

**ТАХО-ГОДИ ЕЛЕНА АРКАДЬЕВНА***takho-godi.elena@yandex.ru*

Доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова; заведующая научным отделом Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Loseva»; ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН

119991 Москва  
ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 51,  
МГУ, филологический факультет

**ELENA A. TAKHO-GODI***takho-godi.elena@yandex.ru*

Doctor of Philology, Professor of the Department of History of Russian Literature at the Faculty of Philology at Lomonosov Moscow State University; Head of the Research Department at the Library of History of Russian Philosophy and Culture “Losev House”; Senior Researcher at the A. M. Gorky Institute of World Literature, the Russian Academy of Science

1-51 Leninskie Gory, 1 Humanities Building, GSP-1,  
MSU, Faculty of Philology  
Moscow 119991  
Russia

**АННОТАЦИЯ****От программы преподавания эстетических дисциплин к «Истории античной эстетики»**

Статья посвящена истории преподавания А. Ф. Loseva в Московской консерватории и его представлениям о методах преподавания цикла эстетических дисциплин и внутренней структуре такого цикла. В 1929 году Losev стремится обосновать эстетику как строго научную дисциплину. Постепенно его первоначальный замысел учебного курса об истории эстетических учений трансформируется в идею создания монументальной восьмитомной «Истории античной эстетики». Работа выполнена в рамках проекта РФНФ № 14-03-00376.

*Ключевые слова:* Московская консерватория, А. Ф. Losev, история русской философии, эстетика, эстетические дисциплины, методы преподавания

**ABSTRACT****From the Programme of Teaching Aesthetic Disciplines to the “History of Ancient Aesthetics”**

The article is concerned with Alexey Losev’s experience of teaching at Moscow Conservatory of Music and his views on methods of teaching a cycle of aesthetic disciplines as well as the internal structure of such a cycle. In 1929 Losev tries to justify aesthetics as a strictly scientific discipline. Gradually his original conception of a course of aesthetic theories transforms into an idea of creating a monumental eight-volume “History of Ancients Aesthetics”.

The work was carried out with the support of Russian Foundation for Humanities, the project № 14-03-00376.

*Keywords:* Moscow Conservatory, Alexey Losev, history of Russian philosophy, aesthetics, aesthetic disciplines, methods of teaching

**А. Ф. ЛОСЕВ (1893–1988)  
И ТРАДИЦИИ ПРЕПОДАВАНИЯ  
ФИЛОСОФСКИХ НАУК В КОНСЕРВАТОРИИ****Елена Тахо-Годи****ОТ ПРОГРАММЫ ПРЕПОДАВАНИЯ  
ЭСТЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН  
К «ИСТОРИИ АНТИЧНОЙ  
ЭСТЕТИКИ»<sup>1</sup>**

В жизни и творчестве великого русского философа А. Ф. Лосева музыка занимала особое место. Хорошее музыкальное образование, полученное в Новочеркасской гимназии (где преподавал ученик М. А. Балакирева Федор Иванович Попов) и в частной музыкальной школе Федерико Стаджи, во многом предопределило тематику его юношеских работ десятих — начала двадцатых годов, большая часть которых была опубликована лишь после смерти мыслителя<sup>2</sup>. В них молодой Лосев не только анализирует творчество отдельных авторов (Вагнера, Верди, Римского-Корсакова, Скрябина), но стремится, как в работе «Строение художественного мироощущения», осмыслить музыку как эстетический и философский феномен<sup>3</sup>. Эта проблематика будет важна для Лосева и в дальнейшем. В тридцатые годы она найдет отражение в его философско-музыкальной прозе (здесь сказалось и личное общение с А. В. Неждановой и М. В. Юдиной)<sup>4</sup>. В шестидесятые годы Лосев подготовит антологию античной музыкальной эстетики (1960), будет писать о вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга» (1968).

Но, помимо теоретических исследований, Лосев был еще и биографически связан с музыкальным образованием и различными музыкальными институтами. В 1921 году он был утвержден сотрудником Государственного института музыкальной науки (ГИМН), вошел в Комиссию по изучению

---

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках проекта РГНФ №14-03-00376.

<sup>2</sup> Наиболее полный перечень лосевских публикаций см. в [1].

<sup>3</sup> Эти ранние работы собраны в книге: [5].

<sup>4</sup> О лосевской прозе см.: [16].

звукового восприятия, выступал с докладами, в том числе о философии музыки В. Ф. Одоевского и о восприятии музыки Вагнера Ницше (см.: [10]). С 1924 года Лосев — заведующий музыкально-психологической комиссией в Государственной академии художественных наук (ГАХН), где также выступает с серией докладов по музыкальной тематике<sup>5</sup>. С 1922 по 1929 — профессор Московской консерватории (см.: [12]), читает тут курс истории эстетических учений, общается с выдающимися теоретиками и музыкантами своего времени — Н. А. Гарбузовым, М. Ф. Гнесиным, А. Б. Гольденвейзером, Н. С. Жилевым, Г. Э. Конюсом, Н. Я. Мясковским, Г. Г. Нейгаузом и др. (см. именной указатель в книге: [13, 515–533]), публикует рецензии в музыковедческих изданиях (см.: [17]), выпускает в 1927 книгу «Музыка как предмет логики»<sup>6</sup>.

Публикуемый ниже текст напрямую связан с историей преподавания Лосева в Московской консерватории. Он был обнаружен в марте 2015 года среди лосевских рукописей о Николае Кузанском. Текст сохранился в виде авторизованной машинописи на 17 листах. Машинопись не датирована, но, судя по сохранившимся в архиве консерватории документам из личного дела Алексея Федоровича, которые подробно проанализированы в статье Р. Ю. Кузьмина «Дело Лосева. Предисловие к публикации» (см. с. 37–52 данного номера журнала), можно предположить, что текст относится к 1929 году — последнему году пребывания Лосева в консерватории, когда философ пытался отстоять увеличение часов для своего лекционного курса эстетики и хотел напечатать программу курса или сам лекционный курс. Такое предположение подкрепляется, во-первых, финалом текста, где Лосев сообщает, что «Подробные программы» курсов эстетики «с главнейшей литературой, русской и иностранной» издаются им «отдельно», и, во-вторых, самой постановкой вопроса: Лосев не только обосновывает необходимость сохранить курс эстетики и даже расширить его, но предлагает кардинально пересмотреть принципы преподавания эстетики как дисциплины, причем не только в консерватории, но вообще в высших учебных заведениях.

Система преподавания эстетических предметов, как пишет Лосев, мыслится ему как трехуровневая. Первый уровень включает три дисциплины: общая эстетика, специальная эстетика, социологическая эстетика. Второй уровень — это собственно история эстетических учений. Третий уровень — искусствознание: в консерватории — курсы «музыкального анализа», в других вузах — теории соответствующих искусств. Кроме того, по мнению Лосева, для полноты картины необходимы еще два курса — психологии творчества и психологии эстетического восприятия.

Обнаруженный текст интересен не только самим лосевским видением процесса преподавания эстетики как строгой научной дисциплины.

<sup>5</sup> «Музыка и математика», «Непосредственные данные музыки (по поводу книги А. А. Буцкога)», «По поводу книги “De musica”» и др. Перечень докладов см.: [3, 197–220].

<sup>6</sup> Последнее переиздание вышло в 2012 году: [4]. О текстологической связи этой книги с ранними музыковедческими работами Лосева см.: [15].

Он достаточно информативен и с других точек зрения. Так, из этого текста мы узнаем об утраченной работе «Философия и производство», которая, как сообщает Лосев, им уже написана. Отзвуки этой волновавшей Лосева тематики можно найти в его художественной прозе тридцатых годов<sup>7</sup>, в первую очередь в рассказе «Из разговоров на Беломорстрое», где основной вопрос — как раз вопрос о производстве.

Кроме того, весьма примечательна в новонайденном тексте акцентация необходимости социологического изучения искусства. В 1933 году в романе «Женщина-мыслитель» Лосев будет утверждать, что не только бытие человека, но и его музыка — это «социальное явление», и поэтому «едва ли ее возможно обсуждать без философии и без социологии» [9, 371]. За несколько лет до этого, ратуя за новые принципы преподавания эстетических дисциплин, он настаивал, «чтобы и “музыкальный анализ” и общее искусствознание оперировали с проблематикой социальных стилей и показывали, как устанавливаемые здесь внешне-формальные свойства памятника соответствуют тому или другому социальному стилю», причем подчеркивает, что это вовсе не дань особым «русским» условиям, а общая тенденция всей мировой науки, в чем, по его словам, может убедиться всякий, заглянув в европейские философские издания последнего времени.

Это суждение особо важно для дифференциации собственно лосевского интереса к социологической проблематике от господствующей марксистско-ленинской теории, которую Лосев (по понятным причинам) не может просто игнорировать, в том числе и в новонайденной работе — отсюда ссылки на В. И. Ленина или Г. В. Плеханова. Однако отстоять собственное видение преподавания эстетических дисциплин, даже вводя идеологически актуальные ссылки, Лосеву не удалось. Чуждость его воззрений основополагающей линии никакие ссылки нивелировать не могли — и в 1929 году Лосев был изгнан из консерватории. 3 октября 1929 года на заседании правления Московской консерватории было принято решение: «Считать профессора А. Ф. Лосева выбывшим, в виду того, что курса истории эстетических учений нет» [12, 278]. Через полгода философ был арестован, его научный архив изъят. Лишь осенью 1933 года он возвратился из лагеря в Москву к научной работе.

Все эти события не заставили Лосева отказаться от замысла 1929 года — идеи публикации лекционного курса по эстетике. Судя по сохранившемуся и посмертно опубликованному Предисловию к этому труду, он продолжал над ним работать даже на Беломорско-Балтийском канале в 1932 году, а переработку текста завершил уже на свободе в 1934 году (см.: [8, 333]). По авторскому замыслу, «История эстетических учений» должна была состоять из двух томов: в первом давались реферативное изложение и анализ древней эстетики, а во втором — история эстетики «в Новой философии» [там же, 329]. Основания для надежд на публикацию были — ведь даже в Институте философии Комакадемии решили подготовить сводный труд по

<sup>7</sup> Наиболее полное издание лосевской прозы — [9].

истории эстетических учений [там же, 328]. Правда, этот проект так и остался проектом, да и лосевская работа не увидела свет: от ее рукописи сохранились, помимо Предисловия, лишь часть Введения [там же, 321–404] да ворох разрозненных страниц (ныне переданных в рукописный отдел Российской государственной библиотеки) — остальное погибло в начале войны, в августе 1941 года, когда дом, где жил философ, был уничтожен фугасной бомбой.

Предисловие к погибшей «Истории эстетических учений» — один из ярчайших лосевских текстов тридцатых годов. Оно интересно не только формулированием методологии и принципов курса, но и попыткой объяснить с эпохой мыслителя, который «писал и думал в окружении социалистической страны, в окружении марксистски мыслящего и живущего общества <...> в течение 17 лет» [там же, 333]. Однако момент, избранный для таких объяснений, был на редкость неподходящий: Предисловие датировано 16 декабря 1934 года — именно в этот день были арестованы Каменев и Зиновьев, обвиненные в «моральной ответственности» за убийство Кирова, что стало своего рода «предисловием» к большому террору. Эпохе было явно не до эстетики и ее истории.

Тем не менее автор не оставлял попыток напечатать свой труд или хотя бы первый том, посвященный античной эстетике. Эпопея его редакторских мытарств заняла без малого пять лет, но не закончилась вместе с гибелью рукописи в августе 1941 года<sup>8</sup>. Замысел 1929 года реализовался, хотя совсем в других масштабах, в монументальной восьмитомной «Истории античной эстетики», где особое место уделено музыкальной эстетике, и в ее книгах-сателлитах — «Эллинистическо-римской эстетике I–II вв. н. э.» и «Эстетике Возрождения».

#### Использованная литература

1. Алексей Федорович Лосев: Биобиблиографический указатель: К 120-летию со дня рождения / сост. Г. М. Мухамеджанова, Т. В. Чепуренко; отв. за вып. В. В. Ильина / ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий / Бюллетень Библиотеки «Дом А. Ф. Лосева»: Вып. 17 (спецвыпуск). М.: Дизайн и полиграфия, 2013. 339 с.
2. *Гарева А. А.* Гегелевский семинар А. Ф. Лосева // Алексей Федорович Лосев / под ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи. М.: РОССПЭН, 2009. С. 261–265. (Философия России второй половины XX века).
3. *Дунаев А. Г.* Лосев и ГАХН (исследование архивных материалов и публикация докладов 20-х годов) // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 197–220.
4. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики / публ. А. А. Тахо-Годи; вступ. статья К. В. Зенкина. М.: Акад. Проект, 2012. 205 с. (Философские технологии).
5. *Лосев А. Ф.* На рубеже эпох: Работы 1910-х — начала 1920-х годов / общая ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий. Составление Е. А. Тахо-Годи,

<sup>8</sup> Об этом подробнее см.: [13, 247–256].

- В. П. Троицкий. Комментарии А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 1088 с.
6. *Лосев А. Ф.* Памяти одного светлого скептика / беседу вел Ю. Ростовцев // Что с нами происходит? Записки современников / сост. В. Я. Лазарев. М.: Современник, 1989. Вып. 1. С. 182–192.
  7. *Лосев А. Ф.* Проблема художественного стиля. Киев: Collegium, 1994. 286 с.
  8. *Лосев А. Ф.* Форма — Стиль — Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи, послесл. В. В. Бычкова, М. М. Гамаюнова. М.: Мысль, 1995. 944 с. (Библиотека «Философское наследие»).
  9. *Лосев А. Ф.* «Я сослан в XX век...»: в 2 т. / под ред. А. А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М.: Время, 2002. 576, 688 с.
  10. Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМН'а) 1921–1926. Муз. сектор Гос. издательства. М., 1926. 60 с.
  11. *Сигитов С. М.* Монографические очерки по философии музыки: Флоренский, Лосев, Яворский, Асафьев. СПб.: Канон, 2001. 194 с.
  12. *Смыка Е. А. А. Ф. Лосев* — профессор Московской консерватории // Философия. Филология. Культура: К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева (1893–1993). М.: Изд-во Московского университета, 1996. С. 273–278. (Вопросы классической филологии; вып. 11. Лосевские чтения).
  13. *Тахо-Годи А. А.* Лосев. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 2007. 534 [10] с. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1076).
  14. *Тахо-Годи А. А., Тахо-Годи Е. А., Троицкий В. П.* А. Ф. Лосев — философ и писатель. М.: Наука, 2003. 396 с.
  15. *Тахо-Годи Е. А.* «Очерк о музыке» А. Ф. Лосева — исчезнувший и обретенный текст // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138–145.
  16. *Тахо-Годи Е. А.* Художественный мир прозы А. Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. 400 с.
  17. *Чехович Д. О.* А. Ф. Лосев и русская мысль о музыке (по материалам 20-х годов) // Философия. Филология. Культура: К столетию со дня рождения А. Ф. Лосева (1893–1993). С. 259–266.

**Проф. А. Ф. Лосев**

## О ПРЕПОДАВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В КОНСЕРВАТОРИИ<sup>1</sup>

### I.

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

I. *ПЕРВАЯ АКСИОМА* старого буржуазного взгляда и буржуазно-обывательской ориентировки в вопросах искусства: *эстетика не есть наука*. Научна акустика, научна гармония, научна даже теория композиции, но эстетика не научна. Эстетика — праздная фантазия или дело вкуса. Отчего же и не пофилософствовать на досуге? Этот обывательский взгляд, с точки зрения которого всякий может быть философом и всякий может быть эстетиком, привел к тому, что наши студенты, можно сказать, не получают теперь ровно никакого философско-эстетического образования, и им предоставляется самим заниматься эстетикой, где угодно и как угодно. Я не знаю, стоит ли опровергать этот обскурантизм. Мне неловко доказывать, что эстетика — тоже наука, что эстетика в настоящее время развилась до целого цикла отдельных специальных дисциплин, что на Западе ей посвящаются в прессе целые журналы и издательства, а в университетах — целые

---

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

кафедры и общества. Я думаю, пересмотр этого вопроса в нашей академической практике — самое очередное дело. И нечего играть в прятки с этой дисциплиной. Если она — наука, нужно обеспечить ей вполне самостоятельное место в ряду дисциплин наших вузов. Если же она — не наука, то нечего сокращать для нее часы, приглашать «соответствующих» преподавателей и комкать до смешного программу этого курса. В этом случае ее нужно просто исключить.

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

3. *ТРЕТЬЯ АКСИОМА* обывательской эстетики: *Гегель — туманный метафизик и пустой рационалист и формалист*. Эта печальная слава великого философа целиком перешла не только вообще в наше время, но даже в среду многих марксистов. Когда я начинал более углубленно анализировать на лекциях «триады» Гегеля с целью вколотить в головы<sup>2</sup> самый механизм диалектического метода, — я встречал возражение и отпор именно со стороны марксистов. Казалось бы, уже ясно сказано: Гегель «своим синтезом и рациональной группировкой естествознания сделал

<sup>2</sup> В машинописи ошибочно: «я с целью вколотить в головы».



большее<sup>3</sup> дело, чем все материалистические болваны, вместе взятые» (Энгельс, *Диалектика природы*. «Архив Маркса и Энгельса» <, т.> II <, с.> 7); или: «профессора третировали Гегеля, как “мертвую собаку”, и, проповедуя сами идеализм, только в тысячу раз более мелкий и пошлый, чем Гегелевский, презрительно пожимали плечами по поводу диалектики...» (Ленин, *Собр. соч.* <, т.> XI <, с.> 155)<sup>4</sup>. И тем не менее, объявившие себя марксистами и даже ленинистами очень часто ничего не видят в Гегеле кроме туманной метафизики и формализма. А так как эстетику, по-моему, можно строить теперь только опираясь на Гегеля и его метод, то вот вам и разгадка, почему мои предложения в течение многих лет оставались без всякого сочувствия. Еще целый ряд дисциплин упорно сопротивляется введению в них диалектического метода, в то время как многие другие уже подчинились ему или подчиняются. Эстетика и естественные науки — до последнего времени цитадель формализма и метафизического рационализма (куда я отношу и более грубые формы материализма).

4. **ЧЕТВЕРТАЯ АКСИОМА:** *эстетика есть часть психологии*. Тут я не буду спорить с теми, которые работают вне марксистского круга идей. Там у меня особые аргументы. Что же касается тех, кто именуется марксистами, то я утверждаю, что большинство из них вполне сохраняют старые субъективистические приемы мысли. Один из обычных приемов марксистского «разъяснения» искусства заключается в том, что, путем разных махинаций и манипуляций, доказывают, что все художественное содержание данного памятника заключается в экономической жизни или в том или другом эпизоде классовой борьбы. Вместо того, что[бы] оставить на долю искусства всё то, о чем оно фактически говорит, и это чисто художественное созерцание поставить в связь с той или иной экономической структурой, — вместо этого доказывают, что один композитор — проповедует мануфактуру, другой — машинное производство, третий — синдикализм, четвертый тот или другой эпизод из истории пролетариата и т. д. и т. д. Это есть не что иное, как полное отрицание искусства в качестве некоего объективного социального бытия и полное сведение его на те или иные субъективистически-произвольные процессы. Я опять-таки не буду ссылаться тут на авторов, которые для марксистов не являются авторитетом. Я сошлюсь на Плеханова: «Когда Маркс говорит, что данная теория соответствует такому-то периоду экономического развития общества, то он вовсе не хочет сказать этим, что мыслящие представители класса, господствовавшего в течение этого периода, сознательно подгоняли свои взгляды к интересам своих более или менее богатых, более или менее щедрых благодетелей. Сикофанты были, разумеется, всегда и везде, но не они двигали вперед человеческий разум. Те же, которые действительно

<sup>3</sup> В машинописи описка: «большое».

<sup>4</sup> Цитата из работы В. И. Ленина «Марксизм и ревизионизм».

двигали его, *заботились об истине*, а не об интересах сильных мира сего»<sup>5</sup> (Соч., т. VII, с. 205). Я утверждаю, что общераспространенное, совершенно оскорбительное для искусства сведение его на шкурническую психологию есть попросту старый психологизм и субъективизм и тут нет ровно никакой социологии. Эстетика, построенная на строгом социологическом объективизме, получает у нас позорное клеймо «идеализма», и ее невозможно провести в наших вузах. У нас обычно понимают марксизм не в смысле установления диалектической взаимосвязи между Бетховеном в его чистом художественном творчестве и (скажем) революцией, а в смысле изображения Бетховена как шкурника и санкюлота, как будто бы чистая музыка, взятая сама по себе, без удаления из нее чисто-музыкального содержания, не имеет никакого экономического коррелата [так! — Е. Т.-Г.]. Это двойное неверие — в Бетховена как в Бетховена и в экономику как в такую, как в некий социальный экономический тип и стиль.

## II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

а) Разделяя эстетику общую, или специальную, и социологическую, отнюдь не следует думать, что действительно возможна какая-то конкретная эстетика, которая не будет социологической. *Эстетика, не оперирующая социальными категориями, должна быть совершенно исключена из всяких учебных планов.* Если я ратую за разделение на общую и социологическую эстетику, то только из-за необходимости дать первое место, во-первых, диалектике, а, во-вторых, социологии. Я думаю, ряд моих коллег<sup>6</sup> по преподаванию, которые сталкиваются с необходимостью использования диалектического метода, согласятся со мною, что наши студенты, будучи перегружены слишком конкретным материалом в отдельных науках, совершенно не имеют никакой возможности научиться пользоваться диалектическим методом как таковым. Конечно, диалектика живет только на конкретном материале. Но заваливать этим материалом настолько, чтобы уже не видеть данного метода в его абстрактности и всеобщности, это значит, ронять всю науку и все преподавание. *Необходимо всеми силами добиваться, чтобы так или иначе, студент получил хотя бы элементарную диалектическую школу,* чтобы он мог оперировать с диалектическими категориями так же, как в «эмпирической» науке он оперирует с силлогизмами. Надо изошрить свои мозги так, чтобы оперирование с диалектической триадой не представляло неодолимых трудностей. Я бы даже предлагал ввести небольшой курс специально *диалектической логики*, или, что то же, *занятия по логике Гегеля*<sup>7</sup>, что могло бы послужить прекрасным введением вообще в изучение наук, тем, что раньше называлось «введением в философию». Излагая эстетические теории, я часто принужден отклоняться в сторону и тратить целые часы на то, чтобы вдолбить какой-нибудь переход от «бытия» и «небытия» к «становлению» или от «количества» к «качеству» и т. д. Этому должен быть положен конец. На основании многолетнего преподавания эстетики

<sup>6</sup> В машинописи ошибочно: «раз моих коллег».

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

в вузах я пришел к неоспоримому для себя выводу: необходимо или ввести два разных курса, общую эстетику и социологическую эстетику, или давать один курс логики (или занятий по Гегелю) и другой курс эстетики (и тут уже можно и не разделять общую и социологическую эстетику). Все споры о «форме» и «содержании», о понятии «стиля», «класса» и т. д., проистекают, главным образом, из теоретической невыясненности более основных категорий. Если студент не представляет себе всего диалектического механизма понятий «смысла» и «вещи»<sup>8</sup>, — как он может иметь ясность в мыслях при обсуждении вопроса о «форме» и «содержании»? Или как он сможет правильно судить о взаимоотношении «класса» и «личности», если он не усвоил себе по Гегелю диалектическую взаимосвязь «субъекта» и «объекта»? Поэтому я решительно предлагаю *отделить* общую эстетику от социологической или предварять эстетику особым, общеобразовательным курсом логики, для какового мы можем пригласить только такого преподавателя, который будет нам читать ее по Гегелю.

б) Теперь скажу несколько слов относительно содержания этих двух курсов. Чем должна заниматься *общая* эстетика? Общая эстетика должна подвести студента к тому, чем будет заниматься специальная эстетика, т. е. к художественной форме, к самому искусству. Музыкальная эстетика будет находиться уже в *пределах* данного искусства; общая же должна выяснить, откуда, из каких *слагаемых* получается художественная форма вообще, как и данная музыкальная вообще. Это еще не есть ни в коем случае социология. Это — нечто гораздо более отвлеченное и более общее. Это пока только еще *логический* анализ всех категорий, которые необходимы для того, чтобы осуществилось художественное произведение. Но искусство не есть только система логических категорий. Оно есть, прежде всего, живая социальная действительность. Поэтому общая эстетика и не может претендовать на изучение искусства в его целом. Повторяю, она дает только логический, т. е. для нас всегда чисто диалектический анализ строения художественного произведения. Тут должны быть вскрыты такие моменты, как «смысл», «идея», «выражение», «единство», «многообразие», «символ», «миф», «субъект», «объект»; и тут должна быть дана диалектическая классификация всех основных художественных форм<sup>9</sup>. Что касается *социологической* эстетики, то она должна продолжать общую в направлении анализа культурно-социальной жизни. Я думаю, что здесь должна быть выведена и диалектически обоснована след<ующая> схематика и социальная типология:

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

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

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

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

3. *Социализм* (новая форма органического мышления), превалирование активно-производственного отношения к искусству и борьба с субъективизмом. В особой работе «Философия и производство»<sup>10</sup> я доказываю, что с этими тремя экономическими структурами (а равно и вообще культурными типами) связаны три совершенно различных типа художественного оформления. Феодальный строй, основанный на духовных идеалах и авторитарном мировоззрении, допускает вещественную ориентировку человека только в пределах его естественных сил и возможностей. Поэтому творчество феодальной эпохи есть всегда творчество личное, органическое в смысле духовно-телесной индивидуальности, т. е. тут всегда пред нами *ремесло*. В капиталистическую эпоху субъект отрывается от объекта, идея отрывается от вещества, организатор от работника. Получается, с одной стороны, все более и более углубленная и самостоятельная, субъективная личность художника и вообще творца<sup>11</sup>, а, с другой, вещество и труд все больше и больше механизмуется, обезличивается, машинизируется. Вот почему, крайние формы субъективизма (напр<имер>, романтизм) и крайние формы капитализма и индустрии оказываются связанными между собою *диалектически*. Далеко не все марксисты понимают эту диалектическую связь. Они склонны ее натурализовать и вульгаризировать. А на самом деле, вовсе нет никакой нужды разрушать самое идейное содержание, напр<имер>, романтизма; оно остается во всей своей чисто-романтической природе. *И тем не менее романтизм есть плод именно капиталистической эпохи.*

Так же должны быть разъяснены и все прочие социальные стили искусства. Что касается *социализма*, то, взятый в чистом виде, он, конечно, не может допустить самостоятельной субъективности художника, он не может так резко противопоставить искусство и машину, он не может проповедывать [так! — Е. Т.-Г.] искусство как результат «незаинтересованного удовольствия». Это все — чисто капиталистические теории. Социалистическое искусство вообще не видит существенной разницы между искусством и производством. Тут должно быть восстановлено то непосредственное отношение организатора и производителя к производству, которое мы находим в феодальную эпоху, но это производство должно быть машинизировано и механизировано до максимальной степени. Так рисуются

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

<sup>11</sup> В машинописи далее ошибочно повторен оборот «с одной стороны».

три основных<sup>12</sup> социальных типа искусства, с большим количеством более детальных подразделений. Должны быть диалектически вскрыты и экономически (равно как и вообще культурно-социально) интерпретированы такие категории, как «возрождение», «просвещение», «романтизм», «натурализм», «реализм» и т. д. и т. д.<sup>13</sup>

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

в) Наконец, совершенно необходимо отделить *специальную* эстетику от общей. Слишком уж надоело комкать и ломать дисциплины, объединяя то, что имеет общего только по названию. Конечно, общая эстетика должна *подвести* к *музыкальной*. Но когда в два годовых часа вас заставляют проработывать [так! — Е. Т.-Г.] и общую, и специальную эстетику, то это свидетельствует только об отсутствии уважения к этим дисциплинам. Возьмем в музыкальной эстетике такие спорные категории, как «ритм», «метр», «стиль» и т. д.<sup>14</sup> Ведь только разобраться в существующих теориях ритма, это значит затратить несколько полных двухчасовых лекций. Нельзя же давать собственное построение, заслоняя собою всю огромную работу, проделанную современной наукой в этой области. А самое главное, *необходимо и здесь провести точнейший диалектический метод*, хотя этого, со времен Гегеля, кажется, никто и не пытался делать. В какой *диалектической*

<sup>12</sup> В машинописи — «основные».

<sup>13</sup> Реализацией этого положения стала поздняя работа самого Лосева «Эстетика Возрождения» (1978), а также его опубликованный посмертно «Конспект лекций по истории эстетики Нового времени. Возрождение. Классицизм. Романтизм» (см.: Тахо-Годи А. А., Тахо-Годи Е. А., Троицкий В. П. А. Ф. Лосев — философ и писатель. М.: Наука, 2003. С. 346–377).

<sup>14</sup> Проблемы ритма и стиля — изблюбленные лосевские темы. Ритм особенно занимает Лосева в десятые-двадцатые годы. В Психологическом институте Г. И. Челпанова в 1914 году он работает над «Проектом экспериментального исследования эстетического ритма» (см. в кн.: Лосев А. Ф. На рубеже эпох: Работы 1910-х — начала 1920-х годов. М., 2015), в ГАХН выступает с докладами: «О понятии ритма» (1925), «Об историческом изучении психологии и философии ритма в древности и до наших дней», «Шеллинг о ритме», «Гегель о ритме» (1927), «О понятии и структуре ритма» (1928) — перечень докладов см.: Дунаев А. Г. Лосев и ГАХН (исследование архивных материалов и публикация докладов 20-х годов) // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 197–220). Впрямую к изучению теории стиля Лосев обращается в шестидесятые-семидесятые годы. В итоге появляются его книги «Некоторые вопросы из истории учений о стиле» и «Теория художественного стиля», изданные посмертно как единая монография: Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев: Collegium, 1994.

взаимосвязи находятся между собою такие основные понятия музыкальной эстетики, как ритм, метр, мелодия, гармония, темп, тембр, высота, длительность, интенсивность, массивность звука и т. д. и т. д.? Вот основной вопрос, который приходится решать; и вот то, на что требуется огромное количество времени. Можно ли оставлять в сыром формально-логическом виде такие понятия эстетики изобразительных искусств, как композиция, конструкция, фактура, или опять-таки — ритм, метр, цвет, и свет, тон, краска и пр., не говоря уже о достаточно логически выдержанной классификации реальных и полных художественных форм? Все это не может входить в область эстетики, трактующей общие проблемы искусства, без опасности совершенно смять и потерять обе столь отличные одна от другой сферы.

II. *ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ*. Наша эстетическая мысль так слаба, и историко-философские познания так ничтожны и низки, что нет никакой возможности ограничиться в вузе одними теоретическими курсами по эстетике. Верхоглядство и дилетантизм, господствующие в этой области, проистекают почти исключительно из того, что люди совсем не ориентированы в чужих эстетических теориях и не умеют разбираться в чужих<sup>15</sup> построениях. Необходимость этого курса явствует из многих оснований. Во-первых, *для выработки собственного диалектического метода и мировоззрения* нет никакого более удобного пособия, чем изучение истории эстетики. Кто сознательно подошел к современности на основании исторического изучения нашей науки, тот хорошо понимает, какой насущной необходимостью является теперь в эстетике диалектический и социологический метод. Я не буду говорить о русской действительности и русских потребностях. Но разверните немецкие философские, эстетические и литературоведческие журналы: вы поразитесь, какая сейчас огромная тяга именно к диалектике и социологии. Сейчас, можно сказать, почти отсутствуют книги и сочинения по чистой «логике», чистой «теории познания» и т. д. Наука и философия небывалым образом конкретизировались. Кто подойдет, повторяю, исторически к современной эстетике, то <t>убедится, что диалектика и социология в эстетике вовсе не есть выдумка русских марксистов, но что это — вполне созревшее течение международной философии.

Во-вторых, невозможно получить эстетическое образование, не пройдя сквозь несколько строгих эстетических систем. Тот, кто поймет хотя бы одного или двух самостоятельных эстетически мыслителей и продумает вместе с ними их систему, тот будет уже почти готов к тому, чтобы приступить и к собственным построениям. Вся беда в том, что наш студент не продумал ни одной решительно строгой эстетической системы. Откуда же у него возьмется метод для самостоятельной мысли?<sup>16</sup> С этой точки зрения незаменимым является вхождение в строй мысли какого-нибудь Канта или Гегеля, английских эмпириков или немецких рационалистов,

<sup>15</sup> Слово вписано карандашом в машинопись.

<sup>16</sup> В машинописи точка.

чтобы привести сравнение и сделать критические выводы. Нужно быть исключительным гением, чтобы, не зная ничего в истории науки, самому творить так, чтобы оказаться на уровне века. Исключить историю эстетических учений из состава эстетического преподавания <—> это все равно, что в физике и технике преподавать какой-нибудь один механизм или аппарат, игнорируя все остальное, что параллельно с этим было и есть в науке, и пред<о>ставить студенту самому произвести все открытия и изобретения, которые в течение сотен лет делались тысячами учеными. Этот поразительный обскурантизм<, > царящий в наших академических кругах, не поддается ровно никакому воздействию. Приходится взывать и вопить в пустыне, не получая никакого отклика. Я опять и опять предлагаю это вниманию наших академических и общественных кругов и настаиваю на урегулировании этих вопросов. В течение многих лет я читаю в Московской Консерватории курс истории эстетических учений и имею основания высказывать то, что я высказал. Курс этот должен быть расширен и снабжен и дополнен семинарскими занятиями, он должен быть обязательным для всех, и ему должно быть обеспечено вполне самостоятельное место в системе высшего художественного образования.

В-третьих, опять-таки благодаря старым обывательским привычкам нашей профессуры, искусство и вообще мыслилось в отрыве от обще-исторического процесса (да и сам обще-исторический процесс представлялся в виде кучи случайных и разорванных фактов, без всякого единства и системы), и<, > в частности<, > искусство мыслилось в полном отрыве от художественных и эстетических учений. Этот дуализм, этот плюрализм, это попросту отсутствие всякой социологической методик и всякого исторического чутья приводило к тому, что хорошему музыканту обычно считалось вполне приличным быть полным невежей в науке об его музыке. Когда в последние годы заговорили о возможных изменениях европейской тональной системы и проблема температуры получила жгучий<sup>17</sup> интерес, волей-неволей пришлось обратиться к истории, чтобы просто узнать, когда и как вводилась та или другая температура или гамма. У нас в Московской Консерватории были даже вводимы кое-какие курсы по истории музыкальной теории и по истории музыкальных систем. Я не знаю, насколько прочно утвердились эти курсы; и<, > во всяком случае<, > враги для них всегда найдутся. Но этот почин нашей Консерватории нужно всячески приветствовать; и точно также история эстетических учений должна завоевать себе прочное и вполне самостоятельное место и во всех наших вузах вообще, не говоря уже о вузах художественных. История искусства упорно продолжает избегать всяких исторических и социологических обобщений. До сих пор она часто является просто коллекцией сырых фактов. Этому должен быть положен конец. Необходимы широкие обобщения; и прежде всего, увязка данной исторической эпохи в искусстве с той теорией, которая для

<sup>17</sup> Слово вписано карандашом в машинопись.



нее характерна, должна быть обязательно достигнутой в системе высшего эстетического образования.

III. Цикл эстетических предметов должен быть завершен дисциплиной, которая является как бы синтезом теории эстетики и ее истории, или, как я ее называю, *ИСКУССТВОВЗНАНИЕ*. Все знают, что на Западе давным-давно произошло размежевание *эстетики и искусствознания*. Имена Фидлера<sup>18</sup>, Дессуара<sup>19</sup>, Фолькельта<sup>20</sup>, Вельфлина<sup>21</sup>, Утица<sup>22</sup> и мн. др. достаточно известны специалистам, чтобы я стал тут говорить о них подробно. Ни общая, ни специальная эстетика не могут заменить искусствознания. Общая и специальная эстетика (а равно и их завершение и конкретизация — социологическая эстетика) *не оперируют*<sup>23</sup> с реальным анализом *цельных исторических памятников*. Реальные произведения искусства являются для этих наук только примером в анализе обще-конститутивной структуры искусства вообще или данного искусства в частности. Так понимаемая общая и специальная эстетика никогда не может удовлетворить нуждам последней и максимальной конкретизации. Однако, в области музыки, в силу особых исторических причин, о которых в данном месте распространяться было бы трудно, это искусствознание оказывается построенным раньше, чем эстетика и чем даже подлинная история музыки. Это — то, что мы обычно именуем «теорией музыки», включая сюда то, что раньше мы называли «элементарной теорией музыки», «гармонию», анализ фуги<sup>24</sup>, контрапункта и пр<очих> форм и вообще т<ак> н<азываемый> у нас «*музыкальный анализ*». То, напр<имер>, что делают на своих уроках такие представители музыкального анализа, как проф. Г. Э. Конюс<sup>25</sup> или Б. Л. Яворский<sup>26</sup>, есть именно музыкальное искусствознание. Этот анализ всегда неизбежно

<sup>18</sup> Конрад Фидлер (1841–1895) — немецкий философ, эстетик, близкий к неокантианству. Его «теория видения» послужила философской основой «науки об искусстве» Г. Вельфлина.

<sup>19</sup> Макс Дессуар (1867–1947) — немецкий эстетик и психолог.

<sup>20</sup> Иоганнес Эммануил Фолькельт (1848–1930) — немецкий философ, психолог и эстетик.

<sup>21</sup> Генрих Вельфлин (1864–1945) — немецкий историк и теоретик искусства.

<sup>22</sup> Эмиль Утиц (1883–1956) — немецкий эстетик.

<sup>23</sup> В машинописи — «оперирует».

<sup>24</sup> Слово вписано карандашом в машинопись.

<sup>25</sup> Георгий Эдуардович Конюс (1862–1933) — музыкальный теоретик, композитор, педагог. Преподавал в Московской консерватории с 1922 по 1933 годы. Лосев высоко ценил теорию Конюса о метротектонизме. См. его воспоминания о Конюсе: Лосев А. Ф. Памяти одного светлого скептика / беседу вел Ю. Ростовцев // Что с нами происходит? Записки современников / сост. В. Я. Лазарев. М.: Современник, 1989. Вып. 1. С. 182–192.

<sup>26</sup> Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942) — музыкальный теоретик, педагог, композитор. В 1921–1931 действительный член ГАХНа (позднее — ГАНС), с 1922 по 1930 годы — председатель музыкальной секции и член Государственного ученого совета Наркомпроса РСФСР. См.: Сигитов С. М. Монографические очерки по философии музыки: Флоренский, Лосев, Яворский, Асафьев. СПб., 2001.

формален, и он *должен быть формальным*. Разумеется, он может и должен быть формальным только при одном условии, а именно, — когда существуют не-формальные дисциплины, — общая и музыкальная эстетика и эстетика социологическая. Общая и музыкальная эстетика, напр<имер>, выяснит нам принципиальную и логическую структуру ритма и метра; социологическая эстетика покажет нам целую систему социальных стилей искусства, которые сами по себе не имеют никакого отношения к ритму (в этом — одно из оправданий для самостоятельного существования социологической эстетики), но которые воплощаются всегда именно в ритме, метре, мелодии, гармонии и т. д.; история эстетических учений обрисует нам научную и критическую обстановку в эпохи существования этих стилей и покажет, как понимался ритм и метр в данную эпоху и какие цели могли стоять в этом отношении для композитора; наконец, «музыкальный анализ» возьмет из реальной истории музыки данное произведение и произведет его ритмический или метрический анализ, — напр<имер>, обрисует форму таковой симметрии. «Музыкальный анализ» *может* быть формальной дисциплиной потому, что вся неформальная теория уже построена другими руками: мы уже знаем, что такое ритм и его диалектика и что такое тот или [иной]<sup>27</sup> социальный стиль ритма; остается только посмотреть, как это<т>, социально-структурный ритм воплощен в отдельных произведениях; это и делает «музыкальный анализ». Но он и *должен* быть формальной дисциплиной, ибо нельзя эстетике и социологу навязывать работу по обследованию всей решительно истории музыки. Это дисциплины гораздо более общие; они предполагают совершенно особую научную методологию и особых специалистов; и очень редко настоящий философ и социолог-эстетик совместит в одном лице с настоящим музыкантом-теоретиком.

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

Во-первых, напрасно наших искусствоведов обвиняют в узости и формализме. Если хотите, чтобы искусствознание не было узким и формалистичным, вы должны не отменять эту дисциплину (ведь должен же кто-то давать нам и формальное описание памятников), но дополнить ее общей, специальной и социологической эстетикой, а в системе преподавания добиться такого единства методов и программ, чтобы получилось действительно единое и цельное, неформальное знание об искусстве. Нельзя уничтожать общую эстетику, а потом проклинать искусствоведа за его формализм. Искусствовед и есть искусствовед. Он всегда дает нечто внешнее

<sup>27</sup> Конъектура наша. — Е. Т.-Г.

и формальное. Но ведь искусство не есть нечто *только* внутреннее и *только* содержательное. Оно имеет также и внешнюю<,> и формальную сторону. Зачем же отрывать одно от другого? Я и предлагаю: давайте введем общую и специальную эстетику и давайте введем, кроме того, еще и искусствоведение, постаравшись в наших предметных комиссиях договориться об единстве плана и метода. Тогда мы действительно можем стать диалектиками. Это же обычное небрежение к теоретической эстетике и потом гонение на формалистов искусствоведов есть плод опять-таки старой обывательской, абстрактно-метафизической мысли.

Во-вторых, только тут, в конкретном искусствоведении мы можем достигнуть *подлинно конкретной социологии искусства*. С социологией искусства нам тоже, можно сказать, не везет. Читают ее большею частью обществоведы, а не искусствоведы, и наполняют ее обще-историческими и обще-экономическими схемами, не давая никаких реальных анализов художественных памятников. Искусствоведение не есть социология просто. Искусствоведение есть синтез общей эстетики, общей социологии с конкретной историей искусства. Тут берется реальная пьеса<sup>28</sup><,> и изучается она сама для себя, а не только как пример для какого-то более общего построения. И изучается она так, чтобы видно было, как осуществились на ней те общие социологические и эстетические схемы, которые установлены нами в этих более общих дисциплинах. Обычный отрыв искусствоведения (и в особенности «музыкального анализа») от эстетики и социологии приводит эту науку, действительно, к пустому формализму. И я настаиваю на том, чтобы и «музыкальный анализ»<,> и общее искусствоведение оперировали с проблематикой социальных стилей и показывали, как устанавливаемые здесь внешне-формальные свойства памятника соответствуют тому или другому социальному стилю. Я даже так бы и назвал эту дисциплину, *социология искусства*, резко отличая ее от социологической эстетики. Но как ни называть, а только нынешняя «социология искусства»<,> представляющая собою смесь общей, частной и социологической эстетики и общего и частного искусствоведения, куда входят<sup>29</sup> и история и экономика, и политика, — этот «предмет» должен быть уничтожен в вузах.

### III.

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

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

<sup>28</sup> Слово вписано карандашом в машинопись.

<sup>29</sup> В машинописи — «входит».

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

в) *Социологическая эстетика*.

II. *История эстетических учений*.

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

В этот план не входят курсы *психологические*, которым должно быть также отведено свое место и которые не должны уже залезать в область эстетики общей и специальной, как это мы сплошь и рядом замечаем; я мыслю здесь в первую голову два курса — *психологию творчества* и *психологию эстетического восприятия*, — дисциплины достаточно разработанные для университетского преподавания. Равным образом, я ничего не говорю о реальном проведении в жизнь всех этих предлагаемых мною предметов, так как вопросы эти можно поднимать только в применении к местным условиям, увязывая с существующими учебными планами по другим предметам и учитывая местные потребности. Я настаиваю здесь только на *принципиальном* рассмотрении вопроса. Каждый курс требует, конечно, не менее двух годовых часов, и к некоторым частям этих курсов требуется прибавка времени для семинарских занятий. Подробные программы этих курсов с главнейшей литературой, русской и иностранной, издаются мною отдельно<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Такие издания не обнаружены или не были выпущены.