимилиан. *Искусство и искуc. Эссе*. Санкт-Петербург: Лениздат, 2014].
- Yakobson, Roman. *Noveyshaya russkaya poeziya*. Idem. *Raboty po poetike*. Moskva: Progress, 1987 [Якобсон, Роман. *Новейшая русская поэзия*. Того же, Роман. *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс, 1987].
- Zhakkar, Zhan-Filipp. *Literatura kak takovaya: Ot Nabokova k Pushkinu*. Transl. Akimova, Olga, and Berezina, Elena, and Popova, Alina. Moskva: Novoye literaturnoye obozryeniye, 2011 [Жаккар, Жан-Филипп. *Литература как таковая: От Набокова к Пушкину*. Перев. Акимова, Ольга, и Березина, Елена, и Попова, Алина. Москва: Новое литературное обозрение, 2011].
- <http://bodlers.ru/Godovwina-Shekspira.html> (5.05.2021).
- <http://kassandron.narod.ru/commentary/11/6ben.htm> (10.06.2021).
- <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHc976be614a17700458b2c9> (11.06.2021).
- <https://voplit.ru/article/zhanrovoe-slovo-u-bahtina-i-formalistov> (12.06.2021).
- <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekci-po-russkoj-literature/chehov.htm> (12.06.2021).
- <http://rusavangard.ru/online/history/poshcheychina-obshchestvennomu-vkusu> (12.06.2021).
- <https://www.lang-lit.ru/2019/11/moralnyy-urok-bodlera.html> (12.06.021).
- <http://psylib.org.ua/books/mamaro1/txt04.htm> (12.06.2021).
- http://az.lib.ru/p/pshibyshevskij_s/text_1902_o_drame_i_scene.shtml (14.06.2021).
- <http://www.eni-beni-raba.ru/sut-i-logika-absurda/teoriya-chistoj-formy-vitkevi-cha> (14.06.2021).