

КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В ЭСТЕТИКЕ А.А.АДАМЯНА

ЖАСМИНА ВАРТАНОВА

Миром научных интересов выдающегося ученого, музыканта, педагога Аршака Абгаровича Адамяна (1878 - 1956) были эстетика, история и теория художественного творчества, культура в наивысших проявлениях человеческого духа. В 40-50-ые годы Адамян создал ряд работ, отмеченных поваторством, по таким проблемам эстетики, как проблема красоты, теория художественного мышления, предмет искусства, сущность эстетического и т.д. Некоторые из этих проблем стали предметом внимания и исследования лишь десятилетия спустя. И к вопросам изучения художественной формы, возникшей вместе с искусством и имеющей долгую историю, одним из первых в науке нашего времени обратился А.А.Адамян, наследие которого в этой сфере требует не только почитания, но и знания.

Несмотря на солидную давность, художественная форма, по мнению ученого, все еще остается для эстетики не до конца понятным явлением: проблема художественной формы трудна как для теории, так и для практики. О недостаточной подвижности теории художественной формы свидетельствует, по Адамян, в частности то, что еще не пользуется популярностью принципиальное положение - художественная форма есть воссоздание эмпирической формы в ее более или менее высоком обобщении. В искусстве, которое "начинается там, где начинается форма"¹, требуется понять не форму вообще, а именно художественную форму.

Форма становится художественной, для искусства единственной, когда "все стороны жизни без остатка сводятся в ней к одному общему центру", когда "из формы рождается идея" и когда переход формы в содержание и обратно обращен к категории сознания. Единый, но двунаправленный процесс превращения содержания в форму и формы в содержание определяет эстетическую природу формы, ее пребываемость в художественном явлении.

Но означает ли это, что сама действительность определяет форму, что одно и то же единство в многообразии как некое формальное качество порождает одну и ту же художественную форму? Единство в многообразии, замечает Адамян, лишь внешняя характеристика формы: одна и та же действительность может быть отражена в многообразных художественных произведениях, каждое из которых имеет свою художественную форму. Искусство изображает "цепь жизни", действительность через определенную форму. "Именно потому мир, отражаемый в искусстве, всегда определен, всегда определенно и искусство: оно всегда проникнуто началом единства, началом формы"². Художественная форма есть принцип единства и тогда, когда имеет место отбрасывание непосредственной конкретной формы действительности, т.е. эмпирической формы, "превращение несуществующего в существующее". В этой связи Адамян возражает Канту, который, по его мнению, лишает форму всякого содержания, ибо "то, что ничего не обозначает, не дает, - говоря словами Канта, - никакого объекта под определенным понятием, есть совершеннейшее ничто"³.

Именно форма является сферой непосредственного обнаружения красоты: в красоте - язык целостной жизни, связей с этой жизнью, воплощение порой жизненной концепции.

Следует пропикая через единичное в общее, находить общее в единичном, анализируя эстетическую природу художественной формы. Анализ эстетической природы художественной формы, очевидно, призван научить художественную аудиторию соединять в процессе восприятия единичное и общее, сопереживая и тому, что, к примеру, в художественном образе неповторимо, портретно, индивидуально, и тому, что в нем обобщено, что выразит так или иначе мир в его противоречиях.

Сама по себе природа произведений искусства не создает. Все то, считает Адамян, что для искусства отбирает из нее человек творческий, он вправляет в оправу, служащую формой выражения человека и человеческого. Нам представляется, что здесь налицо отражение определенного самосознания художника как высшая

норма сознания. При этом индивидуальному сознанию каждого дается возможность возвыситься и проникнуть в мир, дается живое ощущение своей причастности ко всему происходящему.

Художник может выбрать любую сюжетную ситуацию, не теряя однако, по мысли Адамяна, связи с действительностью: должно быть незримое присутствие автора "как бога во вселенной". Автор, "не давая себя" (т.е. освобождая себя от авторских комментариев), дает себя - "он весь в созданном продукте". Мы имеем тот мир, в котором разворачиваются сюжетные связи "действующей истории", "богатство развитой в себе внутренней жизни". Человек начинает живо интересоваться предметом изображения, сферой охвата содержания и формы в их целостности. Мы в свою очередь находим, что в соответствии с особенностями изображения художественное творение, а иной раз и художественное творчество в целом, характеризуется исключительными, сутобо активными возможностями воздействия и убеждения. В произведении как "особом, замкнутом в самом себе мире", в каждом персонаже - внутреннего пульсация самодвижения и жизненности в рамках данной формы.

Форма тем самым есть обобщение некоего жизненного многообразия, вследствие чего художественный образ - это носитель "идей-страстей" общества, эпохи в целом. Преодоление случайного в мире - вот, быть может, характеристика процесса обобщения. Последнее имеет место благодаря показу через художественную форму закономерностей, скрытых в глубине изображаемой действительности, благодаря тому абстрактному, до которого должен добраться вдумчивый читатель, зритель, слушатель. Придать частному случаю обобщающее значение, уметь "воспользоваться" сюжетом, который сам по себе еще не есть "поэтическое достоинство", помня при этом, что искусство достигает своей цели лишь в "формах жизни". Так, Шекспир своим бессмертием обязан не заимствованным сюжетам, а их творческому переосмыслению. Именно способность к абстрактному мышлению дает возможность "отойти" от сюжета, освободиться от его власти над сознанием.

“Отход” от сюжета дает перспективу, но для “отступления” необходимо пространство (глубина абстрактного). Нужно уметь отойти от сюжета и, пожалуй, чем дальше, тем лучше: достаточно взглянуть на сюжет только “издали”. Как пишет шекспировед М. Морозов, “можно сказать, что для того, чтобы приблизиться к подлиннику, нужно отойти от него”⁴. Кстати, “отход” возможен лишь тогда, когда сюжет уже известен.

По Адамяну, по ту сторону художественной формы, через которую происходит обобщение явлений в искусстве, нет ни художественного образа, ни художественной идеи. Идея и порождает художественные образы как форму чувственного, точнее, интеллектуально-чувственного обобщения действительности, и переживается в них. Однако в восприятии произведений искусства не всегда удается быть на уровне должного обобщения: мы можем спотыкаться о сюжетную частность, которая способна поглотить полностью обобщения, последовательность и значимость заложенной в этом обобщении художественной идеи. Адамян, например, находит, что появление в финале гоголевского “Ревизора” жандарма - сценически выигрышный акт, но, увы, снижающий обличительный пафос комедии. В сущности здесь налицо комизм частного значения, относящийся к сюжету произведения, а не к содержанию.

Ведь не случайно процесс обобщения как отказ уже на стадии вымысла от непосредственно конкретной формы действительности, т.е. от эмпирической формы, и превращение эмпирического эстетического в творческое эстетическое реализуется в художественной форме, которая скрепляет воедино все необходимое. Сам процесс обобщения знаменует, по Адамяну, процесс связи двух сфер сознания - сознания единичного и сознания общего. В процессе связи как момента обобщения особо проявляется природа художественного обобщения.

Но что означает обобщение? По Адамяну, - это выявление и фиксация - в мыслях или чувствах, через понятия или образы - того, что типично и остается вечным в многообразной действительности. Таким образом, процесс обобщения имеет некую особен-

ность: искусство фиксирует лишь то, мимо чего нельзя пройти, что значительно в жизни общества, что вызывает к себе определенное отношение. "Высшей формой доступного искусству познания Адамян считает порождаемую искусством форму чувственно-этического отношения к изображаемому. В то же время само чувство исполняет в искусстве познавательную роль, так как оно выступает здесь не в своем непосредственном индивидуальном эмпирическом содержании, а на более высоком - обобщенном уровне"⁵.

Показать одно и породить другое - такому двустороннему обобщению и служит, по мысли Адамяна, художественное содержание посредством художественной формы. С точки зрения формы случайное и необходимое, интересное и неинтересное в художественном содержании определяется двусторонним характером данного содержания. Справедливость сказанного подтверждает в частности то, что мы порой затрудняемся в постижении искусства непривычной, чужой и чуждой нам культуры: здесь трудно строить обобщение. Меж тем именно обобщение субъективных связей в познающем субъекте* - основной источник эстетического удовольствия⁶.

Во всяком произведении искусства, по Адамяну, доступнее пережить и осмыслить частное, чем общее; составляющее единичное, чем - целое; отдельные факты и события, чем образующую их логику. Соответственно, сюжет в произведении доступнее, чем содержание; причем иной раз в подаче сюжета может ошибиться и сам художник в ущерб задуманному им самим содержанию. Так, художник ошибся, когда он, рисуя картину принесения клятвы прославленного полководца средневековой Армении Вардана Мамиконяна, ставит его в стороне от своего войска. И Гегель ошибся, считая содержанием "Илиады" Троянскую войну, "или еще определеннее - гнев Ахилла, а гибель Ромео и Джульетты - гибель двух любящих"⁷. По мнению Адамяна, в данном случае речь идет не о содержании, а о сюжете.

* "Понять известное явление - значит, уже обобщить его" (Салтыков-Щедрин).

Если процесс восприятия сюжета совершается непосредственно, то постижение содержания требует анализа и размышления. Впрочем, процесс постижения содержания затрудняется, начиная с момента его чувственного переживания.

Анализируя понятия сюжета и содержания, Адамян обращается к классическому пониманию сюжета, идущего от Аристотеля: факт, событие, действие в сочетании с другими фактами, событиями, действиями. Сюжет есть сочетание фактов - вот классическое определение данного понятия. Адамян находит, что мы имеем предельно простое определение, в котором, однако, кроется некоторая сложность: сочетание одних и тех же фактов всегда должно давать один и тот же сюжет. В действительности это лишь приблизительно так (добавим от себя, зачастую совсем не так): одни и те же события, факты, действия могут быть по-разному сочетаемы, в результате чего они образуют различные сюжеты. Так, например, включив анекдот об одураченном ростовщике в сложную систему взаимоотношений, Шекспир создал историю трагического разрыва между личным и внеличным началами бытия ("Венецианский купец"). Не факты и события, взятые сами по себе, а принцип их взаимосвязи является определяющим в сюжете, выступая как сюжетный факт. Разумеется, в искусстве сюжетный факт предстает типизированным: он есть определенным образом осмысленный и воспроизведенный факт. Словом, в сюжете мы имеем дело не просто с "сочетанием фактов", но с творческим сочетанием типически осмысленных фактов. Подобное сочетание фактов вводит сюжет в широкий круг обобщений, что в свою очередь являет собой художественное содержание.

Понять художественное произведение можно только тогда, когда в единый сюжетный круг стянуты все составляющие его стороны. Лишь при этом условии может быть понята и действительность, нашедшая отображение в произведении, лишь при этом условии может быть завершен процесс художественного обобщения-познания.

Разделяя точку зрения Аристотеля, - из сюжета должны выте-

каты мотивы поведения героев, сюжет должен оправдывать и объяснять их характеры,- Адамян подчеркивает необходимость видеть особо значимые для раскрытия всего содержания сюжетные детали. Идя от частного к общему, от сюжета к содержанию, мы приходим к философскому обобщению того, что могло бы быть в действительности, если в любом сюжетном элементе должно быть художественное обобщение. "Именно ... в форме чувственной абстракции сознание обобщает - познает явления действительности и делает это, пожалуй, исторически раньше, чем в форме мыслительной абстракции. Именно... в чувственной форме, через искусство, человек в обществе обобщает связи и отношения действительности и в них - свое собственное бытие и сознание"⁸.

У человека возникает определенное отношение к изображаемой действительности лишь при условии, если искусство способствует ее познанию. "Отнестись означает возлюбить либо возненавидеть, проникнуться чувством радости либо печали, испытать влечение либо отвращение, перенести на самого себя чужой страх и чужое страдание,- словом, с познанным интимно связаться. Так всегда и происходит, когда через искусство мы познаем, хотя в этих случаях мы говорим о том или другом нашем переживании, но по существу имеем в виду наше художественное познание"⁹. Между тем и художественная реальность не есть нечто объективно типическое: она есть то типическое, которое вызывает субъективное отношение читателя, зрителя, слушателя.

Искусство "мыслит образами" именно потому, что образ, по Адамян, воссоздает действительность через типическое единичное, включенное в типическую среду. Если образ есть нечто типическое, то он типичен именно в тех связях и отношениях, которые в свою очередь сами должны быть типичными. Вне этого условия изображение - иллюстрация, по никак не художественный образ. Так, например, портрет, считает Адамян, также есть художественный образ, если он выражает мир связей характера и среды, признаки возраста, социального положения, нации, эпохи и т.д. Нас захватывает причудливость, непредсказуемость, оригинальность

творческой мысли, заключенной в художественном образе и требующей обнаружения. Последнее должно вестись средствами искусства и на языке искусства.

Следует отметить, что в нашей эстетике, “как бы по Адамяну”, сложились определенный опыт рассмотрения способов обобщения в художественной форме. Так, В.Днепров сформулировал данную проблему, окрестив типизацию и идеализацию “главными, исторически самостоятельными формами художественного обобщения, имеющими разные соотношения моментов всеобщего и особенного в структуре художественного образа”¹⁰. А Ю.Манн не только обнаружил своеобразие обобщения в гротеске, как художественном приеме в частности, но и подметил присущую современному искусству новую тональность в обобщении и “непрерывном поиске философского смысла в любом, даже самом частном, мелком, удаленном от дорог истории случае”¹¹. Есть, несомненно, и другие такого рода примеры, которые подчеркивают варианты типизации. Сравнивая романтизм и реализм, мы получим разные формы обобщения, но все они находятся в рамках типизации, т.е. специфической, присущей лишь искусству формы обобщения. “Обобщение в искусстве, — пишет Адамян, — означает единичное, в которое перенесено содержание общего; художественное единичное есть сама жизнь, как могла бы она выглядеть, если бы свою правду, то, что составляет ее закон, она могла бы передать не так, как она всегда передает, т.е. через массу случайных единичностей — частных, а художественно, т.е. в нарочито для этого сотворенном в чем-нибудь единичном. Во всяком художественном под виде единичного ... представляется сама жизнь...”¹².

Естественно, типизация как обобщение явлений в художественной форме всегда конкретна, индивидуальна: она своеобразна у каждого художника. Типизация как проникновение в сущность изображаемых явлений есть способ включения нас в жизнедеятельность, которая становится нашим состоянием.

Строя художественную форму, материалом которой может быть только художественно типическое, художник, на взгляд Ада-

мяна, должен помнить, что он строит систему связей, где нет самодовлеющих частей: каждая из них выражает идею целого. Идея же целого - это тот принцип, который поддерживает жизнь искусства, пронизывая все части формы без исключения. Лишь в искусстве, подчеркивая он, целое постигается не только через совокупность его частей, через форму в целом, но с разных сторон и через каждую отдельную часть этой формы. Именно через художественную форму сопряженность частей составляет целостное художественное произведение. Именно таким образом постигается целое - таким целым в нашем случае является произведение искусства, идея которого присутствует в каждой части произведения. Невозможно, следовательно, миновать или не заметить отдельной части без ущерба для художественного понимания целого. В процессе освоения связей между частями и целым порой происходят ошибки: либо страдает целое от упущения его частей, либо страдают части от искажения целого, т.е. либо плохо понятые эпизоды сюжета искажают содержание всего произведения, либо плохо понятое содержание искажает смысл и значение его отдельных частей. В восприятии смыслового начала, системы взаимных связей и отношений частей и целого, форма предполагает наличие творческого сознания.

Однако, по мнению Адамяна, не восприимая поначалу целое, реципиент видит лишь отдельные части целого, но не единое целое. Кстати, отдельные части представляют собой достаточно самодовлеющие моменты с еще абстрактной значимостью их. Таким образом, налицо еще не содержание, а художественный материал, вернее, начальная стадия проникновения в содержание. Но по мере постижения целого, его внутренней логики выразительные части становятся частями, выражающими целое, говоря иначе, становятся моментами формы.

Именно теоретическая мысль наделяет материал абстрактной значимостью, а форму* - конкретно-индивидуальной, хотя эти признаки носят всегда относительный характер. Между тем, зритель, читатель, слушатель воспринимает в искусстве некое содержание,

которое всегда конкретно; всегда конкретна и форма, через которую происходит проникновение в содержание. Лишь после того, как содержание достаточно раскрылось через форму, и сама форма стала очевидной через содержание, говорит Адамян, она выступает в нашем сознании как завершенная форма определенного содержания.

Подчеркивая художественное изображение явлений, Адамян пишет: "Художественная, или красивая, форма... узнается или определяется по своей познавательной функции, по тому, что в непосредственном ее созерцании она замещает некое содержание, служит его, содержания, замещающим выражением. Никакая другая форма, форма вообще, этой функции не выполняет. Поскольку это так, художественная, или красивая, форма есть своеобразная форма; она присуща именно искусству и красоте..."¹³. Ученый указывает на познавательную функцию формы в том именно смысле, что она способна заменить собой значение и мощь содержания, видимо, имея в виду способность формы - быть "чувственным замещением" содержания.

На вопрос откуда у формы такая способность, ответ гласит: форма есть рупор содержания. "Но роль рупора, хоть и важная, все же пассивная"¹⁴. Именно "красивая форма", как чувственный носитель и выразитель содержания, есть тот путь, с помощью которого художник создает образ, достигая столь необходимой в искусстве полноты изображения. Здесь нет подмены "низкого" мира "высоким", здесь есть "язык требований человека к реальному своему миру"¹⁵. Поэтому то, что мы вскрываем в произведении искусства, обращено не только к переживаемому предмету, но и к переживающему субъекту, отражая существенное не только в одном,

* Недаром "форма в ее конкретном значении не существует вне того материала, который она оформляет" (Л.Выготский).

но и в другом. Тот или иной смысл имеет не только самый предмет, но и, скажем так, самый способ его переживания. Образ переживающего субъекта со всеми особенностями его отношения к действительности, часто данный не в форме прямого описания, а средствами косвенного изображения, должен быть понят в своем "общем" содержании.

Естественно, что именно в данном контексте у Адамяна возникает вопрос: к тому ли сводится функция формы, что она дает возможность содержанию просвечивать через себя или к тому, что она - система художественных компонентов, каждая часть которой имеет смысловую нагрузку целого? Задача формы в искусстве - вскрыть в действительности и образно представить ее конкретный смысл и конкретную идею.

Причем возможно двоякое сочетание мира с человеком: изнутри - как его кругозор и извне - как его окружение. Последнее имеет место, когда предметный мир внутри художественного произведения осмысливается и соотносится с героем. Мир, куда вводит реципиента искусство, всегда определенный мир, всегда "выразительное и говорящее бытие". Именно познавательная функция, по мысли ученого, способна вызывать на основе познания-знания определенное отношение "сознающего и судящего я" к изображаемому миру как к своему объекту.

Разве мы не непосредственно через форму познаем, т.е. ориентируемся в объективном мире, спрашивает А.А.Адамян, и разве не вследствие этого происходит то, что мы ко всем жизненным явлениям испытываем активное отношение?!¹⁶ Представить одно (что значительно) и вызвать другое (что формирует определенное отношение к себе) - такова функция художественной формы, функция познания-отношения, выделяемая как ведущая.

Говоря же о другой функции формы, а именно о функции выражения, ученый пишет: "Художественная форма есть совокупность - сопряженность - частей художественного целого, спаянная единой и общей функцией этих частей - функцией выражения каждой из них и каждой по-своему идеи и содержания этого целого.

Добавим, что таким целым - в том и другом случае - может быть как произведение искусства, так и любой предмет эстетического, художественного интересов¹⁷. Лишь в искусстве, констатирует Адамян, целое постигается не только через совокупность его частей, через каждую отдельную часть формы, через эту форму в целом, но с разных сторон. В единстве формы и содержания, внешнего и внутреннего, целого и частей заключается процесс взаимной смысловой "подкованности", суть внутренней связи формы и содержания.

Именно поэтому, относя понятие формы к внешнему, мы противопоставляем форму содержанию, а, между тем, только в искусстве, не отождествляя форму с содержанием, мы органически связываем их воедино. Только в искусстве внешнее полно смысла в той мере, в какой лишь в нем внутреннее сполна воплощено. "Обращенность формы вовнутрь и вовне,- пишет Ар.Григорян,- определяет ее художественную функцию, которая двуедина - закрывать, обособлять, погружать в самого себя содержание, сводя его к имманентному существованию, и, с другой стороны, напротив,- раскрывать, размыкать, извлекать это содержание из самого себя, погружать его во внешний мир..."¹⁸.

Подобная интерпретация художественной формы объясняет, например, то, что фабула, ритм и многое другое, органически предопределены и должны быть охвачены целиком единым внутренним взором, ибо только целое может быть эстетически значимым. Художественное творение в этой связи есть "ценность идеи", сгущение целого жизни, содержание которого обнаруживается посредством формы, тысячекратно подтверждаемой практикой "связанности смысла". Так, конфликт между обществом и индивидом являет собой идею "Ромео и Джульетты" Шекспира, которую участливый реципиент особо остро переживает в заключительной сцене примирения: "Монтеки, руку дай тебе пожму..." "А если,- пишет Адамян,- какой-нибудь зритель не пережил в примирении никакого разлада и в ужасе смерти - никакого ужаса жизни"¹⁹, то идея шекспировской трагедии не понята. В то же время пережить

идею означает и принять идею, и познать ее, и любоваться ею по-
рой: ведь всякое мировоззренческое отношение носит творческий,
действенный характер.

Адамян показывает, что Чайковский удивительно верно понял специфику музыкального воплощения трагического конфликта "Ромео и Джульетты", выразив в "фатумных ассоциациях" разлад не между жизнью и смертью, а между жизнью и жизнью. "Гений Чайковского подсказал ему, что в музыке примирение означало бы душевное просветление и резиньацию по отношению к случившемуся... Поэтому Чайковский вычеркнул из финала своей партитуры первоначально написанный им похоронный марш. Он понимал, что марш этот прозвучал бы как недопустимое в этой трагедии свидетельство о состоявшемся внутреннем изживании трагического конфликта - изживании, которого не было в "примирении" у Шекспира в конце трагедии и которого не должно было оказаться и в музыке"²⁰.

Художественная форма как форма чувственной передачи идеи, которая присутствует в каждой части произведения, где герой и автор - моменты художественного целого, не может быть обоснована изнутри героя, изнутри его смысловой, предметной направленности, то есть чисто жизненной значимости; форма обосновывается изнутри другого - автора, как творческая реакция на героя и его среду. Причем в основе реакции на отдельные проявления героя должна быть единая реакция на целое героя; отдельные его проявления имеют значение для характеристики этого целого как моменты его.

Следует отметить, что специфически эстетической является реакция на целое человека-героя, в основе которой лежат познавательно-эстетические оценки, заключаемые в единое смысловое целое. При этом эстетическая объективность в оценке идет в ином направлении, чем познавательная и этическая. Этическая объективность означает беспристрастную оценку определенного лица, события с позиции общезначимой этической и познавательной ценности, тогда как для эстетической объективности ценностным

средоточием является целое героя и всего того, что относится к нему. Вместе с тем эстетическая объективность непременно включает в себя познавательную-этическую: автор и знает больше своего героя ("думает вперед") и видит дальше, а именно в ином, принципиально недоступном герою направлении. Разумеется, не подлежит сомнению, что познавательные-этические дефиниции героя как целого неразрывно слиты с чисто художественным его оформлением, с требованием от автора завершающей формы, ибо "форма есть граница, обработанная эстетически", граница бытия действующего лица. Не случайно Адамян отмечает: "Если откинуть в его (Леонардо да Винчи.- Ж.В.) "Тайная вечеря" все остальное и сохранить только руки, 13 пар жестикулирующих рук, то перед нами уже в одних этих жестах раскроется целая поэма человеческих страстей"²¹.

Рассматривая художественное произведение, мы можем сетовать, замечает Адамян, на упущения в сфере анализа формы и содержания. А ведь в единстве формы и содержания, внешнего и внутреннего, чувственного и рассудочного заключается основное и специфическое качество формы и содержания. Искусство создает само себя - не только свое содержание, но и форму как свою специфику, в которую облекается художественный образ, из форм фактически существующих связей человека с реальной действительностью.

Выступая как переживание-познание связей, имеющих свое развитие, форма есть творческий процесс. "Только после того, как содержание достаточно раскрылось через форму и сама форма стала очевидной через содержание, она выступает в сознании как законченная форма определенного содержания. Форма предполагает творческий труд сознания, направленный на то, чтобы в средствах языка и композиции - в лексике речи, в движениях тела, в линиях рисунка, в красках, в интонациях, в фабуле и сюжете, в типах и образах - воспринять смысловое, оживляющее их начало, их логику, систему их взаимных связей и отношений"²². Как познавательный процесс, совершая который субъект овладевает отобра-

женным в искусстве миром, то есть его содержанием, форма наряду с этим есть и созидательный процесс.

“Как должно быть исполнено?” - в сфере искусства имеет свой особый смысл: ведь речь идет о красивой форме. А под красивой формой, замечает Адамян, “мы разумеем не абстрактное единство идеи и образа, а определенный принцип такого единства”²³, когда искусство свое определенное содержание выражает через определенную форму, когда внутренняя связь выразительных средств и их соотношенность с содержанием есть основное условие архитектоники художественного образа. Ведь всегда имеется в виду, что любая значительная часть в произведении искусства олицетворяет целое, ту или иную его грань. В принципе части чего-либо именно потому и выразительны, что каждая из них принимает на себя смысл, силу и значение целого: в этом следует усматривать сущность и особенность такого могучего средства передачи обобщенного целого, как художественная форма. В то время как размышление говорит о содержании, скрытом за формой, созерцание довольствуется формой; в непосредственном восприятии художественная форма, по Адамян, являет собою единственный источник внимания, интереса и даже любования.

В произведении искусства требуется понять не форму вообще, а художественную форму. Отмечая, что достаточно постичь форму художественного произведения, чтобы постичь его смысл, содержание и наоборот, Адамян тем самым подчеркивает прямую зависимость трудности постижения формы от постижения содержания. Имея в виду, в частности, данное обстоятельство, В.Асмус пишет: “Форма есть непосредственная действительность художественной мысли. В этом, но только в этом смысле автор (Адамян.- Ж.В.) говорит, что специфику искусства определяет художественная форма, понятая именно как непосредственная действительность идеи. И тут же автор поясняет, что искусство во всей своей специфичности возможно только потому, что существует жизнь - как его прообраз и как источник его силы, познающей и воспитывающей общественного человека. В этом, но только в этом смысле

ле "форма искусства есть форма самой действительности, то есть ее творческое обобщение"²⁴.

Сила художественной формы, вероятно, обуславливается тем, что обобщаются чувства и мысли общественного человека на базе одной общей идеи. Последняя в свою очередь как определяющая чувства и мысли должна быть понята, пишет В.Асмус, "не как некое а priori формы: она должна быть опутима в каждой части, в каждом элементе формы"²⁵. Это и есть суть, предназначение формы и логически вытекающая отсюда дефиниция художественной формы как восприятие и осознание содержания действительности. Иными словами, форма "есть определенный принцип понимания и каждой части и каждой стороны содержания через их общий и единый смысл, через идею всех частей и сторон этого содержания"²⁶. Далее Адамян замечает: "...сущность художественной формы заключается в том, что она сосредоточивает все стороны действительности, что она способна обобщить в жизни отдельные существующие стороны, откинув множество несущественных, случайных ее сторон... Так, мадонны Рафаэля, как верно замечает Гегель, являются нам формы лица, щек, глаз, носа, рта, которые, взятые только как формы вообще (то есть как выразительные частности.- А.А.), уже соответствуют блаженной, радостной и вместе с тем благоговейной и смиренной материнской любви, то есть содержание этих образов. Так, продолжим мы от себя, происходит не у одного Рафаэля, но у всех подлинных мастеров"²⁷.

К примеру, великий Леонардо содержание своего полотна "Тайная вечеря" - восприятие жизни как реальности трагической борьбы - передает через индивидуализацию всех соотрапезников, то есть через художественную форму, способную в большей мере передать ценностную эстетическую информацию; чем больше при этом правды, тем действенней должна быть художественная форма. Буря душевных мук всего христианского мира в лице Христа-человека и его учеников (единство и массовость) дана, по Адамян, средствами композиции, которая обретает здесь крепость внутренних связей, а найденная в общем и целом форма - свою ху-

дожественную целостность.

Общее композиционное начало прослеживается и в музыкально-эстетических принципах эпохи Возрождения. В мессах, в шансонах, в мадригалах имеет место членение целого на звенья, которые объединяются общностью лада как носителя определенно-го эмоционального строя²⁸.

А.А.Адамян показывает радикальное несходство по форме ("как") близких по содержанию произведений ("что") в мире музыки - два знаменитых траурных марша из Третьей симфонии Бетховена и Второй сонаты Шопена. У Шопена о смерти повествует сама смерть: в сонате присутствует образ абсолютного одиночества как выражение созерцательности угасающего сознания. Скорбному образу этого гаснущего сознания соответствует в марше образ безликой массы, идущей под удары похоронного звона. У Бетховена, напротив, образ смерти дан как драма жизненной борьбы и скорби. Горе, породившее слезы, слушатель разделяет как единое горе миллионов. И если у Шопена все люди рыдают вместе со мной, то у Бетховена я рыдаю вместе со всеми²⁹. Художественная форма, таким образом, выступает как граница, которая может быть подвергнута эстетической обработке извне, хотя активность восприятия при этом работает в рамках переживаемой изнутри жизни. Просветление и омрачение, радость и печаль, находя свое выражение и в "мелодическом движении" вверх и вниз, подчеркивает значимость человеческих интонаций. Там, где кончается одна жизнь (пространственный, смысловой и временной конец произведения искусства), начинается другая жизнь и сфера активности другого - читателя, зрителя, слушателя.

Ведь именно "истинная предметность" изображенного в искусстве, основой которого является положительная общечеловеческая позиция, отстаивание и утверждение ее, придает художественной форме действенный характер, что в свою очередь возвышает содержание, делая его более убедительным, жизненным и эмоциональным.

В заключение "следует подчеркнуть, что труды Адамына тре-

буют не только номинального признания его заслуг, но и развития идей"³⁰: мы имеем дело с работами (наряду и независимо от М.Бахтина и Л.Выготского), опередившими свое время. Труды по эстетике выдающегося ученого А.А.Адамяна уже начали свою жизнь в науке, наметив пути дальнейшего исследования многих поднятых им проблем.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1965, с.50.
- ² *Адамян А.* Статьи об искусстве. М., 1961, с.85.
- ³ Там же, с.87.
- ⁴ *Морозов М.* Шекспир в переводе Б.Пастернака. Театр. М., 1944, с.55.
- ⁵ *Асмус В.* Предисловие к кн.: А.Адамян. Статьи об искусстве М., 1961, с. 10-11.
- ⁶ См.: *Адамян А.* Статьи об искусстве, с.66.
- ⁷ Цит. по кн.: *Адамян А.* Статьи об искусстве, с.34.
- ⁸ *Адамян А.* Статьи об искусстве, с.53.
- ⁹ Там же, с.45.
- ¹⁰ *Днепров В.* Проблемы реализма. Л., 1961, с.4, 30 и др.
- ¹¹ *Манин Ю.* О гротеске в литературе. М., 1966, с.167.
- ¹² *Адамян А.* Статьи по эстетике. Ереван, 1967, с. 429-430.
- ¹³ *Адамян А.* Статьи об искусстве. М., 1961, с.82.
- ¹⁴ Там же, с.82-83.
- ¹⁵ *Адамян А.* Статьи по эстетике, с.199.
- ¹⁶ См.: там же, с.37.
- ¹⁷ *Адамян А.* Статьи об искусстве, с. 182.
- ¹⁸ *Григорян Ар.* Литература и теория. Ереван, 1976, с.78-79.
- ¹⁹ *Адамян А.* Статьи об искусстве, с.191.
- ²⁰ *Асмус В.* Предисловие к кн.: А.Адамян. Статьи об искусстве, с.15.
- ²¹ *Адамян А.* Статьи по эстетике, с.127.
- ²² *Адамян А.* Статьи об искусстве, с.76.
- ²³ Там же, с.78.
- ²⁴ *Асмус В.* Предисловие к кн.: А.Адамян. Статьи об искусстве, с.12.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ *Адамян А.* Статьи об искусстве, с.61.
- ²⁷ Там же.

28 См.: Адамян А. Статьи по эстетике, с.129.

29 См.: Адамян А. Статьи об искусстве, с.319.

30 Фарбитейн А. Аршак Адамян. Ереван, 1989, с.130.