

Иоффе Иеремия Исаевич

**Синтетическая история искусств.
введение в историю
художественного мышления**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 93
ББК 63.3
ИЗО

ИЗО **Иеремия Исаевич И.**
Синтетическая история искусств. введение в историю художественного мышления /
Иоффе Иеремия Исаевич – М.: Книга по Требованию, 2023. – 590 с.

ISBN 978-5-519-87312-3

Философские науки. Эстетика. Теория художественного творчества. Природа и специфика искусства. Художественный метод. Отдельные методы, стили, направления. Социалистический реализм, ИскусствоИскусствознание. Изобразительное искусство. История искусствознания и художественной критики. Российская Федерация с 1917 г Иоффе Иеремя Исаевич 1888 - 1947 - искусствовед

ISBN 978-5-519-87312-3

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ОТ РЕДАКЦИИ

Работы Иоффе занимают в нашем искусствознании особое место по своему стремлению связать искусство с философией и отдельные искусства между собой. Став с первых шагов на путь борьбы с эмпирическим и субъективно-психологическим искусствознанием (*Кризис современного искусства*. ЛКУ, изд. „Прибой“. Л. 1925), Иоффе ищет социологических закономерностей в понятии стиля, который он, под влиянием буржуазного искусствознания, еще понимает типологически, как замкнутую мировоззренческую категорию (*Культура и стиль*. Издана там же в 1927 г.). И только в реконструктивный период, в условиях решительной борьбы за ленинский этап в теории, Иоффе приходит к пониманию стиля как процесса, как момента движения истории мышления (*Новый стиль* Изогиз и *Французское искусство* Гос. Эрмитаж. Изогиз. 1932).

Данная работа является выражением этого периода понимания стиля. Охватывая историю искусства от первобытного реализма до высшей формы человеческого познания — социалистического реализма, автор делает попытку дать систему истории художественного мышления в связи с историей развития производственных отношений и смены общественно-экономических формаций; эта работа является безусловным шагом вперед в деле разработки марксистско-ленинского искусствознания и заслуживает тем более серьезного внимания, что она является пока единственной систематической синтетической историей стилей.

Марксистско-ленинское искусствознание — дело целого коллектива искусствоведов; работа Иоффе один из путей приближения к нему. Проблемы гносеологические — история понимания реальности, пространства и времени, образа в искусстве, проблемы семантические — борьба идеализма и материализма в искусстве, — проведенные как магистрали через огромный материал

книги, делают ее глубоко оригинальной и интересной, но и дискуссионной во многих местах — как теоретических, так и конкретного анализа: автор не преодолел еще всех старых ошибок и новых трудностей, стоящих на этом пути — схематизма и хронологизма.

Однако полемика и критика являются одной из форм коллективной творческой работы, продвижения и решения научных проблем. Поднятые вокруг кардинальных и принципиальных вопросов теории и истории искусства, полемика и критика становятся ценной страницей роста нашей искусствоведческой мысли.

Вместе с тем книга полна того характерного для советской науки и советских ученых, сросшихся с Октябрем, огромного оптимизма, непреклонной веры в дело пролетариата, широты и силы исторических горизонтов, стремления охватить и поднять мировую художественную культуру, критически усвоить все лучшие прогрессивные достижения всех эпох и народов, — словом полна того пролетарского интернационализма, который находится в таком разительном контрасте с возрождением средневековья, феодальных теорий об избранных расах, звериной ненавистью, фанатизмом и мистикой, которые характеризуют ученых — идеологов агонирующего капитализма и империализма. Книга Иоффе „Синтетическая История Искусств“ — монументальный труд, который должен сыграть не малую роль в развитии нашей художественной практики и теории.

Ленинград, ноябрь 1933 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Искусствознание имеет среди множества пережитков эмпиризма и формализма три положения, особенно мешающие ему стать на путь науки. Это, во-первых, оторванность теории искусства от его конкретной истории, во-вторых—разобщенность отдельных искусств, независимость их историй и теорий друг от друга и, в-третьих, понимание истории не как целостной системы, каждое звено которой находится в закономерной, функциональной связи с общим, а как прямолинейного движения, отрезки которого находятся в последовательной причинно-следственной связи друг с другом.

Теория искусства, поэтика, является нормативным внеисторическим перечислением жанров и приемов, лишенных идеологического содержания. История искусства представляет собой более или менее подробно аннотированные универсальные преискурранты мировых имен всех стран и народов, утомительный хронологический перечень авторов и произведений с той или иной эстетической оценкой. Теория и история искусства стоят как две независимые науки: теория дана вне истории—формалистически, и история дана вне теории—эмпирически.

Эмпирическая же история не знала никакой закономерности развития искусства и рассматривала отдельные искусства разрозненно как несоизмеримые профессионально-технические явления, между которыми нет общих сторон, непосредственно данных чувственному опыту. Идеалистическая история, рассматривая развитие искусства как самодвижение духа, не знала никакой реальной материальной почвы, но устанавливала единство искусств как проявление различных сторон деятельности духа, и стадии искусства—как стадии развития духа.

Но и здесь и там мы не имеем реальной истории искусства как идеологической деятельности, обусловленной общественным производством материальной жизни и вытекающей из него классовой борьбой. Это отсутствие систематической работы, соответствующей уровню нашего искусствознания, отсутствие, тяжело испытываемое широкими кругами работников искусства, заставило автора выпустить эту книгу как введение в синтетическую историю искусств. Она ставит себе, в основном, две задачи: 1) дать

историю стилей, как историю способов художественного мышления, как историю общественных форм сознания и познания, и 2) дать историческую теорию искусств, как теорию развития речевых средств единого человеческого мышления.

Уже в буржуазной науке эпохи монополистического капитализма, тщетно и безнадежно пытавшегося подчинить анархию производства плановости, возникает понятие стиля как закономерности, которой подчинены отдельные эмпирические факты. Но это понятие было насквозь формалистичным: стиль — система приемов, система структурных элементов, совокупность форм. Империалистическая буржуазия искала технологических закономерностей, закрѣпляла в искусстве функционалистический идеализм — технологизм и пыталась ему подчинить социальное мышление; ее теория искусства соответственно была технологической, конструктивистической. Вместе с эмпиризмом и индивидуальной психикой было изгнано политическое социальное мышление.

Марксистское искусствоведение, искавшее диалектической закономерности, преодолевало и эмпиризм и формализм. Отсюда некоторые искусствоведы делали заключение, что категория стиля по самому существу формалистична и термин насквозь порочен.

Конечно, вся буржуазная наука о культуре и ее терминология, доставшиеся нам по наследству, порочны, но именно на критическом преодолении этого наследия мы должны строить свою науку. Буржуазные политэкономические термины — капитал, товар, стоимость — Маркс превратил в строго-научные понятия, наполнив эти слова новым содержанием, не придумывая своих новых слов. Порочны не термины: классицизм, барокко, реализм, импрессионизм, а их идеалистическое формалистическое содержание.

За идеалистической шелухой, ненаучностью, расплывчатым содержанием скрываются исторически существовавшие объективные явления классовой идеологии. Буржуазная терминология в своих классовых целях запутывала, искажала своим толкованием подлинный смысл исторических фактов, закрѣпляла в этих терминах свои идеологические задачи. Поэтому решительное отрицание исторически нам данных понятий является выражением того анархического и радикального воззрения, которое полагает, что марксизм сам из себя создает социалистическую науку. Кроме того в этих выпадах против категорий стиля мы имеем зачастую защиту эмпиризма и релятивизма, так же, впрочем, как в выпадах против эмпиризма мы имеем защиту технологических и формалистических категорий стиля и закономерностей.

Марксистское искусствоведение, пользуясь в отдельных политических условиях услугами одной стороны для разгрома другой, само вырабатывает свои научные понятия из унаследованных знаний. Вместо формальных, замкнутых структурных категорий мы находим текущие подвижные идеологические системы, способы мышления, внутренне противоречивые и изменчивые, переходящие под давлением развития общественных отношений одни в другие. Но в этом изменчивом, текущем идеологическом

процессе мы находим классово-противоположные, принципиально различные системы, которые „господствующие классы пытаются закрепить в интересах своего господства“. Эти закрепляемые, утверждаемые как абсолютные, моменты мышления и образуют стиль. Основным недостатком искусствоведения было то, что оно отстраняло от себя мышление, что оно занималось красками, звуками, объемами, гармонией и игнорировало ту идеологическую деятельность, те акты мышления, результатом которых является то или иное сочетание линий, тонов, цвета и тембра. Искусствоведение полагало, что мировоззрением и мышлением занимается философия; себе оно отводило категории видения и слышания, будто можно видеть и слышать не мысля, не различая и не связывая элементы поля зрения и слуха.

Именно потому, что мышление развивалось не прямолинейно, не путем развития, углубления, расширения человеческого познания мира, но путем закрепления отдельных моментов, сторон познания и превращения их в абсолютные системы в интересах господствующих классов, мы имеем враждебные один другому стили мышления, имеем борьбу способов мышления, а следовательно — теоретических и практических норм искусства. Закреплять форму сознания, мышления не значит только объективировать его в произведениях искусства, философии: это значит весь живой процесс мышления пытаться удержать и направить по одному пути, подчинить все общественное поведение одному способу мышления, частными средствами и орудиями которого является искусство. Но в этом стремлении подчинить себе, направить живой процесс мышления и поведения по одному руслу, создать систему и есть внутреннее историческое противоречие стиля, так же как в философии, где

„преходящей оказывается именно „система“, и именно потому, что системы возникают из непреходящей потребности устранить все противоречия“ (Энгельс, *Л. Фейербах*, стр. 40. Соцэкгиз, 1931).

Прогрессивные элементы под давлением революции производственных отношений опрокидывают отклоняющие и задерживающие их формы мышления. Схемы мышления, неподвижные нормы способов мышления на живом процессе сознания создают сами господствующие классы; схемы стилей—это необходимая историческая форма процесса классовой борьбы в мышлении. В разные исторические моменты класс закрепляет те или иные стороны противоречивого стиля—то более реакционные, то более прогрессивные, но никогда без идеологической революции не будет опрокинута искусственная закреплённость мышления.

Каждый художник, музыкант, писатель закрепляет одну только частную сторону одного момента классового стиля и считает это своей художественной индивидуальностью, но все их творчество в целом показывает классовую односторонность стиля.

Категория стиля—это категория мышления, охватывающего все отрасли идеологии и поведения и специфицированного в различ-

ных художественных речевых средствах. Мы говорим о стиле ленинизма. Раскрывая подлинное историческое содержание унаследованных нами категорий, мы не только создаем научное искусствознание, но и побеждаем псевдонаучность формалистических категорий и идеологию, лежащую в их основе. Для нас категория стиля и есть способ общественного мышления, момент истории познания, включенной в диалектическое познание. Каждый из стилей закреплял одну грань, одну сторону, один момент познания и этим уродовал его и искажал, но каждый из стилей имеет в своих однобоких, абсолютных нормах элементы объективного познания мира, которые входят в диалектическое познание.

История стилей, являясь историей одной из форм классовой борьбы, должна быть в то же время практической историей художественного наследия.

Отсюда вытекает вторая задача: история искусства должна быть исторической теорией искусства. Теории искусства различных стилей являются нормами для различных классово-закрепленных способов художественного мышления; но каждая, являясь моментом истории художественного сознания, заключает в себе объективные элементы диалектико-материалистической теории искусства.

Теория искусства абстрактна, если она не есть теория стилей; теории различных искусств одного стиля ближе между собой, чем теория одного искусства различных стилей. Нет внеисторической поэтики вообще и внеисторических правил искусства вообще: всякая поэтика и правило связаны с определенной идеологией и мышлением, как стадией развития единой истории человеческого познания и творчества. В основе стиля лежит общественное поведение человека, способ видения, слышания и мышления, особое понимание движения (а следовательно пространства и времени) и особый принцип построения представления и образа из этих элементов. Жесточайшей ошибкой механистического искусствознания было понимание сюжета как эмпирического отображения эмпирического мира и игнорирование семантики общественного мышления, скрытой за каждым конкретным и как бы частным сюжетом. И только вскрытие этой семантики могло установить исторические закономерности искусства, вывести искусствознание из леса частных фактов и наблюдений. Теория сюжета есть теория художественного мышления, и история сюжета есть история этого мышления, т. е. история стилей. Нет теории мастерства, ритмики, рифмы, композиции, цвета, тембра, гармонии вообще — без тематики, без предмета, сюжета, вне пространства и времени. Само пространство, время и движение в искусстве есть пространство, время и движение определенных образов, идеологических отображений реальных процессов. Само мышление является идеологическим процессом, в который входит какой-нибудь стороной объективная действительность.

Пространство и время в искусстве неотрывны от миропонимания класса в целом, от образа мира, космогонии, в которых эм-

пирические элементы составляют необходимую, но включенную часть социального мышления.

История представлений человека о вселенной, космогонии, образов мира есть в такой же мере история науки и философии, как и искусства. В понимании образа и сущности мира вскрываются корни двух больших лагерей, двух основных линий философии: идеализма который утверждает начальной сущностью мира дух, мышление, а материю, природу — производными, и материализма, который утверждает начальной сущностью мира материю и природу, а дух и мышление — производными. Семантика борьбы идеализма и материализма лежит за всеми „тысячами мизерными философскими системками“, „уменьшими миниатюрными школками“, которые пытаются найти новую, — ни материалистическую, ни идеалистическую — линию философии и мировоззрения. Эта борьба пронизывает всю историю мышления, восходя к первобытному мышлению, где она была единством эсхатологического мировоззрения, круговорота рождения и умирания, борьбы света и тьмы. Общеизвестны семантические ряды: идеализм — идеальное — духовное — высокое — небесное; материализм — материальное — телесное — низменное — земное. Но деление мира на верхний и нижний, складывающееся в родовом обществе и закрепляемое в феодальном, как классовое разделение имеет культовый характер: верхнее пространство, небо и небожители управляют нижним — землей и земнорожденными. Идеальное, управляющее материальным, есть вначале божество света, властвующее над смертью и мраком, затем цари, властвующие над „подлыми“; затем буржуазия, господствующая над трудящимися. Смещение верха и низа феодальной космогонии буржуазии и децентрализация мира оставляют все же дух господствовать над материей в виде движущей силы мира, возвышают духовную деятельность над физической, историю и дух — над природой и материей. Вместо дуализма неба и земли — дуализм истории и природы, духа и пространства. Время и пространство вселенной, замкнутой или бесконечной, равно несли в себе божественные начала, господствующие над смертными, земными.

Весь путь идеализма остается путем религиозного утверждения власти божества-духа над землей-материей, власти господствующих классов над эксплуатируемыми, производителями материальной жизни, над людьми юдоли скорби и страданий. Весь путь материализма есть борьба снизу, от земли против неба-духа, против господства надматериальных, надземных сил над природой и материальным бытием, есть отрицание этих сил вместе с классами, их создавшими. Но в буржуазном сознании материализм не мог быть последовательным; он оставлял компромиссно лазейки для духа и неба и в себе самом носил свою ограниченность. Это — механистический материализм.

Однако эти две линии в философии и космогонии являются основой не только двух линий идеалистических и реалистических мировоззрений, но и жанра и сюжета искусства в них заклю-

ченных. В классической трагедии сюжеты говорят о борьбе, о жизни и смерти; персонажи являются высокими носителями рока, судьбы; они обязательно боги, цари, герои, т. е. властвующие над историей и земнорожденными, простыми смертными, укрощающие, побеждающие уродливое, страшное, темное, враждебное. Сюжеты и персонажи комедии — низменные, темные, грубые, отрицательные, ограниченные, подчиненные.

Все развитие производительных сил, развитие техники, познания природы и общества, все мышление и искусство классового общества остаются уложенным в эти две линии мировоззрения и сюжета. Все стили имеют свои высокие и низкие жанры, свои трагедии и комедии, как орудия идеологической борьбы, но при всех трансформациях в них можно вскрыть изначальную семантику неба и земли, жизни и смерти.

В искусстве, как и в их философии, идеальное, высокое является историческим, материальное, реальное — низменным, внеисторическим.

„Реальное производство жизни кажется чем-то неисторическим, а историческое представляется чем-то оторванным от обыденной жизни, чем-то особенным, стоящим над миром“ („Архив Маркса и Энгельса“, т. I, 228).

Трагедия — дает историческое и духовное, комедия — бытовое, внеисторическое и материалистическое. Идеалистическая историческая трагедия и бытовая реалистическая комедия оставались исходными жанрами идеалистических и реалистических стилей; из трагедии вырастает поэма, лирика, из комедии — реалистическая новелла, роман и драма.

Совершенно очевидно, что живопись в своих религиозных и мифологических сюжетах, называемых на языке академий историческими жанрами, представляет аспекты одного и того же героического, идеального ряда. Исторические картины представляют собой сцены трагедий или мистерий, живописно закрепленные акты театральных и храмовых представлений. Таким же образом комический жанр, так называемый бытовой, („или жанровый“) представляет собой живописно закрепленные сцены балаганного театра и сентиментальной мещанской драмы.

В музыке от идеального, высокого ряда идут месса и опера, параллельные религиозной и мифологической живописи; от низменного ряда — пародийная месса (черная месса) и комическая опера (опера-буфф). Единый в первобытном коммунизме эсхатологический сюжет рождения и умирания, жизни и смерти, света и тьмы в классовом обществе распался на два несоизмеримых разно-направленных сюжетных и жанровых ряда.

От патриархально-феодального культа искусство перемещается в дворы монархов, к буржуазной государственности и обществу. Храм и двор перестают быть центрами общественности и искусства. Единое обрядовое действие распадается на отдельные части. Профессионализм входит в искусство и превращает отдельные акты как бы в независимые деятельности духа и мастерства. Книгопечатание, нотопечатание, гравирование дают

импровизационным актам механическое пространственное бытие; сюжетом становится только момент, часть целого действия. Создаются новые условия общественной функции искусства, множество новых жанров, но идеальное и реальное остаются в основе почвы, их питающей. Неудачи эмпирического и механистического определения сюжета, жанра, поэзии и прозы проистекают из попыток свести их к категориям субъективной психологии вне семантики общественного мышления, из игнорирования этого изначально закрепленного в классовом обществе дуализма неба и земли, духа и материи, души и тела, истории и природы — дуализма, соответствующего делению общества на социальный верх и низ, эксплуататоров и эксплуатируемых.

Высокие жанры восходят к сюжетам неба, верхнего положения, к сюжетам, утверждающим право на власть, низкие — восходят к сюжетам зависимости, подчиненности, земного бытия. Жанры и сюжеты искусства, как общество, как мир, разделены на верх и низ и, разделенные, вступают в борьбу как орудия враждебных идеологических систем. Дворянское и буржуазное искусство в своих сюжетах, жанрах, стилях, при всех своих трансформациях, необходимо сохранило свою связь с культом и деление на земное и небесное. Эмпирические элементы тематики, имеющиеся во всяком произведении искусства, необходимо включаются в один из рядов сюжета, жанра, стиля.

Даже свет и звук, основы нашей ориентации в мире, такие физические и чувственно-постигаемые, став элементом мышления, получают идеологическое бытие, становятся небесными и земными (небесный свет, немеркнущий, вечный и неземные звуки, божественная музыка, музыка сфер). В искусстве свет и звук выступают как идеальные духовные силы или как реальные, материальные.

Чтобы убедиться в этом, стоит сопоставить свет в барокко, с его абстрактной динамикой, властвующей как духовная стихия над предметными формами, и свет в реализме, окружающий предметы, являющийся эмпирической материальной частью интереса.

Таким же образом могучая динамика звука у романтиков, через которую говорит мировой дух, и у реалистов, через которую говорит конкретный, бытовой человеческий голос, показывает это небесное и земное, идеальное и материальное понимание сущности звука в музыке.

Таким же образом в литературе высокая героическая абстрактная интонация и житейская бытовая, повседневная, тянут поэзию к небу или земле. Цвет и тембр также восходят к абстрактным условным тонам или связываются с эмпирическим, бытовым, обычным цветом вещей и тембром голоса. Тембр и цвет имеют свою семантику, связывающую их с определенным мировоззрением. И за всеми этими небесным и земным светом и звуком не трудно вскрыть их реальные основания. Медь звучит героически — трубы возвещают страшный суд и появление королей не потому, что они имеют божественный звук, а потому, что свя-

заны с феодалами. Флейта нежна потому, что связана со свирелью, с пасторалью. Голубая даль, которая мерещилась романтикам, в звуках свирели была далью деревенских пейзажей.

Высокие и низкие краски, тоны и тембры — результат включения их в определенный социальный ряд.

Свет и звук в живописи, в музыке и литературе существуют в определенных образе, теме, которые уже социально определены как высокие и земные, благородные и подлые, и они подчиняют себе свет и звук. И здесь выступает противоречивое единство всякого произведения искусства, где процесс материального, эмпирического мира должен подчиниться социальному мышлению, где должно относить в разные категории физически тождественное, должно укладывать явления мира в схемы, созданные социальным мышлением и таким образом закреплять свою правоту, власть и силу.

И так же, как физические явления мира, так физиологические отправления человеческого тела — любовь, еда, смех, слезы — отнесены к категории высокого и низкого, постыдного и достойного, и в этой своей семантике, через эти категории идеального и реального вступают в общественное мышление, искусство, становятся элементами сюжета. Сюжет с самого начала есть закрепление общественных категорий поведения и мышления; движение сюжета, его трансформации есть движение категорий мышления. Силы, считающие ее двигателями мира, связью вещей, являются двигателями сюжета, формирующим и связующим началом сюжетных элементов. Магическое понимание связи вещей дает магические образы и магические сюжетные связи. Метафизическое миропонимание делает основой сюжета статические вечные идеи.

В диалектическом идеализме мировой дух управляет материей мира и он же направляет сюжетное действие. В вульгарном материализме — мир состоит из механических элементов, и сюжет складывается из механических образов. Вместе с тем сюжет имеет замкнутый, метафизический характер возвратного движения, кольца, круга или диалектический, открытый — бесконечного движения или механистической повторности и т. д.

В истории мышления мы еще сильно находимся в плену капиталистического сознания, когда делим ее на дологическую и логическую и первую считаем иррациональной, вторую — рациональной. Первобытное мышление, чуждое формально-логическим и объективистическим категориям, содержит в себе необходимо здоровые элементы объективного познания действительности; без этого невозможна ориентация в мире и производственный труд. Но, если магическое мышление содержит рациональные элементы, то хваленое рационалистическое мышление полно иррациональных метафизических элементов. Религия, идеализм, метафизичность являются не пережитками капиталистического мышления, а самой сущностью мышления, основанного на анархических общественных отношениях и „межживотной“ борьбе за существование. Иррациональны сами категории, столь фор-