

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

(к проблеме эстетики)

Эстетика, пожалуй, единственная из философских наук, которой до сих пор не коснулось брожение, охватившее в последнее время всю духовную культуру и в особенности философское мышление. Как будто даже ослабел интерес к этой области философского творчества; по крайней мере в послевоенные годы не вышло ни одного крупного систематического труда по общим вопросам эстетики. Вся энергия философской мысли как будто исключительно направлена на более актуальные проблемы, проблемы культуры, философии религии, философии истории и т.п. Однако, если ближе всмотреться в те специальные исследования по вопросам теории живописи, поэзии и других искусств, которые появились в последние 10-15 лет, то нельзя не увидеть, что и здесь идет напряженная работа; что и эстетика подходит к некоторому поворотному пункту, что и в ней замечается коренная перестройка всех ее философских основ. О таком повороте свидетельствует — помимо многого другого — одно весьма существенное обстоятельство: отчужденность философской эстетики от конкретного живого искусства, которую она до последнего времени никак не могла принципиально преодолеть и которая ее обрекала на мертвенную отвлеченность и бесплодность, начинает теперь исчезать и эстетика впервые подходит вплотную к своему предмету. Этим крупным достижением она обязана прежде всего тому, что за разработку эстетических проблем принялись помимо философов и представители самого искусства и истории искусства. Благодаря этому эстетическая мысль получила иное направление; эстетика стала строиться не сверху, а снизу. Место общих систематических конструкций и психологических размышлений занял анализ культуры и структурных элементов самих произведений художественного творчества. И вот именно этот не-философский подход к эстетическим вопросам оказался философски наиболее плодотворным. Работы Г. Вельфлина и его последователей, а с другой стороны школы русских формалистов, представляют собою не только ценный вклад в теорию живописи, но имеют и чисто философское значение, указывая эстетике то направление, в котором она должна искать свой подлинный объект.

2

Самое главное затруднение для эстетики — это установление предметного единства эстетического бытия. Нет единого искусства, есть лишь множество искусств, пользующихся для осуществления своих художественных задач совершенно разным материалом и разными способами изображения. В чем же их общая предметная основа? На первый взгляд вопрос этот допускает как будто два решения: если эту основу нельзя обнаружить в самом искусстве, в его творениях, то ее следует искать вне его, а это значит: либо в самом эстетическом субъекте (творящем или воспринимающем), либо же в тех смыслах, тех идеях, которые воплощаются в художественных образах. Оба эти пути были испробованы эстетикой, и оба они завели ее в безнадежный тупик. Ни той, ни другой концепции не удалось нащупать предметное (объективное) единство искусства. И субъективно-психологическая и объективно-идеалистическая теория проходят мимо того, что наиболее существенно для художественного творчества, — мимо той среды, в которой оно осуществляется в отдельных искусствах, и тех форм изображения, которые определяют своеобразие каждого из них. Все — с точки зрения указанных ученых — не больше чем эстетически безразличный материал, который может быть подвергнут любой художественной чеканке, но сам от себя не привносит в художественное творчество ничего такого, что было бы эстетически ценно и определяло бы его по существу. До последнего времени субъективно-психологическая и объективно-идеологическая (рационалистическая) концепция играли в эстетике руководящую роль. В этом — основная причина ее ответственного доктринерства и ее отрешенности от живого искусства и животворчества. Освободиться от засилья этих ложных тенденций эстетической мысли удастся только в том случае, если она — на первых порах — откажется от чисто систематических конструкций и погрузится прежде всего в ту предметную стихию, из которой рождается и в которой осуществляется художественное творчество в отдельных искусствах.

Это требование вовсе не означает отказ от научной методик и безоговорочное подчинение философской мысли логически неопределимой и безответственной интуиции. Как раз наоборот: только этим путем эстетика может найти тот твердый упор, который ей обеспечивает предметную обоснованность и логическую четкость ее основных понятий и положений. Изучение *структурных форм*, определяющих природу отдельных искусств, вот ближайшая задача эстетики, не подходящей к искусству извне, а руководящейся исключительно его внутренним жизненным ритмом.

Правда, понятие формы — со временем получило в философии столь широкое употребление, что утратило свою однозначность, и потому как будто мало пригодно для определения самого существа эстетического. Тем не менее эстетике без него не обойтись,

пока ей не удалось выработать другого более подходящего понятия, которым можно было бы его заменить; оно близко самому художественному творчеству и за ним стоит многовековая, идущая из античности традиция. Необходимо лишь точнее очертить определяющие его моменты и указать его отличие от тех его значений, которые лежат вне эстетической плоскости. Согласно традиционному пониманию, форма художественного произведения противопоставляется его содержанию, т. е. его сюжету, его предметному смыслу. О несостоятельности этой противоположности — с точки зрения эстетики — теперь уже не может быть двух мнений; она обусловлена внехудожественным подходом к искусству, т. е. подходом, который переносит центр тяжести на смысловую сторону и считает ее основой художественного произведения, существующей и независимо от своего чувственного воплощения; или же противоположность эта обозначает в пределах самого художественного произведения различие т. наз. «формального» и предметно-смыслового фактора; но в таком случае она уже предполагает эстетическое бытие как нечто данное, как некоторую особую реальность, а потому не может иметь для эстетики основополагающего значения. Форма же в смысле структурной формы есть именно то организующее начало, которое определяет собою *все* в художественном произведении, т. е. все, что не входит в структурную форму и в ней не укоренено, либо эстетически вообще не реально, либо же есть момент отрицательный, уничтожающий эстетическое единство творения искусства, его художественную целостность. Структурная форма обнимает в одинаковой мере и формальные факторы и предметно-смысловые факторы в художественном произведении. В этом смысле сюжет, композиция, есть такой же формальный момент, как и все те факторы, которые обусловлены самой природой чувственного материала. Структурная форма не напечатлевается художником на обрабатываемый им материал, как нечто чуждое, извне приносимое, а осуществляет и выявляет лишь те эстетические возможности, которые в нем самом заложены, которые укоренены в его собственной природе. Только на таком понятии формы и может быть построена объективная эстетика, как учение о предметном строе эстетического. Понятие «приема», которым пользуется школа формалистов, заменяя им понятие формы — несмотря на все свои методические удобства — с философской точки зрения не может считаться основополагающим. Форма, понятая только как прием художественного творчества, приобретает характер чего-то субъективно-произвольного и внешнего по отношению к самому материалу. Между тем правомерность формального подхода к искусству обусловлена именно органической связью между формой (как совокупностью и единством приемов) и материалом. И формалисты совершенно правы, когда настаивают на том, что напр. поэтика должна исходить прежде всего из языковедения и что поэтому каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики. В самом деле в звуковом со-

ставе слова, в ритме и в интонациях живой речи, в ее грамматическом и синтаксическом строе, наконец, в ее семантической стороне, т. е. в ее образности, логическом смысле и эмоциональном напряжении даны уже все те формальные элементы, или приемы, которыми пользуется поэтическая речь. Мало того: в самой природе слова уже предуказаны и самые формы объединения этих элементов, т. е. те композиционные синтезы, которые создают из них одно органическое целое.

Приемы, применяемые художником, являют собою лишь производные этих структурных форм и синтезов, потенциально кроющихся в самом материале. Функция приемов ограничивается поэтому исключительно тем, чтобы сделать эти формы действительными, чтобы актуализовать их для воспринимającego сознания и тем раскрыть и выявить их самодовлеющую ценность. Этим определяется и задача художественного творчества: оно открывает доступ к этим самодовлеющим ценностям, т. е. находит ту установку сознания, при которой они становятся непосредственно ощутимыми и постижимыми.

Правда, может показаться, что такое толкование эстетической формы односторонне ориентируется на поэзию и поэтому приложимо только к этой области художественного творчества. Язык действительно представляет столь тонко расчлененный и оформленный материал, он таит в себе такую неисчерпаемую сокровищницу эстетических потенций, что задача поэта как будто ограничивается лишь довершением и упорядочением того, что уже создано естественным развитием языка. Однако эта оформленность не составляет специфической особенности только языка; в большей или меньшей степени всякий материал, эстетически оформляемый художественным творчеством, уже обладает известной оформленностью. И звук, и цвета, и скульптурный материал приобретают эстетическое значение лишь в той мере, поскольку они становятся элементами звуковой и пространственно-цветовой и световой «стихий», и подчиняются ее закономерности. Эстетическая же реальность этих стихий совершенно независима от того, обнаруживаются ли они непосредственно и в полной мере в окружающей действительности, или же обязаны своим обнаружением человеческому творчеству и человеческой культуре (как напр. музыкальная стихия). А потому и эстетическая закономерность этих стихий обладает и в том и в другом случае одинаковой предметной объективностью и одинаково далека от субъективного произвола. — Но и другое сомнение — будто признание за эстетической формой такого рода объективности ведет обратно к натурализму в эстетике (к пресловутой теории «подражания») и приписывает значение индивидуального творчества — лишнее основание. Ведь реальность, приписываемая структурной форме, есть реальность эстетическая, которая не только не совпадает с физической или психической реальностью; но и требует для своего построения совершенно особой установки сознания. Настоящий художник действительно изображает только то, что он видит

(и в этом смысле чему-то «подражает»), но для того чтобы овладеть структурными формами, он должен найти к ним доступ, он должен уметь их видеть, и в этом узрении и уловлении их и заключается решающий момент художественного творчества.

Путь, по которому идут современные представители формализма, в основе своей был уже намечен А. Гильдебрантом в его классическом исследовании «Проблема формы». Г. убедительно показал, что в области изобразительных искусств эстетическая форма всецело укоренена в самой природе «феноменального», видимого пространства, или вернее в структурных особенностях зрительных образов; эти особенности поэтому и должны быть использованы живописью и скульптурой — каждой по своему — для наглядного изображения тех свойств телесного мира, которые опытно могут быть воспринимаемы лишь через посредство двигательных (мускульных) ощущений (как напр. измерение глубины) или которые являются носителями тех или других функциональных значений (напр. жизненных, органических). Правда Гильдебрант проводит свою объективную концепцию эстетической формы не всегда последовательно: художественная ценность зрительных образов оказывается у него в конечном итоге обусловленной их соответствием нашей зрительной способности, т. е. организации зрительного органа (иначе говоря, их субъективной целесообразностью). И, быть может, именно поэтому возможность многообразия художественных стилей не получает в его учении никакого объяснения. Правильное методологическое освещение дал этой проблеме впервые Г. Вельфлин в своем фундаментальном исследовании «Kunstgeschichte Grundbegriffe».

— На первый взгляд может показаться, что В. идет совершенно иным путем, чем Г.: что он исходит не из анализа формы, а из рассмотрения воспринимающего ее зрительного акта. Различие стилей в изобразительных искусствах (и прежде всего в живописи) Вельфлин выводит из различий в самом художественном видении, т. е. из различия в структуре, характере тех зрительных восприятий, из которых складывается и которыми определяется картина видимого художником внешнего мира. Это не значит, однако, что эстетическая форма тем самым выводится из субъективного акта, из того или иного подхода субъекта к чувственно-пространственному миру. Это значит лишь, что каждый особый вид художественной формы требует и особого постигающего акта, вне которого эти формы для субъекта вообще не доступны. Ведь различия в художественном видении обнаруживаются прежде всего не в различиях осуществляющих его субъективных актов, а в различиях того предметного бытия, которое они нам открывают и которое делают для нас видимым. Пространство представляется нам, как показывает В., либо как единая сплошная свето-цветовая стихия, которая из себя своей внутренней динамикой выделяет, излучает отдельные предметы и явления, как цвето-световые феномены; или же пространство вос-

принимается нами как «линейное» пространство, в котором каждый предмет выступает как замкнутое, очерченное линиями и плоскостями целое, и которое само впервые создается из совокупности этих предметов и их взаимоотношений. На этом различии пространственно-материальных восприятий основано по Вельфлину, различие между «линейным» и «живописным» стилями; первый напел свое наиболее совершенное воплощение в классическом искусстве Ренессанса, а второй — в стиле Барокко и его позднейших видоизменениях. Правда эти два «аспекта» чувственно-протяженного мира не исключают друг-друга абсолютно, не только в обыденном, но и в художественном восприятии они могут сочетаться самыми различными способами. Но эстетически оформленным становится это восприятие только в том случае, когда один из этих аспектов приобретает руководящее значение художественной «доминанты» и подчиняет себе другой. Только благодаря такой внутренней упорядоченности, зрительное восприятие может актуализовать в себе известный живописный строй, т. е. удовлетворить требованию единства и чистоты художественного стиля.

Аналогичные различия существуют повидимому и в художественном восприятии звуковой стихии; и здесь обнаруживается глубокая стилистическая разница между музыкой, построенной на определенных ладах и тональностях, и музыкой, основой которой служат хроматизм и отрицания тонального строя.

Конечно, ни исследования формалистов в области поэтики, ни работы Вельфлига и его школы, по теории изобразительных искусств не дают еще ответа на вопрос: в чем сущность, в чем предметная основа эстетического образа вообще; они решают его лишь в применении к изучаемой ими сфере художественного творчества. Но это первый и необходимый шаг на пути к решению общего вопроса. Только на этой конкретной основе может быть построена объективная научная эстетика, как учение о структурной форме. И только этим методологическим путем эстетика сможет окончательно преодолеть все еще не изжитые предрассудки психологизма и интеллектуализма.

Укажем лишь на одну фундаментальную проблему, которая тесно связана с вопросом о существовании эстетической формы. Если и верно, что предметно-смысловая сторона произведения искусства (т. е. то, что принято называть его идеей), не имеет самостоятельной реальности, а существует лишь в неразрывной связи с воплощающей его чувственной формой, то этим отнюдь не снимается вообще различие между чувственно-формальным и предметно-смысловым моментом в пределах самой эстетической формы. Поэтому и можно говорить о «формальной» красоте художественного произведения (в узком смысле), разумея под этим ту эстетичес-

*) Под красотой мы разумеем — для большей простоты конечно не «красивость», а просто положительную эстетическую ценность

кую ценность, которая ему свойственна, как чистому феномену звуковой, цвето-световой или словесной стихии, независимо от выражающегося в нем предметного смысла. Так в поэзии «формальная» красота, (которую правильнее было бы называть *чувственно-феноменальной*) определяется такими моментами как евфония, словесная инструментовка, евритмия, мелодика и т. п., в изобразительных искусствах — тем или другим сочетанием линий, плоскостей, созвучием красок, уравновешенностью композиционных масс и т. п. Чувственно-феноменальная красота, конечно, органически связана с предметно-смысловой стороной произведения искусства, но связь эта отнюдь не имеет характера одинаковой взаимной зависимости. Феноменальная красота может иногда существовать и самостоятельно, тогда как красота, определяемая и смысловым фактором укоренена, фундирована в первой и может выражаться только в ней и через нее. Поэтому возможно беспредметное искусство (т. е. искусство, лишенное определенного предметного сюжета); такова напр. чистая музыка, таковой может быть декоративная живопись, таким хочет быть заумный язык. Но невозможно предметное искусство, которое было бы лишено чувственно-феноменальной основы. Впервые указал на это глубокое различие двух видов красоты Кант. Он различает красоту свободную (*Freie Schönheit*) и красоту привходящую (*abhängende Schönheit*), т. е. красоту самой чувственной формы и красоту, в которую одним из конституирующих моментов входит и предметный смысл. Только за первой Кант признает чисто-эстетическое значение, вторая же, по его учению, обусловлена в основе своей вне эстетическим фактором — понятием предмета («типом») или же идеалом нравственного совершенства (в человеческой красоте). — Такое понимание «привходящей» красоты упраздняет самостоятельность предметного искусства и вместе с тем неизбежно приводит к интеллектуалистическому и моралистическому засилью в эстетике. Нет сомнения: и восприятие «привходящей» красоты, т. е. красоты предметно-осмысленной столь же непосредственно, как и восприятие красоты «вольной» (чувственно-феноменальной) и не нуждается, как думает К., в каком либо посредстве понятий или нравственных идей. Но если отвлечься от этой ложной интеллектуалистической и моралистической тенденции в эстетике Канта, проблема, возникающая на почве указанной противоположности, уловлена и формулирована им совершенно правильно. Предметный смысл действительно приходит как нечто по существу иное и новое в чувственно феноменальную красоту. Ведь сам по себе он ее не конституирует и не определяет; она существует и помимо него. Он лишь воплощается и выражается в ней, подчиняя ее известным новым ограничительным условиям. В этом отношении предметно-смысловой момент являет собою как-бы форму высшего порядка, которая предполагает некоторую совокупность низших (чувственно-наглядных) форм, как необходимую основу, но вместе с тем

подчиняет их высшему (смысловому) единству. Этим, однако, проблема «привходящей» красоты еще не исчерпана. Прежде всего — взаимоотношения между чувственно-феноменальной и предметно-смысловой стороной далеко не одинаковы во всех искусствах. Так напр. музыка по преимуществу беспредметное искусство; в изобразительных искусствах «формальная» красота также может обладать самодовлеющим значением. Но в области поэзии дело обстоит совсем иначе: слово существует лишь как осмысленное слово; оторванное от смысла оно перестает быть словом. «Заумный» язык, как язык, лишенный всякого предметного смысла, — есть чистая фикция; он заслуживает название языка лишь в той мере, в какой он сохраняет хотя бы и неопределенный и приглушенный предметный смысл. Поэтому в поэзии (да и не только в поэзии) взаимоотношения между чувственно-феноменальным и предметно-смысловым факторами осложняются. Чувственная форма не воспринимает предметный смысл как нечто извне привходящее, как нечто такое, что в нее укладывается, но по существу не затрагивает, а определяется им изнутри в самых своих основах. — Чем же обусловлена возможность такого определения чувственной формы через вне-чувственный предметный смысл? И каким образом в предметном искусстве из этих двух столь разнородных факторов может получиться внутреннее органическое единство? Или в несколько иной формулировке: если чувственно-феноменальная красота ничего собою не выражает, а являет лишь самое себя, то как она может стать, оставаясь тем, что она есть, выразительницей и носительницей предметного смысла? Как совершается этот переход от чисто-внешней формы к форме «внутренней», выразительной, отделенной от нее как будто непроходимой пропастью?

Проблема эта редко ставится с полной отчетливостью; но там, где она ставится, основу внутреннего единства художественного произведения ищут почти всегда в воспринимающем субъекте, в том участии, которое он принимает в построении эстетического объекта. Этим именно путем идет так наз. теория вчувствования во всех ее современных разновидностях. Посредствующую роль между чувственно-формальной и предметно-смысловой стороной она приписывает эмоциональному фактору. — Возбуждать в воспринимающем субъекте эмоциональные переживания может, как показывают факты, не только предметный смысл художественного произведения, но и чувственная его форма, его наглядный строй, как таковой. В акте вчувствования эти эмоциональные реакции субъекта «объективируются», т. е. переносятся на эстетический объект; и переносятся на него не только поскольку он является носителем известного предметного смысла, но и на его чувственную форму; таким образом и сама форма становится выразительной. Задача художника — установить соответствие и гармонию между эмоциональной тональностью чувственной формы и предметным смыслом; это соответствие или эта однотонность эмоциональных тональностей и составляет подлинную основу единства художественного произведения.

Как ни велики заслуги теории вчувствования перед эстетикой (она освободила ее от засилья интеллектуалистических тенденций), однако в корне своем — как это все более выясняют новейшие исследования, — она несостоятельна. И не только потому, что она по существу отрицает объективное единство художественного произведения, ставя его в полную зависимость от всегда случайных и изменчивых эмоциональных реакций воспринимающего субъекта; но и потому, что не объясняет в конечном счете именно того, что она берется объяснить. Вчувствование само по себе не в состоянии оживить, одухотворить свой предмет; оно возможно и осуществимо только там, где сам предмет уже заключает в себе некоторые эмоциональные тенденции, т. е. обладает своей собственной внутренней жизнью. В частности это относится и к эстетическому вчувствованию. И оно предполагает в самой эстетической форме — независимо от ее предметного смысла — некоторую своеобразную жизнь, и жизненную напряженность. Если такое утверждение кажется странным, «не научным», и как будто возвращает к какой-то донаучной мифологии, то это объясняется только глубокими натуралистическими предрассудками нашего научного мышления. Если бы художественно (или вообще эстетически) оформленный чувственный материал был бы *только* физическим явлением, подчиненным известным закономерным отношениям, то единственная (и то случайная) эмоциональная реакция, которую он мог вызвать в воспринимающем субъекте, — это — чисто индивидуальные, физиологически обусловленные чувства приятности, удовольствия. Эстетическое впечатление было бы случайным «эпифеноменом» известных психо-физических процессов; и не больше. И нельзя было бы говорить об эстетической реальности, как особой сфере бытия, сущностно отличной от практической или естественно-научной действительности. Конечно, для реализации эстетического восприятия требуется и наличие известных субъективных условий: известной установки воспринимающего субъекта. Но эта установка не создает ни эстетических форм, ни присущей им эстетической ценности. Она лишь открывает субъекту доступ к этим формам, она дает ему возможность увидеть в них не только некоторую упорядоченную совокупность чувственных элементов, но нечто большее, некоторое живое конкретное целое, обладающее самоодлеблющей ценностью. В этом смысле всякая эстетическая форма «выразительна»; но выражает она не нечто такое, что скрывается за нею и отлично от нее, а выражает она лишь самое себя, свою собственную жизнь, свою индивидуальную ценность. Поскольку же эстетическая форма сама по себе, т. е. как чистая чувственная форма, независимо от всякого предметного значения — выразительна и знаменует некоторый конкретный органический строй, она обладает и своим собственным смыслом, своим собственным жизненным (а поскольку и эмоциональным) напряжением. Разумеется, смысл этот не есть логически-предметный смысл и напря-

женность ее не есть эмоциональность специфически человеческая, проявляющаяся в чувствах, так или иначе связанных с определенным логическим смыслом. И тем не менее мы имеем полное право говорить здесь о смысле и связанном с ним эмоциональном напряжении. И все же это обнаруживается в музыке, т. е. в том искусстве, в котором предметно-смысловой момент играет наименьшую роль. Стоит лишь вдуматься в то, что из себя представляют структурные начала и элементы в музыке (как лад, ритмический строй, гармонические ряды, мелодика и т. п.), чтобы сразу понять, что каждое из них обладает известной выразительностью, является носителем некоторого смысла и эмоционального напряжения; тем более такой смысл и такое напряжение свойственно тому целому, которое их сопрягает и объединяет как свои культурные моменты. Не случайно же мы называем это целое музыкальным образом или идеей. Музыкальный образ, действительно, представляет в своем росте и развитии, вообще во всем строе своей внутренней жизни некоторую аналогию с предметным образом и смыслом. Он может даже по своему эмоциональному тону ему до известной степени соответствовать. Но этим ничуть не упраздняется существенное отличие между музыкальным и предметно-логическим образом или смыслом. Никогда музыкальный смысл не может быть однозначно определен или исчерпан предметным смыслом; и никогда он не знаменует собой лишь музыкальное выражение предметного смысла. Он доверяет себе и в основе своей совершенно независим от мира предметно-логических смыслов, принадлежа к более основной стихийной и темной сфере бытия, которой еще чужда определенность и внутренняя озаренность предметно-логической сферы. — Назовем ли мы ее витальной, или космической, или еще какнибудь иначе, — для рассматриваемой здесь проблемы безразлично. Это зависит уже от того или иного метафизического истолкования эстетического бытия и его феноменов. — Эта характеристика музыкальных форм целиком применима и к формальным началам, свойственным другим искусствам; поэзии, живописи, архитектуре. И здесь наглядная эстетическая форма сама по себе обладает своей особой осмысленностью и эмоциональностью, во многом и существенно сходной с осмысленностью и напряженностью музыкальных форм. В этом смысле (но и только в этом!) можно было бы утверждать, что все искусства имеют свою музыкальную основу, независимо от их чисто предметных заданий. И лишь постольку предметный образ рождается из этой непредметной основы, вырастает и развивается из нее или по крайней мере уподобляется ей, проникаясь ее ритмом и напряжением, он приобретает подлинную эстетическую ценность и реальность. В подлинных творениях искусства нет поэтому непримиримого дуализма между формальной и предметно-смысловой

стороной: выразительность последней знаменует лишь развитие, высшее оформление и осмысление первой. Взаимоотношения этих двух сторон, конечно, не одинаковы во всех искусствах; они меняются в зависимости от особой природы каждой отдельной области художественного творчества: не одинаковы поэтому и те ограничения, которые предметный смысл налагают на воплощающую его чувственную стихию. И одна из главных задач теории искусства заключается в том, чтобы выяснить своеобразие этих взаимоотношений и взаимоотношений в каждой отрасли искусства. Но повсюду остается непреложным и действительным одно основное положение, определяющее собою необходимые условия всякого художественного творчества. Как бы велико ни было значение и роль предметного образа (или смысла), художественная выразительность его должна быть укоренена в выразительности чувственно-формальной. Как только предметно-смысловая выразительность отрывается от своей чувственной основы, художественное творчество перестает быть подлинным и эстетическая реальность подменяется тем или другим суррогатом (напр. «литературщиной» в живописи, «программностью» в музыке и т.п.). — И заметим еще: только там, где актуализована чувственно-формальная выразительность, возможно то, что принято называть эстетическим чувствованием. Чувствование есть всегда вторичный, производный акт, предполагающий объективную реальность эстетического бытия. Все теории, которые считают его источником и основой живого художественного восприятия, неизбежно ведут к антропоморфическому истолкованию искусства, усматривая в выразительности и эмоциональности художественного произведения, т.е. в свойственной ему жизненной напряженности лишь отражения чисто человеческих чувств, настроений, мыслей, отношений и оценок. Но такое понимание искусства незаконно суживает и ограничивает сферу эстетического бытия; оно совершенно не улавливает той особенности искусства, которую определяется его исключительное культурное значение: не только человеческое изображает оно, ему доступна и вся та жизненная стихия, которая охватывает человеческий микрокосм и сверху и снизу, и которая питает его своей неисчерпаемой энергией.

Только такое понимание эстетической формы, как выразительной (независимо от ее предметного значения) способно дать современному формализму в эстетике философское обоснование и вместе с тем объяснить внутреннюю связь искусства со всей остальной культурой. Как раз эту последнюю проблему формалисты обычно игнорируют, или же сознательно устраниают, считая, что она не входит в компетенцию эстетики и не затрагивает существа искусства. Даже самая постановка такой проблемы вызывает с их стороны иногда принципиальные возражения. Они видят в ней покушение

на автономность искусства, попытку подойти к художественному творчеству с совершенно чуждыми ему внехудожественными критериями и мерами. Опасения эти понятны; они являются естественной реакцией против засилья тех социальных моралистических и идеологических тенденций, которые до последнего времени господствовали в истории и теории искусств и тормозили ее нормальное внутреннее развитие. Правы формалисты и в том, что ставят в основу угла эстетики проблему художественной формы. Прежде чем решать вопрос об отношении искусства к остальной культуре, необходимо выяснить, что такое искусство, какова его внутренняя структура. Однако если формалисты утверждают, что связь с культурой не определяет собой жизни и смысла самого искусства, они впадают в явное противоречие с фактами и сами себя лишают возможности дать своим эстетическим взглядам соответственное философское обоснование. Лозунг *l'art pour l'art* в искусстве и в эстетике столь же ложен и незаконен, как и всякий морализм или интеллектуализм. Признание искусства самостоятельной и самобытной областью культурного творчества, подчиненной своим собственным, невыводимым ни из каких других начал органическим законам, вовсе не требует отрицания его кровной внутренней связи с остальной культурой. Автономность не означает изолированность, отрешенность от всего прочего мира. Самобытность и творческая мощь искусства сказывается именно в том, что она способна *всякое* жизненное содержание (религиозное, нравственное, социальное и пр.), хотя бы оно раньше вообще еще не было выявлено, отлить в свойственные ему художественные формы. Это не значит, однако, что вся культурная жизнь представляет для художественного творчества безразличный материал, подающийся какому угодно художественному оформлению. Видеть во всяком жизненном мотиве, каков бы он ни был, лишь повод (материал) для применения того или иного художественного приема может только импотентный эстетизм, для которого жизненные ценности утратили свое самодовлеющее действительное значение. Обращение мотива в чистый «прием» — первый признак ослабления творческого напряжения. Оформляя эстетически жизненные содержания, искусство не отменяет и не нейтрализует заложенные в них внеэстетические ценности, а переводит их лишь в иную тональность, выявляет их эстетическую значительность. Оно остается подлинным искусством лишь до тех пор, пока ощущает жизнь как настоящую, реальную жизнь. Как только оно обращает ее в простой материал для художественных экспериментов, оно само теряет всякую остроту и напряженность и низводит себя на уровень пустой игры и эстетического гурманства. Связь искусства с жизнью поэтому не есть только связь с внешним необходимым условием, а связь внутренняя, определяющая самое его существо. Именно в этом смысле необходимо признать правильным утверждение, что в жизни, в культуре укоренено бытие самого художника, не только как человека, но и как творца художественных ценностей. Не важно, конеч-

но, чтобы эта жизнь и эта культура пашла свое адекватное теоретическое выражение в каком-нибудь философском или религиозном мировоззрении; существенно только то, что она всегда предполагает некоторую основную жизненную установку, которая определяет собой весь ее внешний и внутренний (духовный, интеллектуальный) строй. И эта основная жизненная установка является для художественного творчества не только объектом, материалом, но и направляющим его двигателем. — Все это собственно триумфом, но о них приходится упорно напоминать в виду того одностороннего и почти слепого догматизма, к которому тяготеет формальная школа в философском понимании своих руководящих принципов. Особенно ярко обнаруживается эта односторонность в попытках формалистов, объяснить историческое развитие художественных форм и стилей на основании одних только имманентных самому искусству и художественному сознанию законов. Заслуги нормальной школы в разработке именно этого вопроса особенно велики. Если для научного сознания теперь несомненно, что в развитии художественных форм и стилей наблюдается известная закономерность, которая прежде всего обусловлена эстетическими возможностями, заложенными в данном стиле и присущих ему формам, то этим достижением мы обязаны прежде всего исследованиям формалистов. Правильно и другое положение, установленное формальной школой: что всякий стиль, достигнув в известную эпоху господствующего положения, неизбежно утрачивает со временем свою эстетическую (художественную) действительность и вызывает в художественном сознании реакцию, результатом которой является создание нового стиля в некоторых отношениях противоположного прежнему и канонизация таких эстетических форм, за которыми раньше не признавалось художественной ценности. Все это так. Но разве эти необходимые условия являются вместе с тем и достаточными для объяснения исторического развития и смены художественных стилей? Разве каждому канонизованному стилю можно противопоставить в качестве отменяющей противоположности только один вполне определенный стиль? Такое предположение грешило бы не меньшим рационализмом, чем Гегелевское истолкование исторического процесса в смысле диалектического развития. Оно явно упрощает реальный процесс эволюции художественных стилей, не учитывая тех широких, почти неограниченных возможностей в выборе и комбинации художественных доминант, которые открываются перед художником при выработке нового художественного стиля. Если же качественное своеобразие нового стиля невыводимо из его противоположности по отношению к стилю предшествующему, то положительные причины его возникновения остаются не выясненными; т. е. не выясненным остается основной вопрос: что же собственно открыло художнику глаза на эстетическую ценность именно этих форм, что заставило его ощутить и познать их художественную действительность, которая до него осталась художественному соз-

нению скрытой и недоступной? Очевидно такая переоценка эстетических ценностей может быть вызвана новой, доколе неизвестной *установкой* художественного сознания. А установка эта из одних эстетических факторов выведена быть не может, ибо действительность этих последних актуализуется впервые через нее. Значит корни ее нужно искать в чем то ином, в некотором более глубоком и обширном начале. А таким началом может быть только та основная жизненная установка, из которой вытекает все его жизнеощущение и жизнепонимание и которое определяет собою все то, что он видит, замечает, учитывает и ценит в окружающем его мире.

Однако таким принципиальным признанием внутренней связи между художественным стилем и жизненной установкой поставленная нами выше проблема о взаимоотношении искусства и культуры отнюдь еще не решается. Ибо связь эта многосложна и может быть разно истолкована. Самые серьезные затруднения возникают поэтому только тогда, когда мы пытаемся выяснить, в чем и как проявляется эта связь в конкретной действительности, т. е. каким образом та или иная жизненная установка преобладает в художественном сознании и создает тем самым почву для развития того или иного стиля? Обычные культурно-философские концепции не углубляются в исследование этого вопроса, главного и чреватого трудностями; они до крайности облегчают себе решение задачи тем, что довольствуются констатированием некоторого соответствия между общим мирозерцанием и художественным стилем какой-нибудь эпохи и усматривают в этом достаточное доказательство внутренней связи между культурой в целом и искусством или даже полной зависимости последнего от первой. Предлагаемые ими решения проблемы поэтому оказываются в конечном итоге или просто фиктивными, или же основаны на принципиально ложном понимании взаимоотношений между жизнью культуры и художественным творчеством. Для иллюстрации рассмотрим две такие концепции, которые пользуются сейчас наибольшим распространением.

Одна из них концепция марксизма, который считает экономикку основной всей культурной жизни и рассматривает ее духовное творчество лишь как надстройку над этим экономическим фундаментом. К этой надстройке относится и искусство. Если каждой стадии в развитии хозяйства соответствует вполне определенный строй культурной жизни, то такой же параллелизм в частности должен существовать и между формами хозяйства и художественными стилями. Но марксизм идет еще дальше. Он утверждает, что именно в области искусства особенно ясно обнаруживается обусловленность духовного творчества экономическими началами. Принцип целесообразности, определяющий собой весь строй хозяйственной жизни, господствует и в искусстве. И если хозяйство стремится к достижению наибольшего эффекта при наименьшей затрате сил, средств и времени, то эта же самая норма имеет силу и в искусстве. Ценность всякого подлинно-художественного стиля заключается имен-

но в целесообразном, экономном употреблении художественных приемов в достижении самыми простыми средствами самого сильного эстетического действия. Всякий прогресс в осуществлении этой нормы в области хозяйства должен поэтому найти соответствующее отражение в развитии и смене художественных стилей.

Эти соображения могут казаться убедительными лишь до тех пор, пока мы останавливаемся на чисто отвлеченном, а потому и неопределенном понятии целесообразности и не отдаем себе отчета в том определенном специфическом значении, которое оно приобретает с одной стороны в хозяйстве, с другой — в искусстве. В экономике господствует *внешняя* целесообразность. Жизнь и жизненные потребности как отдельного индивида так и общества ставят хозяйству известные задачи, которые оно стремится решать на основании принципа наибольшей экономии. Для искусства же как раз эта внешняя целесообразность в общем несущественна: существенное значение она приобретает только в прикладном искусстве, в архитектуре; да и то только в том смысле, что практическая цель, которой должно служить произведение искусства, (напр. дворец, храм, мебель и т. п.), ставит художественному творчеству известные ограничительные условия, но отнюдь не предопределяет собой само существо стиля или выбор тех или иных художественных форм. Там, где это имеет место, внешняя цель (тенденция) неизбежно нарушает внутреннее единство стиля и становится противохудожественным фактором. — Искусству, напротив, присуща внутренняя целесообразность, «целесообразность без цели» по выражению Канта, т. е. целесообразность основанная на единстве художественного стиля и прежде всего феноменально-чувственной согласованности осуществляющих факторов. Значит не целесообразности создает впервые единство и сущность стиля, а из единства стиля рождается (или ему имманента) целесообразность образующих его форм. — Отсюда уже ясно: принцип целесообразности, если понимать его как внешнюю целесообразность, или вообще не пригоден для объяснения и определения природы художественных стилей или же может иметь значение только как вспомогательный прием, применимый лишь тогда, когда уже предположено и дано единство какого-нибудь художественного стиля. Если же понимать его в широком смысле как целесообразность (организованность) вообще, то он характеризует всякое человеческое творчество и не имеет никакого непосредственного отношения ни к экономике, ни к искусству. В такой общей формулировке он поэтому и не пригоден для обоснования марксистской концепции культуры и ее отношения к искусству.

О других попытках экономического материализма вывести искусство из экономики или по крайней мере обосновать его в ней, серьезно говорить не приходится. Полная несостоятельность их теперь уже доказана наукой и философией с достаточной убедительностью; они не могут быть согласованы ни с более глубоким пони-

маньем природы искусства (и духовной культуры вообще) ни с эмпирическими данными исторической действительности.

Основная ошибка марксистской концепции культуры и искусства, конечно, не в том, что она кладет в основу всей культуры именно экономику, а в том, что она пытается построить целое культуры исходя из одной ее части. Всякая другая концепция, которая приписала бы такую же основополагающую роль какой-нибудь иной культурной области, неизбежно привела бы поэтому к такому же тушению, как и экономический материализм. Это обстоятельство учтено современной философией культуры и историософией. Она ищет поэтому решения проблемы в другом направлении. Руководящим принципом для нее служит идея первичного органического единства культуры в целом; многообразие ее проявлений вытекает как нечто вторичное, производное. Отдельные области культурного творчества (наука, нравственность, общественность, религия, искусство и пр.) значаюют лишь разные манифестации или выражения («качествования») единого культурного духа. Пусть этот несомненно правильный. Ибо только на основе такой концепции и можно понять культуру не как равнодействующую причинного взаимодействия случайно сталкивающихся факторов, но как живой организм, который живет, развивается и умирает по своим собственным внутренним законам.

Однако в такой общей форме эта концепция представляет собою лишь программу, которая требует своего конкретного осуществления; и как раз в осуществлении своем она и наталкивается на самые главные трудности. Действительно, единый культурный дух (или душа культуры, — *Das Seelentum* — *Spengler'a*) не существует (или по крайней мере эмпирически не доступен) помимо своих конкретных проявлений и поэтому может быть познан нами только в них и через них. Но если это так, то познание и определение общего духа культуры возможно не иначе, как на основании некоторого предположения о природе и характере его отношения к некоторым областям культуры.

Проявляется ли он во всех сферах более или менее одинаково и адекватно, так что каждая из них отражает и выражает в себе его цельную природу? Или же отдельные сферы не равнозначны и не всегда одинаково показательны для духа культуры? Первое из этих предположений, отличаюсь наибольшею простотой, как будто лишено серьезных оснований. Оно устанавливает внутреннюю органическую связь между отдельными сферами культуры, не налагая вместе с тем на автономность и самобытность каждой из них. Для познания духа культуры с этой точки зрения безразлично, которую из этих областей избрать исходным пунктом. Каждая, хотя и по своему, воплощает в себе ту же самую творческую стихию и носит на себе печать происхождения из единого для всех живого источника. Познание духа культуры в одном из его конкретных проявлений давало бы таким образом возможность по аналогии об-

наружить его отличительные черты и во всех других областях культуры *).

Однако, как ни соблазнительна эта концепция на первый взгляд, — стоит лишь продумать ее до конца и применить к истолкованию исторической действительности, чтобы убедиться, что она не только не соответствует фактам, но и не способна по настояющему обеспечить автономность отдельных областей культурного творчества. В самом деле, прежде всего эта концепция молчаливо допускает, что различные сферы культуры представляют собою более или менее однородные части единого организма и поэтому обладают и аналогичною структурой. Иначе нельзя было бы понять, как единая душа культуры могла бы проявиться в каждой из них с более или менее одинаковой полнотой, и почему каждому проявлению ее в одной области должно соответствовать аналогичное проявление в другой области. Но чем оправдать такое допущение? Различие между культурами разных эпох и народов заключается вовсе не в том только, что каждая из них по своему проявляется во всех сферах культурного творчества, но также и в том, что они выражаются в этих сферах не в одинаковой мере, и что не одни и те же области творчества имеют для них руководящее и определяющее их характер значение.

Но и с признанием самобытности и своеобразия отдельных культурных сфер такую концепцию трудно согласовать. Метод аналогий, которым она руководствуется, неизбежно ведет к нивелированию их отличительных особенностей. Исходя из какой-нибудь одной определенной области для определения общего духа культуры, историк всегда будет склонен находить и отмечать и в других областях то, что соответствует характеру и структуре той области, на которой он первоначально ориентировался. В большинстве случаев метод толкования по аналогии приводит к интелектуалистическому засилью в понимании культуры, так как характеристику общего духа культуры легче всего вывести из анализа господствующих в ней умственных и духовных течений. Особенно она по применению этого метода к искусству, которому более всего претит отвлеченная идейность, обнаженность логического смысла: либо искусству навязываются чуждые ему идейные устремления, либо же — что пожалуй еще хуже — оно подвергается всегда произвольной и субъективной символической интерпретации, совершенно не считающейся с собственно художественными тенденциями самого художника. Этой опасности не избежал и Шпенглер. Как ни блестящи и остроумны страницы посвященные им в «Закате Запада» характеристике искусства разных культурных эпох, — в основе своей они не могут удовлетворить ни историка искусства,

*) Такое понимание культуры могла бы быть использована формалистами для обоснования их концепций теории и истории искусства. Оно оправдывало бы возможность изучать искусства как замкнутую в себе автономную сферу вне всякого отношения к другим областям культуры.

ни философа культуры; ибо характеристика эта грешит коренным недостатком, свойственным символическому истолкованию искусства: переоценкой идейных мотивов и субъективным произволом.

Отсюда ясно: при решении проблемы взаимоотношений между культурой в целом (ее «духом») и отдельными ее проявлениями аналогия может служить лишь вспомогательным, но никак не руководящим методом. Отношения эти не поддаются подведению под одну общую схему, которая была бы одинаково применима ко всем сторонам культуры. Структура их гораздо сложнее, ибо обусловлена особой природой каждой отдельной области культурного творчества. Поэтому и вопрос о связи искусства с духом культуры не может быть решен лишь путем обнаружения в нем тех или иных аналогий с социальным строем, с философией, религией и т. п., как это делает напр. Шпенглер *) и многие другие историки культуры. — Тем не менее все эти трудности и осложнения, на которые наталкивается органическая концепция культуры, не могут поколебать основную ее предпосылку, а именно уверенность в том, что связь между духом культуры и современным ей художественным стилем не только внешняя, но и глубоко-внутренняя, сущностная. Исторический опыт, особенно последнего десятилетия, слишком явно свидетельствует о реальной действительности этой связи. Вполне раскрыть ее подлинный характер удастся, однако, только в том случае, если заранее выленить каковы пределы и возможности выразительности искусства в разных областях художественного творчества.

В заключение отметим лишь некоторые пункты, которые, по нашему уразумению, имеют существенное значение для решения этой проблемы.

Исследуя отношения между культурой в целом и искусством, нельзя ставить искусство в один ряд с другими областями культуры. Как ни тесна его связь с религией, философией, общественностью и т. д., в основе своей оно представляет из себя замкнутую сферу, которая не может быть сопоставлена ни с одной из других культурных сфер. Ведь центр тяжести для художественного творчества лежит не в эмпирической действительности, а в эстетической реальности, являющей собой особый мир, который подчинен своим собственным только ему свойственным законам и нормам. Мало того, и сама эстетическая реальность не есть нечто вполне однородное; в каждой отрасли искусства она обретает особый облик, особую формусообразно с особой природой той стихии, которую она эстетически оформляет **). Эстетические потенции, за-

*) Один из коренных недостатков знаменитого труда Шпенглера — злоупотребление методом аналогий и символического толкования. (Ср. напр., его произвольное, символическое толкование светов живописи, параллели, проводимые им между концепцией пространства в искусстве и в математике разных эпох и многое другое.)

***) Искусство можем быть противопоставляемо лишь всей культуре в целом, не как отражение ее, а как контраст, и притом отнюдь не вполне адекватный и не однозначно ею определяемый.

ложенные в каждой из них, отличаются друг от друга не только по своей феноменально-чувственной структуре, но и по своей выразительности. Поэтому не все искусства одинаково восприимчивы к тем или иным мирозерцательным мотивам и тенденциям, не одинаково на них реагируют. Одни из них им сродни и постольку как бы сами собой находят в них свое художественное воплощение; другие наоборот чужды их природе и потому, тогда даже когда приобретают влияние на сознание художника, не столько раскрывают и пробуждают, сколько сковывают и ограничивают его творческие силы.

Попробуем эту мысль на конкретном примере.

Романтизм представляет собой, несомненно, столь широкое и глубокое духовное движение, что может служить характеристикой целой культурной эпохи. Не только в искусстве он создал новое направление; не в меньшей степени он оплодотворил и философскую мысль и религиозное сознание и наложил даже свой отпечаток на политическую и общественную жизнь начала 19-го века. — Но если повнимательнее присмотреться к тому, что романтизмом сделано в сфере художественного творчества, то не трудно убедиться, что он далеко не во всех областях нашел одинаково полное и адекватное выражение и отнюдь не повсюду обнаружил одинаковые творческие силы. Если в музыке и поэзии влияние его оказалось решающим и значительно обогатило выразительные средства этих искусств, то в живописи, наоборот, он сыграл гораздо более скромную роль.

Это, конечно, не случайность, а весьма знаменательный факт, объяснимый лишь из самой природы основной жизненной установки романтизма, которая ставит его способности актуализовать эстетические потенции в пределах того или другого искусства вполне определенные границы. Так напр. достижения романтизма в области поэзии несомненно связаны с его символическим пониманием жизни и искусства. Центр тяжести лежит для него не в самом предметном смысле (или образе), а в чем-то ином, высшем, что за этим смыслом скрывается, и на что он лишь отдаленно указывает, намекает. Поскольку же предметный смысл служит символом высшего, он утрачивает свое самодовлеющее значение, теряет четкость логических очертаний и как бы растворяется в излучениях знаменуемого им высшего начала. Возможность же такого растворения и разложения предметного смысла обусловлена тем, что само высшее, как логически невыразимое и неразъяснимое, более непосредственно и полно воплощается в непредметной часто-чувственной выразительности слова. Таким образом приглушенность предметного смысла способствует выявлению эстетических ценностей, талящихся в чувственной природе слова.

В том же самом направлении сказалось и влияние романтизма на музыку: и здесь он обнаружил в чувственной природе звука новые еще не использованные эстетические потенции. — Живописи, напротив, романтическая установка сознания дала значи-

тельно меньше; и во многих случаях даже вносила в нее чуждые ее природе моменты (литературщина).

Весьма знаменательную картину представляет с этой точки зрения и современное искусство. И здесь на первом плане музыка и поэзия. — В музыке мы видим возвращение к ладу, к четкости и законченности музыкальной формы, подчеркнутое стремление к строгой организованности композиционного целого. Особенно тщательная разработка ритмического момента. Вместе с тем характерны полное отрешение от эротизма и изображения чисто человеческих (идейно обоснованных) чувств, перенесение эмоциональности в какой-то иной план космического, стихийного бытия.

В поэзии новый расцвет реализма и бытописания, (пользуясь вместе с тем всеми техническими достижениями нео-романтизма и нео-классицизма), внимательное и любовное отношение к самодовлеющему значению *фактов* и их непосредственной реальности. А вместе с тем также как в музыке конструктивность композиционных форм. И здесь перед эстетикой и руководимой ею историей искусства встает интересная задача: показать, почему совершился этот сдвиг в художественном сознании; и как эти новые течения в музыке и поэзии, во многом прямо противоположные предшествовавшим им символизму и романтизму, связаны с той новой жизненной установкой, которая сложилась под влиянием событий последнего десятилетия (войны и революции).

Проблемой художественной формы и проблемой связи искусства с культурой в целом (с духом культуры), однако, еще не исчерпывается круг основных вопросов эстетики и философии искусства. С ними тесно связан еще третий не менее принципиальный вопрос: что *значит* искусство для культуры в целом? Какую функцию оно исполняет в едином организме культурной жизни? — В спекулятивной эстетике начала 19-го века эта проблема занимала центральное положение и предопределяла собою постановку и решение всех остальных эстетических проблем. Напротив, эмпирическая эстетика новейшего времени, большую часть сводит ее на вопрос об историческом генезисе искусства. — Требования философской и научной методики не удовлетворяет ни тот, ни другой подход. Правильно понять и оценить роль искусства в культурной жизни нельзя иначе, как исходя из определения его специфической природы и выяснения его связи с руководящими тенденциями культуры (т. е. из рассмотрения двух выше указанных проблем). С другой стороны, и изучение генезиса искусства показывает лишь, чем оно *было* на заре культуры, но не может раскрыть его принципиального значения для культурной жизни в целом. Правильную и плодотворную разработку этой проблемы может обеспечить лишь тесное сотрудничество эстетического умозрения с исторической философией, построенной на органической концепции культуры. Это сотрудничество и составляет одну из очередных задач современной философской мысли.