

МЫСЛЬ

ЖУРНАЛ ПЕТЕРБУРГСКОГО
ФИЛОСОФСКОГО ОБЩЕСТВА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

Э. Л. РАДЛОВА и Н. О. ЛОССКОГО.

№ 1.

ЯНВАРЬ — ФЕВРАЛЬ.



ПЕТЕРБУРГ.
1922.

Мысль. Журнал Петербургского философского общества. I.
Январь-февраль.
Под редакцией Э. Л. Радлова и Н. О. Лосского.
Издательство: Петербург.
Год издания: 1922
Количество страниц: 188.

ОГЛАВЛЕНИЕ

СТАТЬИ

Хроника // № 1. С. 180 - 188.

Авторы:

Критика и библиография // № 1. С. 159 - 179.

Э. Л. Радлов - К. Сатонин. Темпераменты
Н. О. Лосский. - А. Ф. Лазурский. Классификация личностей
М. Маржецкий. - С. Аскольдов. Сознание как целое
В. Иоф. - Кн. Евг. Трубецкой. Методические предложения знания
К. - Теодор Лессинг. История как осмысление неосмысленного
И. - Макс Шелер. О вечном человеке
К. - Розенцвейг. Звезда искупления

Авторы: Радлов Э. Л., Лосский Н. О., Маржецкий М., Иоф В., Теодор Лессинг К., Макс Шеллер И., Розенцвейг К.

Учение о непосредственном знании в философии Фр. Г. Якоби // № 1. С. 89 - 116.

Авторы: Котельников О. М.

Некрологи // № 1. С. 148 - 158.

Э. Л. Радлов. Николай Григорьевич Дебольский
С. Аскольдов. Памяти Л. М. Лопатина
Н. В. Болдырев. А. С. Лаппо-Данилевский
Э. Л. Радлов. Николай Николаевич Ланге
Н. О. Лосский. Д. В. Болдырев
С. Ф. Ольденбург. Памяти О. О. Розенберга
Авторы: Радлов Э. Л., Болдырев Н. В., Лосский Н. О., Ольденбург С. Ф.

О свободе // № 1. С. 55 - 88.

Авторы: Карсавин Л. П.

Эстетическая оценка в истории искусства (К вопросу о связи истории искусства с эстетикой) // № 1. С. 117 - 147.

Авторы: Сеземан В. Э.

Аналогия как основной метод познания // № 1. С. 33 - 54.

Авторы:

Бытие и знание, созерцание и разум // № 1. С. 13 - 32.

Авторы: Болдырев Н. В.

Конкретный и отвлеченный идеал-реализм // № 1. С. 4 - 12.

Авторы: Лосский Н. О.

Эстетическая оценка в истории искусства.

(К вопросу о связи истории искусства с эстетикой).

I.

Одна из наиболее характерных черт современной научной мысли—это ее методологические устремления и искания. В ней снова возродился Декартовский дух сомнения и самокритики. Интерес ее не сосредоточивается исключительно на стоящем перед ней предмете. Все снова и снова она подвергает пересмотру и переоценке весь арсенал свойственных ей приемов и методов мышления, неустанно работая над их дальнейшим изощрением и усовершенствованием, а порой и над коренным их преобразованием. Однако, в методологическом уклоне эпохи философии Декарта и наших дней (современности) есть и существенное различие. Для рационализма 17 века злобой дня была проблема единства научного знания (метода). В самодостоверности и объективной общезначимости разума и его законов он пытался обосновать универсальность научного метода. Современная мысль, наоборот, не забывая, правда, об общих началах научного знания, более озабочена точным разграничением отдельных научных областей и свойственных им объектов. Отсюда и происходит двойное направление современной научной методологии. С одной стороны исследования ее устремлены к последним логическим основам знания, а с другой она обнаруживает сугубо внимательное и любовное отношение к фактической стороне науки, т. е. к своеобразию бытия каждой из тех объективных данностей, которые подлежат ее изучению. И хотя эти две проблемы на первый взгляд касаются противоположных сторон науки, однако всякая попытка конкретного их решения вскрывает между ними глубокую внутреннюю связь.

Так обстоит дело и с историей искусств и литературы. Методологическая тенденция современного мышления отразилась на ней особенно благотворно. Только теперь эта наука, после длительного периода беспомощных и бесплодных блужданий, начинает находить себя и отдавать себе отчет, в чем ее истинное призвание и каков настоящий ее предмет. Но, отграничивая себя и свой объект от смежных и родственных ей дисциплин, история искусств (и литературы) обязана ответить на два вопроса:

1) какое методологическое место она занимает в системе наук, т. е. в какой другой науке она находит свое обоснование? и 2) в чем особенность и своеобразие свойственного ей объекта?—Не трудно убедиться, что оба эти вопроса при ближайшем рассмотрении органически между собой связаны.

II.

В самом деле: что представляет из себя история искусств (а мы понимаем ее широко, как историю искусств вообще, и стало быть, включая в нее и историю изящной литературы)?

Прежде всего это историческая наука, и как такая, она должна удовлетворять всем методологическим требованиям исторической дисциплины вообще. Это значит: история искусств, как вообще всякая история, изучает и описывает не отдельные художественные произведения, а совершающийся во времени процесс органического изменения того или другого искусства в целом его жизни, его развития и в этом процессе пытается уловить свойственное ему известное внутреннее единство и закономерность. Только в таком случае она сможет решить основную свою задачу, объяснить настоящее из прошлого, т. е. причинно связать их между собой и раскрыть в настоящем зародыши и потенции будущего. Но наряду с этим история искусств не может ограничить свой кругозор только изучением развития самого искусства. Она должна учитывать также единство и целостность культурной жизни во всех ее проявлениях. А потому, для правильного понимания исторических судеб самого же искусства, необходимо также выяснить его связь со всеми остальными областями культурной жизни.

Соображения эти звучат теперь уже как трюизм. Они вошли в плоть и кровь современной истории искусств, и все, что ею сделано за последние десятки лет, относится почти исключительно к исследованию связей между развитием искусства и исторической жизнью всей остальной культуры.

Но это только одна сторона дела: о другой, не менее важной, до последнего времени как будто забывали, во всяком случае, не учитывали ее методологического значения. Именно: всякая наука, не исключая и исторической, должна и в методах своих и в своих систематических основаниях соотносываться с особой природой своей проблемы. Иначе она не была бы знанием о реальном т. е. знанием о фактах.

В применении к истории искусств это значит: для методического ее строя существенно, что она есть история именно искусства. Стало быть так или иначе ей необходимо считаться с особыми свойствами самого искусства, т. е. искать опоры и обоснования в общем учении об искусстве, т. е. в философии искусства или эстетике. Однако такое обоснование истории искусства в эстетике обычно встречает самые серьезные возражения и

прежде всего со стороны самих ученых специалистов. Эстетику принято считать нормативной дисциплиной, предписывающей художественному вкусу общие правила для эстетической оценки. Обосновывать историю искусства на эстетике—значило бы требовать от нее оценочного отношения к изучаемому ею предмету. Но это несовместимо с ее научным достоинством. Всякая оценка, в особенности же эстетическая, относительна, субъективна и определяется исторически изменчивыми условиями, и постольку лишена всякой объективной общезначимости. А потому история искусств, раз она хочет быть наукой в строгом смысле слова, должна следовать примеру естественных наук и воздерживаться от какой бы то ни было оценки. Эта точка зрения, приравнивающая явления художественные, как и вообще все явления культуры, к простым фактам, феноменам природы, нашла себе наиболее яркое и последовательное применение в теории П. Тэна, пытавшегося объяснить исторические типы художественного творчества как факты культуры из окружающей социальной среды—индивидуальных особенностей расы, климата, и т. п. Но даже если не идти за Тэном, то эта безоценочная натуралистическая позиция может сохранить свое значение для истории искусств. По существу, она несколько не противоречит тем новым задачам, которые ставит себе современная история искусств. Сосредоточиваясь на изучении художественных форм, она рассматривает лишь их смену и преемственность, зависимость одних от других, различия в их составе, в природе и комбинациях, определяющих эти формы факторов. Рафаэль или Пушкин изучаются просто как творцы известных художественных стилей, также [как и Джулио Романо или Некрасов, независимо от того, были ли они самостоятельными и крупными художественными величинами, или же незначительными эпигонами подражателями.

Мы здесь не будем вдаваться в критику учения Тэна *): Главный его недостаток не в том, что даваемые им объяснения развития и изменения художественных стилей несостоятельны, а в том, что он, говоря об искусстве, в то же время проходит мимо самих художественных явлений и их своеобразия. И это происходит, повидимому, не случайно, а является естественным последствием того знака равенства, который Тэн ставит между явлением художественным и явлением физическим? Поэтому методологическое обоснование истории искусства не может обойти вопроса о том, насколько правомерно такое уравнение художественных и естественно-научных фактов. В самом деле, существует ли художественная форма, которая сообщает произведению искусства его художественный характер, в таком же

*) Э. Гросс в своей критике теории Тэна (Происхождения искусства), правильно указывает на то, что предлагаемые Тэном объяснения исторического возникновения и развития различных художественных форм и стилей—мнимы: он отмечает лишь совпадение этих форм и стилей с той или другой, естественной социальной обстановкой, но отнюдь не вскрывает причинной зависимости первых от последней.

смысле, как какое-нибудь химическое или физическое явление? Реальность и этих последних становится для нас фактом, поскольку мы их чувственно воспринимаем, т. е. видим, слышим, осязаем и т. д. Но для восприятия художественной формы этого мало. Просто услышать музыкальную пьесу, увидеть картину, прочесть стихотворение—не значит еще все это воспринять как явление художественного порядка. Мадонну Рафаэля, портрет Рембрандта можно рассматривать просто как изображение Божьей Матери или портрет мужчины вне всякого отношения к искусству; точно так же, как лишенный музыкальности слышит музыку, но не воспринимает ее как музыку, т. е. как художественное произведение.

Отсюда явствует, что тот чувственный предмет, который мы называем произведением искусства (полотно с красками, напечатанное стихотворение или ноты), не есть еще готовый эстетический объект, ибо на этом предмете и через него воспринимающим субъектом могут быть актуализируемы различные смыслы (художественные и нехудожественные и т. д.). Внешняя данность служит всегда только чувственной основой и материалом, из которого строится подлинный эстетический объект. Иначе говоря, объект этот реализуется лишь в том, что Христиансен метко называет актом вторичного творчества, т. е. в живом художественном восприятии. Вот почему мы и имеем право говорить об особой эстетической реальности, несовпадающей с реальностью эмпирической (обыденного опыта). Эмпирически музыкальная пьеса одинаково реальна и для музыкального слушателя. Но только в восприятии первого актуализируется ее эстетическая реальность.

Обычно природу художественного объекта характеризуют несколько иначе: структура его, говорят, определяется двумя различными факторами: одним объективным—чувственной данностью картины, статуи, здания и т. п. и другим—субъективным—моим к нему отношением, моей установкой сознания, которая сообщает ему своеобразную окраску и благодаря этому делает его носителем некоторой особой ценности, некоторого эмоционального содержания. Однако эта характеристика грешит известным искажением действительного положения вещей.

Прежде всего различие субъективного и объективного факторов не первично, а является результатом теоретической рефлексии. А кроме того оно и феноменологически не оправдано, ибо в непосредственном художественном восприятии оба эти момента образуют одно нераздельное предметное единство. Вот это своеобразное предметное единство и является обладателем эстетической реальности, которая не укладывается в рамки обычного деления бытия на субъективное и объективное.

Какие-же выводы следуют из установленных нами феноменологических положений? Если они правильны, т. е. если эстетический объект обладает полновластной реальностью лишь в живом

художественном восприятии, то очевидно, познание и понимание его достигается только через непосредственное переживание того творческого акта восприятия, который создает этот объект. А этот акт включает в себе необходимо и момент оценки. Действительно, мы воспринимаем художественную форму как таковую, не иначе, как утверждая и признавая ее за эстетическую ценность, т. е. подвергая ее эстетической оценке. Не будь этого акта оценки, художественная форма вообще не была-бы реальна как явление эстетического порядка. Правда—это оценка особого рода: она безотносительна и в этом смысле категорична, она просто устанавливает и признает художественную ценность, противопоставляя эстетическое бытие не эстетическому, но не производя при этом никакой градации внутри сферы эстетического. Так, напр.: художественное восприятие сонаты Бетховена или картины Веласкеса содержит в себе простое утверждение и признание этих произведений эстетическими ценностями, но отнюдь не определяет степени их художественного достоинства.

III.

Теперь мы уже вплотную подошли к вопросу, который поставили в начале: может ли история искусства, именно как история искусства, обойтись без всякой оценки? Очевидно—нет. Из предыдущего ясно, что она необходимо предполагает только-что описанную безотносительную или категорическую оценку; иначе она не имела-бы своего объекта—художественной формы, которая, как мы видим, становится предметной реальностью только благодаря этому акту утверждения и признания эстетической ценности. Но мало этого. История искусства не только предполагает безотносительную оценку, как необходимо предшествующий ее работе запредельный трансцендентный факт, но и неизбежно включает ее в себя, как единственно правомерную исходную точку всех своих исследований. Только в таком случае история искусства удовлетворяет основному требованию, которое представляется ко всякой науке, изучающей реальные факты: исходить из тех первичных данностей, которые лежат в основе этих фактов. А такой первичною данностью по отношению к художественной форме является актуальное художественное восприятие, т. е. переживание, обоснованное в акте безотносительной эстетической оценки. Наоборот, всякое знание о простой возможности или наличии такой оценки, которое вместе с тем не воспроизводит, не актуализирует ее, носит уже вторичный, производный характер. Или, пользуясь терминологией Христиансена: всякая гетерономная оценка предполагает так или иначе оценку автономную и в конечном итоге восходит к ней. На первый взгляд такое утверждение может показаться парадоксальным: разве история искусства не поступает как раз в противоположном смысле? Разве она не воздерживается именно от всякой автономной оценки и ограничи-

вается только оценкой гетерономной, изучая те произведения живописи, скульптуры, поэзии, музыки и т. п., художественная ценность которых либо общепризнана, либо же признавалась создавшими эти произведения эпохами и народами? Однако, по существу, эта свобода истории искусства от актуальной (автономной) оценки совершенно иллюзорна. В самом деле, с этой точки зрения первичным фактом считается подлежащий историческому искусству внешне данный предмет и произведение (напечатанное стихотворение, полотно с красками, архитектуральное сооружение и т. п.) Но это внешнее произведение, как мы убедились, представляет собою лишь материал, который нуждается, для того, чтобы приобрести эстетическую значимость, еще в известном акте истолкования и осмысления, т. е. предполагает не что иное, как связанное с безотносительной оценкой живое художественное восприятие. Если же допустить даже самый акт художественного понимания и толкования как нечто данное нам в готовом виде, т. е. если исходить из знания о произведенных другими (авторами, эпохами и пр.) актов осмысления и толкования, то—это будет уже явным нарушением духа строгой чисто-критической научности. Это значило-бы подменить первичный факт—вторичным, производным, первоисточнику предпочесть сведения, полученные из вторых и третьих рук. Особенно ясно обнаруживается недостаточность этой точки зрения в тех случаях, когда истории искусства приходится иметь дело (а это неизбежно) с позабытыми или не получившими признания художественными произведениями.

Здесь гетерономная оценка отсутствует или же выносит отрицательный приговор. И только автономная, т. е. укорененная в живом художественном восприятии, безотносительная оценка способна вскрыть (восстановить) подлинное положительное эстетическое значение этих обиженных судом истории произведений. Но даже если отвлечься от этих сравнительно редких, исключительных случаев, гетерономная оценка не может служить для истории исходной данностью. Ведь всякое чужое толкование понимание каких либо фактов требует для своего усвоения нами опять таки известного акта понимания и толкования. А стало быть и гетерономная оценка в интересах собственного обоснования и оправдания должна попытаться воссоздать ту автономную оценку, из которой она в свое время (т. е. в определенную эпоху, в определенном круге лиц) возникла.

Все эти соображения, как нам думается, достаточно убедительно показывают, что работа историка искусств должна так или иначе исходить из непосредственного художественного восприятия и что она постольку необходимо опирается на эстетическую оценку в указанном безотносительном смысле. В такой общей формулировке это положение навряд-ли встретит серьезные возражения со стороны историков искусства и литературы, однако в конкретной работе художественного анализа значение его редко

учитывается в полной мере, а иногда даже совсем упускается из виду. Иначе не наблюдались-бы при изучении искусства и поэзии, в особенности античности, так часто случаи, когда художественный анализ подменяется археологическим и культурно-историческим описанием или когда, напр., критика текста, исправляющая искажения рукописной традиции и производящая те или другие интерполяции, руководствуется прежде всего логически-рациональными или какими угодно другими критериями, но только не эстетическими. В этих случаях явно забывается, что эстетический анализ должен непосредственно вырастать из художественного восприятия и опираться на заключенные в этом последнем данные т. е. что художественное восприятие и художественная оценка имманентны эстетическому анализу, а не трансцендентны по отношению к нему.

Только при выполнении этого условия история искусства способна решить одну из главных своих задач: дать современности ключ к настоящему пониманию художественных произведений прошлого, указать правильный к ним - подход, найти необходимую для этого „установку“ сознания; словом, сделать нечто аналогичное тому, что делает в области музыки исполнитель и в особенности дирижер: когда он волшебством своего толкования открывает наши уши для восприятия таких музыкальных произведений, художественная ценность и смысл которых нам раньше был недоступен. Роль такого толкователя по отношению к 9-ой симфонии Бетховена сыграл Ганс фон-Бюлов, по отношению к симфоническим произведениям Чайковского и Брукнера—Никиш. При этом совершенно ясно, что до конгениального с интуицией творца - художника толкования художественного произведения может подняться только тот исполнитель и историк искусства, который вживается в него, т. е. исходит в своем толковании из непосредственного, основанного на безотнносительной оценке, художественного восприятия.

Принципиальная важность обоснования эстетического анализа в непосредственном художественном восприятии, которая в пределах теории и истории музыки никогда не вызывала сомнений начинает теперь все более и более проникать в сознание историков и других областей художественного творчества. Когда напр., современная история литературы ставит проблему о мелодике стиха у того или другого поэта, то очевидно, художественное значение определяющих мелодику факторов, как-то интонации и динамики голоса, темпа и вообще манеры чтения, может быть учитываемо только в том случае, если избрать за точку отправления декламацию и производимое ею эстетическое впечатление.

Поскольку-же стихотворение рассматривается просто как напечатанное, читаемое одними глазами, момент мелодики стиха совершенно отсутствует, остается переализованным.—Или другой пример: живописность архитектурного стиля предполагает для своего изучения восприятие представляющих его творений род-

чества при определенном освещении, на известном расстоянии и т. д.

Бывают случаи, когда истинное понимание искусства минувших эпох открывается нам через сближение его с современным искусством. Так новейшая французская живопись научила нас видеть и ценить колорит древне-русской иконописи. И здесь, очевидно, это далекое от нас искусство ожило и стало нам понятным потому, что мы подошли к нему через непосредственное восприятие живой современности.

IV.

Однако, этим вопрос о роли эстетической оценки в истории искусства не исчерпывается. Можно признавать наличность и необходимость безотносительной оценки во всяком анализе художественной стороны произведений искусства, но вместе с тем отрицать за историей искусства право производить оценку в обычном смысле, т. е. оценку не безотносительную, а относительную, сравнивающую, не отграничивающую просто художественное от нехудожественного, а устанавливающую в пределах эстетического степени большей или меньшей художественности. Если бесспорно, что историко-литературный анализ Пушкина необходимо предполагает художественное восприятие и понимание его произведений, то отсюда вовсе не следует, что в задачи истории литературы, как строгой науки, входит — решать вопрос о том, кто выше — Пушкин или Лермонтов. Это скорее проблема художественной критики, которая руководствуется какими угодно, но только не научными об'ективными критериями.

Однако, вопрос этот решается не так просто, как это может показаться на первый взгляд; ибо в самом понятии оценки таится некоторая неясность и многозначность. А потому для устранения всяких недоразумений необходимо сначала выяснить, насколько вообще и в каком смысле возможен научно-обоснованный анализ художественных произведений. Действительно, понятие такого анализа как будто чревато неразрешимым противоречием, в нем сталкиваются два требования, которые, казалось-бы, одно другое исключают.

С одной стороны, искусство по самой природе своей противится научному анализу. Каждое художественное произведение довлеет себе; оно представляет собой замкнутый мирок, независимый в своей ценности от всей остальной вселенной. Кто в него хочет войти, кто хочет понять его, должен отдаться ему целиком, забыть в нем себя и весь окружающий мир. Эти особенности произведений искусства и восприятия их в эстетическом созерцании была уже в свое время подмечена Кантом и Шопенгауером, а в новейшее время особенно подчеркнута так наз. теорией эстетической изоляции, сводящей различие между научным познанием и художественным созерцанием к тому, что последнее не включает

свой объект в систему мировой жизни, а наоборот, выделяет и изолирует его. Но именно эта отличительная черта творений искусства, их органическая ценность и замкнутость и есть то, что несовместимо с научным анализом и сравнением. Анализ разлагает художественное произведение, механически дробит его на части и тем самым убивает его целостную жизнь, его внутреннее единство. А сравнение необходимо (предполагает сопоставления, соотнесения, в корне разрушающие свойственную художественному произведению замкнутость и обособленность. Между тем история искусства, по самому существу своему, как научное знание, вынуждена пользоваться рефлексией и основанном на рефлексии анализом. Изучая произведения искусства, она рассматривает их не отдельно, разрозненно, а располагает в телеологически построенные ряды, которые и исследует с точки зрения обнаруживающихся в них процессов развития, упадка и преобразования художественных стилей, эпох и т. п. Анализ и сравнение в этих исследованиях взаимно друг друга обуславливают и обосновывают. Анализ имеет своей целью сравнение, а сравнение в свою очередь дает новые точки опоры для анализа.

Спрашивается, как же история искусства сочетает, примиряет в себе эти два противоположных требования, исходящих одно от ее предмета, а другое от свойственного ей как науке метода. Если и верно, что научный метод должен сообразоваться с природой своего предмета, то все-таки это не значит, что он может отказаться от существа своего, как сравнивающего и анализирующего мышления. Как же в таком случае совершается в истории искусств переход от художественного созерцания к научной рефлексии, от одной установки сознания к другой, если при этом должны быть сохранены как своеобразие объекта, так и строгость научного метода?—уяснить сущность этого вопроса нам поможет, пожалуй, лучше всего простая аналогия. Указанный переход можно сравнить с переводом с одного языка (художественных впечатлений)—на другой язык (научных понятий). Какие же условия должны быть выполнены, чтобы перевод действительно передавал подлинник и был ему адекватным? Таких условий можно указать два: прежде всего, необходимо, чтобы переводчик одинаково хорошо владел обоими языками, одинаково точно и тонко понимал и чувствовал и тот и другой. В применении к нашему случаю это значит, что историк искусства должен быть одновременно и тонким ценителем искусства (т. е. способным к подлинно-эстетическому восприятию) и научным мыслителем. Это требование очевидно и не нуждается ни в каких дальнейших пояснениях. Не так просто обстоит дело со вторым условием, которое требует, чтобы в строе обоих языков было известное соответствие, так, чтобы все структурные элементы одного языка находили адекватное выражение в элементах другого языка.—Существует-ли такое соответствие между языком художественных впечатлений

и языком научных понятий? От решения этого вопроса зависит возможность научного анализа художественных произведений.— Если бы эстетический объект был действительно чем-то совершенно нераздельным, слитным и нерасчлененным в себе, — как это иногда утверждают, — то анализ его с эстетической стороны оказался бы по существу невозможным, т. е. анализ каждый раз роковым образом уничтожал бы то, на что он направлен, разлагая эстетический объект на части, элементы или факторы, ни один из которых не имел бы никакой эстетической ценности. Ценность эта принадлежала бы только целому объекту и ему одному вне отношения к чему-либо другому. Однако, на самом деле это не так. Всякий эстетический объект являет собою не только некоторое завершённое в себе единство, но обладает также известной внутренней расчлененностью (сохраняющимся в единстве многообразием элементов), и притом в двояком отношении. Прежде всего он есть целое, распадающееся на более или менее самостоятельные части, которые, входя в целое и являясь ему подчиненными, всетаки имеют свою особую эстетическую значительность. Особенно ясно это обнаруживается в таких искусствах, как музыка или поэзия, в которых целое не дано сразу, а задано и постепенно создается в самом процессе восприятия. Если бы этот процесс восприятия во всех своих моментах отличался абсолютной однородностью и непрерывностью, то эстетический эффект получился бы только в конце всего процесса. Между тем и в музыке и в поэзии именно самый процесс созидания (восприятия) объекта обладает эстетической значительностью. А это возможно лишь благодаря тому, что целое постепенно вырастает из сменяющих друг друга и складывающихся частей, из коих каждая представляет собой нечто в эстетическом смысле относительно законченное и цельное. Вот эта внутренняя расчлененность и организованность музыкальных и поэтических произведений и есть то, в силу чего прошлое сохраняется в настоящем и дает вместе с тем известный импульс к восприятию будущего.— Однако этим внутренняя структура эстетического объекта еще не исчерпана. Он представляет собою не только целое, сложное из частей, но и некоторое композиционное единство, получающееся из взаимодействий целого ряда переплетающихся и проникающих друг друга факторов или моментов, отчасти независимых, отчасти же укорененных один в другом. Таковы напр. в поэзии ее фонетический, ритмический, синтаксический и смысловой строй; в музыке — мелодический рисунок, полифония, гармонизация, ритм, инструментовка, эмоциональное содержание; в живописи — рисунок, колорит, композиция (как распределение масс на поверхности полотна, смысловой и эмоциональный момент и т. д.). Каждый из этих факторов эстетически реален и значит только в связи с другими факторами, как момент композиционного единства, но вместе с тем каждый из них не растворяется в целом, а приобретает на его фоне свое особое эстетическое значение, которое и

осознается как таковое в живом художественном восприятии. Отчетливее всего проявляется эта внутренняя структурная расчлененность эстетического объекта в том, что не все образующие его факторы обладают в художественном отношении одинаковым удельным весом. Непосредственно воспринимаемое единство эстетического объекта—(как показывает феноменологический анализ) достигается тем, что один из этих факторов получает руководящее значение, на него падает эстетическое ударение, и он становится, по меткому выражению Христиансена, определяющей доминантой, которая подчиняет себе остальные факторы, заставляя их сообразоваться со свойственным ей эстетическим смыслом.

Те трудности, на которые наталкивается художественное понимание произведений искусства, происходят именно из того, что не всегда удастся найти правильный подход к эстетическому объекту, найти надлежащую для этого установку сознания, т. е. уловить среди эстетических факторов „доминанту“, определяющую его внутренний строй. Вот это свойство эстетического объекта—его композиционная расчлененность и организованность и служит необходимой основой для производимого историей искусства анализа художественных творений. Анализ этот при правильной постановке отнюдь не дробит художественное произведение механически на чуждые ему и эстетически безразличные части или элементы (как это напр. делает анализ филологический или археологический), а раскрывает и запечатлевает в научных понятиях те членения или моменты, которые заложены в самом существе эстетического объекта. Иначе говоря: научный анализ непосредственно (имманентно) вырастает из художественного восприятия и являет собой об'ективное истолкование его эстетического смысла.

V.

Раз установлена возможность и общий характер научного анализа эстетического—об'екта, то этим предопределяется также ответ на центральный вопрос нашего исследования: обусловлен ли этот анализ эстетической оценкой? И если да, то в каком именно смысле?

Основной вывод всех предыдущих рассуждений заключается в том, что история искусства предполагает и включает в своей научной работе безотносительную (категорическую) эстетическую оценку, ибо исходит, или, по крайней мере, должна исходить, из непосредственного художественного восприятия. Теперь этот результат определяется еще точнее: художественное восприятие обосновывает не только принципиальную осуществимость научного анализа художественных произведений, но и все возможные его направления; ибо только художественное восприятие способно указать, каковы именно эстетические факторы или моменты,

подлежащие анализу. II только оно может гарантировать полноту и законность такого анализа. В самом деле, если держаться традиционной точки зрения и считать за исходную точку анализа не живое художественное восприятие, а внешне данное нам произведение искусства (напечатанное стихотворение, ноты, краски и линии на полотне и т. д.), как это обычно делают историки искусства, ошибочно принимающие гетереномную оценку за полное отсутствие оценки,—то, правда, наличие некоторых эстетических факторов, в этом внешнем объекте может быть непосредственно обнаружена и зафиксирована (как напр. рифмы в поэзии, ритм, гармония в музыке, колорит и композиция в живописи и т. п.), но именно только некоторых, другие же не менее существенные отсутствуют и отсутствуют именно по тому, что они приобретают актуальность только в той корреляции которая устанавливается между созерцающим субъектом и внешним объектом в непосредственном художественном восприятии (как напр. характер доминанты того или другого объединения и расчленения элементов и т. п.).

Таким образом мы видим, что не что иное как заложенная в художественном восприятии безотносительная оценка устанавливает те вехи, которые определяют для истории искусства границы производимого им анализа художественных творений. Всякое исследование, не опирающееся на эту оценку, тем самым уже не относится к истории искусства в строгом смысле этого слова. Оно носит служебный, вспомогательный характер и лишено самостоятельного значения; целью его служит собрание и подготовка еще сырого эстетически не осмысленного материала для того композиционного анализа, который составляет главную задачу истории искусства. К этим вспомогательным дисциплинам должны быть причислены самые разнообразные исследования, предметом которых является напр., история технических приемов отдельных искусств, биографические сведения о жизни и творчестве изучаемого художника, описание обще культурных влияний, которые он испытал и пр. и пр.

Если же историки искусства обычно присваивают полную безоценочность не только указанным вспомогательным дисциплинам но также основной части истории искусств, т. е. анализу художественной формы как таковой, то это, как мы убедились иллюзия, но иллюзия, имеющая свои реальные основания. Прежде всего она обусловлена тем скрытым, неосознанным характером, который очень часто носит безотносительная оценка. Исследователю кажется, что он в своем анализе исходит из чувственно внешне данного ему произведения искусства, между тем как он, сам того не замечая, дополняет чертами и моментами, заимствованными из чувственно неданного непосредственного художественного восприятия. Но помимо этого самая природа безотносительной оценки (ее категоричность) делает ее именно как оценку малозаметной и ощутимой. Ведь ей подлежит одинаково

и хорошие и дурные произведения искусства, и те и другие требуют особой эстетической установки сознания. Разница лишь в том, что в одном случае требование это находит удовлетворение, а в другом—оно так и остается требованием, т. е. художественное восприятие либо совершенно не осуществляется, либо нарушается в своей цельности и единстве. Поэтому вполне естественным является часто высказываемое предположение, что научный анализ художественных произведений должен ориентироваться на совершенные образцы искусства. Это важно не потому, что анализ этот должен в интересах своей общечеловеческой опираться на *consensus omnium*, общее согласие, в оценке данных произведений, а потому, что только они способны цельное художественное восприятие актуализировать во всей полноте его реальности.

Наконец, можно указать еще на одну сторону всех исследований по истории искусств, которая вызывает впечатление совершенной их безоценности. Когда безотносительная оценка (в скрытом или сознательном виде) уже стала совершившимся фактом и исследование поставлено на должные рельсы, то формальный анализ творений искусства сам по себе (на первых порах по крайней мере) лишен всякого оценочного характера, ибо первая его задача—дать общее описание свойственных изучаемому искусству художественных форм и приемов. Вот эта художественная морфология, действительно, ограничивается простым констатированием всех структурных элементов художественной композиции, не подвергая их никакой оценке.

Однако, эта общая морфология произведений искусства не есть еще стилистический анализ в настоящем смысле этого слова, т. е. анализ художественной формы как таковой. И если формальные исследования истории искусства на ней останавливаются, то они, действительно, заслуживают того упрека, который им часто делается; что они не улавливают самого главного в художественном произведении—его „души“. Ибо простое констатирование и перечисление отдельных художественных приемов и композиционных элементов не вскрывает и не оправдывает еще их художественного значения, их эстетического смысла. В самом деле, для характеристики художественной формы еще недостаточно обнаружить простую наличность известных определяющих ее приемов; и другим продуктам культурного творчества свойственны сходные, а иногда даже одинаковые приемы (напр. произведениям техники, речи практической или научной). Так, напр., метр и ритм одинаково употребляются и в поэтических произведениях и в правилах грамматики (особенно латинской). Но в одном случае это художественный прием, а в другом—прием мнемотехники.

Мало того. Даже в пределах художественной стихии один и тот же прием может иметь не одинаковое значение: напр., славянизмы в допетровской поэзии означают нечто иное, чем славянизмы, встречающиеся у самого Пушкина. Или колонны в

архитектуре Ренессанса означают не то же, что колонны в строениях стиля барокко.—Но помимо всего этого ни отдельный художественный прием, ни известная совокупность их не обеспечивает еще ценности художественного произведения. Одними и теми же приемами художник может пользоваться умело или неумело, т. е. создавать при их помощи хорошие или плохие произведения искусства.

Но чем же определяется эстетический смысл факторов или элементов художественного произведения, если он не заключается в них взятых в отдельности? Ответ на этот вопрос вытекает из того свойственного творениям искусства структурного, органического единства, о котором речь была выше. Элементы или факторы существуют как таковые лишь для этого единства и внутри его. Эстетический смысл их вытекает поэтому из их отношения к целому, композиционному единству. Отношение это есть отношение средств к цели; но не таких, которые входят в ее состав как необходимые части и постольку имеют не только служебное, но и самодовлеющее значение. Эта телеологическая структура эстетического объекта обнаруживается особенно отчетливо, если подойти к нему со стороны процесса творчества. Отдельные факторы или элементы представляются здесь в виде особых приемов, осуществляющих определенный художественный замысел. Значение же каждого из этих приемов, очевидно, может быть учитываемо и определяемо не иначе, как телеологически, т. е. с точки зрения его большего или меньшего соответствия общему художественному заданию. Другими словами, эстетический смысл отдельных художественных факторов или приемов требует для своего постижения известной телеологически обоснованной оценки. И эта оценка равнозначно знаменует собою лишь простое (категорическое) признание их ценности; т. е. она не остается замкнутой в себе и безотносительной. Действительно, в большем или меньшем соответствии отдельных факторов или приемов художественному замыслу в его целом уже заключается момент сравнения, градации, который и дает возможность оценивать относительное совершенство телеологической структуры эстетического объекта. Такую оценку производит прежде всего сам творец-художник. Та длительная и порою мучительная работа, которую он проделывает, прежде чем придать своему творению окончательную форму, имеет своей целью непрерывное его совершенствование, т. е. исправление всего, что не удовлетворяет условиям основного художественного замысла; иначе говоря, работа эта, те муки творчества, которые художник переживает, протекают под знаком телеологической (сравнивающей) оценки. Напр., замена одного синонима другим в поэтическом произведении, или предпочтение одного гармонического перехода другому в музыкальной пьесе вызывается и оправдывается исключительно его большим телеологическим совершенством, т. е. тем, что обуславливает его эстетическое преимущество в данном кон-

кретном случае. А потому эту оценку неизбежно производит не только сам художник, но более или менее сознательно и отчетливо также и всякий, эстетически воспринимающий его произведение. Если же историк искусства в своих исследованиях должен всегда исходить из непосредственного художественного восприятия, то ясно, что в задачу его рефлектирующего анализа входит также выявление этой сравнительной оценки и установление ее объективных оснований.

Еще отчетливее и рельефнее выступает компаративный характер указанной эстетической оценки в тех случаях, когда история искусства переходит от рассмотрения отдельных художественных произведений, к сопоставлению их целыми группами или разрядами с точки зрения их телеологической структуры (т. е. их относительного эстетического совершенства). Общность внутреннего строя (художественной композиции и определяющих факторов) в однородных произведениях искусства, совершенно естественно и неизбежно, приводила к такой сравнительной эстетической оценке.

В методическом развитии истории искусств и ее проблематики эта сравнительная оценка представляет существенный этап. Только здесь выступает вполне отчетливо специфически-исторический характер этой науки. Пока она ограничивается лишь одной морфологией художественных форм, ее исследования вращаются в сфере общих схем и искусственных отвлечений. И только когда она обращается к изучению отдельных художественных произведений, эти схемы облекаются в плоть и кровь, оживают и становятся реальными историческими явлениями. На этом конкретном материале и раскрывается исследователю впервые подлинно эстетическая сторона художественных произведений, т. е. художественный стиль как таковой; ибо, как мы видели, эстетический смысл отдельных факторов и моментов художественной формы актуализируется лишь при сочетании их с другими факторами и моментами в некотором композиционном единстве, т. е. в той или иной конкретной обстановке, при осуществлении определенного художественного задания. Методически этот переход от морфологии к стилистике (изучению стиля) выражается в том, что исследования историка искусства перестают носить исключительно аналитический характер. Анализ дополняется синтезом, задачей которого является—воссоздать то высшее единство, связывающее все эстетические факторы в одно композиционное целое, которое было усмотрено в непосредственном художественном восприятии.

Вот этот синтез и отличается строго телеологическим характером и сопровождается той сравнительной эстетической оценкой, о которой речь была выше.

VI.

Однако, этим задача и предмет истории искусства еще недостаточно очерчены и охарактеризованы. Центр тяжести ее как

исторической дисциплины не падает на истолкование отдельных художественных произведений,—ведь на это указывает и сравнительная оценка,—а на уловление некоторой внутренней связи между целыми рядами и группами художественных произведений, в силу которой они все входят в какое-то высшее охватывающее их единство. В самом же деле история искусств рассматривает каждое художественное творение не само по себе, а как проявление господствующего в данную эпоху эстетического духа, которое и создает свойственный ей художественный стиль. Этот дух или точнее эта направленность эстетического сознания отнюдь не совпадает с простою совокупностью всех художественных произведений данного времени, а знаменует собою нечто большее. Это живая потенция (не только как голая возможность, а как действенная способность или сила), которая порождает из себя художественные произведения своей эпохи и выявляет в них все перипетии своего развития, свой рост и свое падение. Вот подлинный объект истории искусства, и этот объект по самому существу своему весь соткан из ценностных и телеологических моментов. Являя собою известную направленность, устремленность эстетического сознания, эта потенция выражает свое отношение к худым произведениям искусства через оценку и требует для своего понимания такого же оценочного отношения к себе *). Правда, с точки зрения хода научного исследования она представляет собою нечто вторичное, производное; ведь история искусства воссоздает ее, исходя из данных ей конкретных фактов, т. е. из отдельных творений искусства и их сравнения и сопоставления. Тем не менее это самостоятельный, обладающий особой реальностью объект, который в своем предметном единстве может быть постигнут лишь путем непосредственного усмотрения через вживание или вчувствование в эстетический стиль изучаемой эпохи. Своеобразие его сказывается уже в том, что он вызывает к себе особую установку эстетического сознания, отличную от той, которую требует отдельное художественное произведение, созерцаемое как замкнутое целое; причем отличие это обусловлено именно теми актами сопоставления и сравнения группы однородных по стилю художественных творений, которые производит руководящая историком искусства рефлексия. Не одно и то же, рассматриваем ли мы Гётевского Фауста или Пушкинского Евгения Онегина просто как самодовлеющее художественное произведение или же как продукт известной эпохи и ее эстетических исканий. Конечно, и для простого художественного восприятия Фауста или Евгения Онегина требуется некоторое знание эпохи и ее стиля; но здесь это знание имеет лишь вспомогательное значение; оно служит тем безразличным в себе, окружающим

*) Конечно, не с точки зрения какого-нибудь отвлеченного идеала, а с точки зрения тех конкретных стилистических заданий, к осуществлению которых она стремится.

фоном, который способствует актуализации художественного переживания во всей его полноте.

В истории искусств эстетическая перспектива радикально меняется. На первый план выдвигается именно этот фон, как живая творческая потенция, отдельные же художественные произведения рассматриваются лишь сквозь него, как более или менее совершенное и типичное ее проявление.¹⁾ Различие этих двух установок эстетического сознания иногда вполне отчетливо сказывается в несовпадении соответствующих им эстетических оценок. Убедимся в этом на примере.

Один из существенных смысловых моментов, определяющих эстетическое созерцание—это раскрывающаяся в художественном произведении свобода творчества. Свобода эта—как уже отметили правильно Кант и Шеллинг—сочетается здесь своеобразным способом с внутренней закономерностью и необходимостью художественной композиции. Там, где отсутствует это ни с чем не сравнимое содружество и слияние свободы и необходимости, там нет и искусства. Где нет необходимости, там не может быть и единства завершенной в себе композиции. Где нет свободы, там место творчества занимает простая голая механика. Поэтому за пределами искусства остаются одинаково как и все хаотическое, произвольное, так и все абсолютно однозначно-необходимое и механическое²⁾. Непосредственное восприятие этой свободы творчества в художественном созерцании, основывается, как указал Христиансен, на так называемых дифференциальных ощущениях, т. е. на сознании своеобразия произведений искусства, необычности тех приемов и средств, которыми художник достигает единства композиции, а вместе с тем и той силы (рельефности) или внутренней напряженности и сосредоточенности. Вот эти дифференциальные ощущения участвуют в построении эстетического объекта далеко не всегда в одинаковой степени и одинаковых размерах. Когда дана установка эстетического сознания на отдельное произведение искусства, как на замкнутое в себе целое, роль дифференциальных ощущений гораздо скромнее и ограниченнее, чем в том случае, когда эстетическое созерцание направлено на художественную потенцию целой эпохи, которая познается лишь через сопоставление и сравнение ряда группы однородных произведений. Во втором случае однообразное повторение одного и того же художественного приема во всей этой группе может вызвать отрицательное дифференциальное ощущение, т. е. впечатление чисто механического пользования данным художественным приемом, между тем как те же самые произведения, рассматриваемые обособленно, представляются подлинно художе-

¹⁾ Смешение этих двух установок эстетического сознания часто является причиной неясности и неточности в понимании природы эстетического созерцания.

²⁾ Вот почему геометрические фигуры, недопускающие в себе никакого многообразия видоизменений, как таковые, лишены эстетического значения (как напр., круг, квадрат).

ственными, рожденными свободным творчеством. Стало быть разногласия в оценке творений искусства обусловлены в данном случае ни чем иным, как указанным различием в установке эстетического сознания. Отсюда проистекает напр. отрицательное отношение стиля барокко к строгой размеренности и симметричности архитектурных форм Ренессанса или появление у французских поэтов-романтиков *enjambement* в александрийском двустишии, на смену строгого совпадения синтаксических и ритмических единиц у их предшественников-классиков. Так же по существу объясняется и разногласие в оценке позднейшей греческой скульптуры и римских подражаний (копий) с одной стороны эпохой Винкельмана, а с другой нашим временем, которое сопоставляет их с более ранними произведениями эпохи расцвета.—Косвенным отражением указанного различия (в установке эстетического сознания) является та радикальная перемена в оценке художественного произведения, когда выясняется, есть ли оно оригинальное творение или же простая копия (не самостоятельное подражание). Этим различием объясняется также та коренная переоценка и переработка художественных приемов, которая характеризует каждый раз переход от старого отживающего свой век стиля к новому, являющему ему на смену. Отсюда видно, что историк искусства по своему непосредственному отношению к произведениям искусства ближе подходит к творящему художнику, чем к воспринимающему созерцателю. Момент свободного творчества в восприятии художника и историка искусств имеет большее значение, чем в восприятии просто созерцающего.

VII.

Вернемся однако к главному вопросу нашего исследования. Предыдущие рассуждения должны были показать и выяснить, почему история искусства в своем внутреннем развитии необходимо переходит от безотносительной оценки к оценке сравниваемой, компаративной. Жизненность и естественность этого перехода можно еще убедительнее обнаружить, если подойти к вопросу с несколько иной стороны.

Приемы, определяющие собою структуру художественной композиции, зависят прежде всего от чувственного материала, в котором работает данное искусство; чувственный же материал заключает в себе всегда некоторое многообразие сторон или свойств, которые ждут от творчества художника своей эстетической обработки и оформления. (Напр. в слове: его смысловая сторона, эмоциональный характер, синтаксический и ритмический строй, евфония и т. д.). То, что принято называть богатством и содержательностью художественной формы обусловлено именно тем, насколько ею использованы, т.-е. эстетически преобразованы все заложенные в оформляемом материале возможности; а потому эти свойства ее и являются решающими моментами при опреде-

лении ее эстетической ценности. Но так как полнота и содержательность формы допускает известные градации, г. - е. различия по степени, то оценка в этих случаях будет неизбежно носить сравнивающий относительный характер.—Конечно, и здесь оценка должна быть телеологически оправданной, т. е. руководствоваться художественным замыслом. Ибо только от характера этого замысла зависит возможность или необходимость использования в эстетических целях той или другой стороны оформляемого материала. Между тем, такое использование далеко не всегда входит в стилистические задачи художника; иногда самая сущность стиля исключает а priori эстетическую актуализацию той или другой возможности и сознательно требует полного от нее отвлечения. [как напр., в рисунке или гравюре отвлечение от красок, в абстрактной музыке от инструментовки (звуковой окраски) и т. д.]. В таких случаях приходится решать, исходя из телеологической структуры стиля (художественного замысла), что собственно здесь имеет место: эстетически обоснованная абстракция или же просто художественное бессилие и неумение.

Подведем теперь итоги всему сказанному. Мы убедились, что только тот анализ художественного произведения, который, не останавливаясь на простом констатировании определяющих его факторов и элементов, выясняет значение для целого как каждого в отдельности, так и всех их вместе взятых, заслуживает название эстетического анализа в строгом смысле этого слова и может лечь в основу научного изучения художественного стиля. Такой анализ, как мы видели, необходимо имеет оценочный характер: его исходная точка — безотносительная оценка, его результат — оценка сравнивающая, относительная. И тот и другой способ оценки укоренены в природе самого эстетического объекта, т. е. в телеологической структуре как отдельного художественного произведения, так и стиля в целом, рассматриваемого как некоторая художественная потенция. Понять эту телеологическую структуру, осознать ее эстетический смысл — это и значит не что иное, как учесть или оценить, каково соответствие между художественными приемами и осуществляемым ими замыслом, в какой мере использованы все скрытые в чувственном материале эстетические возможности, какие конструктивные факторы имеют руководящее значение, т. е. играют роль доминанты, и наконец, в какой степени самый замысел выполнен в пределах данного искусства — вопрос крайне важный в случаях смещения двух разнородных искусств и вторжения приемов и методов одного в область другого (напр. проблема Лессингова Ласкоона о взаимоотношениях живописи и поэзии и т. п.).

Основываясь на этом оценочном моменте, коренящемся в самом существе эстетического анализа, история искусства получает возможность вскрывать прогрессивное или регрессивное развитие той или другой художественной тенденции, определять

расцвет или упадок в стиле как отдельного художника, так и целой эпохи и, наконец, руководствуясь результатами всех этих исследований дойти до сопоставления художественных достижений разных времен, народов и культурных эпох, с точки зрения сравнительной эстетической оценки. При этом необходимо лишь помнить, что в таких случаях оценка эта непосредственно направлена не на художественное произведение в его целом; прежде всего она имеет ввиду отдельные эстетические факторы, участие их в построении композиционного единства и соответствие их руководящему художественному замыслу. А потому сопоставлению и сравнительной оценке подлежат лишь одинаковые по художественному значению факторы в однородных по своему замыслу произведениях. И только подводя итоги целому ряду таких частичных сопоставлений и оценок, историк искусства приходит к определению относительной эстетической ценности целого произведения или же совокупности произведений, принадлежащих одному художнику, одной школе, одной эпохе и т. д. Однако, такого рода оценка будет всегда уже вторичной, опосредствованной, производной и необходимо должна обосновываться в оценке первичной, непосредственной, касающейся того или другого эстетического фактора в отдельности. Так, напр., вопрос о том, кто является большим художником—Пушкин или Толстой, в такой общей форме лишен точного научного смысла, ибо как самые области, так и художественное направление творчества этих двух писателей, слишком разнородны чтобы поддаться сравнительной оценке. Наоборот, вполне осмысленным и научно-правомерным может оказаться вопрос о том, кто выше как лирический поэт—Пушкин или Лермонтов, если только при этом точно указать, на сравнении каких эстетических факторов должна основываться сравнительная оценка: на музыкальности-ли стиха или достоинства его ритмического и синтаксического строя или образности речи, или, наконец, на сочетании всех этих моментов и т. д. и т. д. Точно также и в области пластических искусств сравнительная оценка приложима лишь к художникам и художественным школам одного и того же типа, т. е. к тем из них, которые преследуют в своем творчестве однородные эстетические задания, напр., к рисовальщикам, колористам. При этом, однако, необходимо также учитывать то значение, которое присоедено тем или другим мастером руководящему фактору (доминанте) в целом художественной композиции, напр., служит-ли рисунок или колорит преимущественно интересам „формальной“ красоты или же цель его прежде всего выразительность сила эмоционального впечатления.

Во всех этих случаях критерий для сравнительной оценки должен определяться художественным стилем данной эпохи. А это значит: что критерий должен быть внутренним, а не внешним, что оценка не сводится подобно измерению, к простому констатированию того, что больше или меньше, лучше или хуже, а вы-

текает непосредственно из живой динамики эстетического сознания, которое не может не ставить себе конкретных художественных целей и стремиться к совершеннейшему их осуществлению. Для того кто понял и продумал эту мысль до конца, не только возможность, но и необходимость, сравнительной оценки в стилистических исследованиях историка искусства не может подлежать сомнению. В самом деле, что значит развитие искусства, о котором говорит усердный исследователь, если не прогресс или регресс в решении поставленных той или иной эпохой художественных задач, в раскрытии всех заложенных в данном стиле эстетических потенций, в ограниченном приспособлении художественных приемов к композиционному замыслу, а — при смене стилей — если не возникновение новых художественных задач и новых способов их решения, т. е. все то, что сопровождается изменением художественного вкуса, выражающееся в ослаблении и притушении интереса к одним художественным моментам и в обострении и повышении восприимчивости к другим. И как установить эту новизну и оригинальность в художественном творчестве, за которой историк искусства следит с таким вниманием, если не путем сопоставления изучаемого художника (или стиля) со всеми его предшественниками или современниками? И далее, как определить эстетическое значение оригинальности иначе, чем через посредство сравнительной оценки тех художественных приемов, в которых она объективно воплощается ¹⁾. Словом с сравнительной оценкой неразрывно связаны все те проблемы истории искусств, которые касаются исследования главного ее предмета — художественного стиля.

Теперь когда мы, кажется, в достаточной степени выяснили оценочный характер стилистического анализа в истории искусства, мы в состоянии понять одну особенность этой дисциплины, которая ей часто вменяется в упрек и рассматривается как недостаток научной строгости и точности. Если самый акт художественного восприятия и понимания является не только исходной точкой научного анализа, но определяет собою и дальнейшее его направление и развитие, то, очевидно, убедительность и вразумительность анализа будет зависеть от того, сумеет-ли производящий его исследователь указать правильный подход к пониманию изучаемого художественного произведения или стиля. Но художественного эффекта можно достигнуть только художественными же

¹⁾ В оригинальности художественного творчества мы ценим прежде всего не новизну приемов как таковую, а связанные с ней рост и обогащение актуализованных эстетических ценностей. Те дифференциальные ощущения, через которые опознается оригинальность, хотя и содействуют возникновению эстетического впечатления, но сами по себе не создают его. Они необходимы для того, чтобы выделить явление, сообщить ему особое ударение, но недостаточны для превращения его в самодовлеющий и постольку эстетически ценный объект. Дифференциальные ощущения могут иметь и эстетически-отрицательный характер, они возникают, напр., и при нарушении стиля. Своеобразие речи отнюдь не обеспечивает ее художественности. Оригинальность поэтому никогда не может служить целью художественного творчества. Там, где она искусственно превращается в таковую, она неизбежно вырождается в отрицательное явление оригинальности.

средствами. Вот почему именно лучшие представители истории искусства те, которые являются не просто археологами, а истинными ценителями искусства, в своих стилистических характеристиках и описаниях художественных произведений невольно становятся поэтами (как, напр., Вельфлин в своих трудах: „Классическое искусство“ и „Ренессанс и Барокко“). Это — не вольность, которую они себе позволяют, желая хоть отчасти избавиться от гнетущей дисциплины научного мышления, нет, это неизбежный методологический прием, которым исследователь пользуется, не располагая другим средством для введения научного анализа в надлежащее русло, только поэтическое слово конгениально тому непосредственному впечатлению, которое производит художественное творение, и какому-бы роду искусства оно не принадлежало.

VIII.

Однако, если пользование поэтическими приемами изображения и описания вызывается обязательством, которое историк искусства имеет перед самим искусством, то не менее серьезны его обязательства перед наукой. Во всяком случае на поэтическом описании он остановиться не может, иначе оно утратило-бы свое научное, методическое значение. Для того чтобы довести анализ художественного произведения или стиля до конца, все объективное содержание художественного восприятия, (т. е. все то, что пытаются передать поэтическая характеристика) должно быть переведено на язык адекватных ему, точных научных понятий. Но, что это за понятия? Очевидно, не просто теоретические, (напр., логические или психологические) — иначе они не могли-бы запечатлеть собой как раз самого существенного в художественном восприятии — его ценностной природы. Стало-быть, это должны быть понятия эстетические, т. е. понятия, обозначающие эстетические ценности и моменты. А если это так, то сущностная связь истории искусства с эстетикой становится очевидной. Стилистический анализ художественных произведений возможен только на основе тех эстетических понятий, категорий и принципов, которые устанавливает эстетика, как наука руководящих эстетических ценностях, определяющих эти ценности факторов и необходимых между ними взаимоотношений. В этом смысле история искусства должна представлять собой нечто в роде прикладной, конкретной эстетики¹⁾. Только в таком случае

¹⁾ Эту мысль высказал между прочим Г. Вельфлин в предисловии к своему капитальному исследованию: „Классическое искусство“. Это чуть-ли не единственный из видных современных историков искусства, который понял необходимость органически связать историю искусства с эстетикой и сообразно с этим пытался вести свои научные исследования: наряду с конкретным анализом как отдельных, так и целых групп художественных произведений, он дал главы, посвященные эстетическим обобщениям, а вместе с тем и эстетическому осмыслению изучаемого материала.

история искусства сумеет себя отграничить от археологии или истории духовной и материальной культуры вообще и стать историей развития художественных форм и стилей в строгом смысле этого слова. Ведь анализ стиля признается теперь всеми центральной задачей истории искусства. Но только обоснование понятия стиля в категориях эстетики может выявить самостоятельность самой проблемы стиля и оправдать ее внутреннее (сущностное) единство.

Однако, обычно против такой ориентации истории искусства на эстетику выставляют одно серьезное возражение: эстетика, говорят, — наука, до сих пор настолько мало разработанная и столь бедна объективным содержанием, что тесное содружество с ней не только не может облегчить и подвинуть вперед работу историка, но даже, наоборот, неизбежно затормозит и осложнит ее внесением таких моментов, которые являются спорными и научно мало обоснованными. Не лучше ли в таком случае для истории искусства сохранить *status quo*, т. е. остаться чисто эмпирической, описательной наукой, которая ограничивается простым установлением того, что находит в объективном содержании художественных произведений, воздерживаясь при этом от каких бы то ни было философско-эстетических объяснений и толкований?

Такое возражение показывает, однако, лишь то, что история искусства еще не дошла до вполне ясного методического самосознания, что она не дает себе точного отчета о том неопределенном положении, в котором она находится и поэтому не замечает недоразвитости и невыявленности тех основных понятий, на которые она в своей конкретной работе необходимо опирается. В самом деле, стоит только ближе присмотреться к методологическому инвентарю истории искусства, как сразу обнаружится, что самые главные понятия, которыми она оперирует, носят явно эстетический характер, как напр., понятия композиции, стиля, ритма и т. п. В приведенных понятиях мыслится некоторое единство многообразия, некоторый синтез и согласованность связанных между собой элементов, но это единство и этот синтез — совершенно особого характера: они не могут быть исчерпывающе определены теоретическими признаками; подлинный смысл их раскрывает лишь непосредственное художественное восприятие. Если же историки искусства утверждают, что они прекрасно обходятся без выявления эстетического смысла этих понятий, считаясь исключительно с их теоретическим „объективно“ установившим содержанием, то это — ничто иное как самообман, который прежде всего наносит серьезный ущерб методическому построению истории искусства. Действительно, либо историк искусства ограничивается в своей работе одним морфологическим описанием художественных произведений и вообще не доходит до самого главного предмета истории искусства — стилистического анализа, — или же он безотчетно пользуется эстетическими понятиями (по аналогии с понятиями

чисто теоретическими), оставляя, однако, невыясненным и незафиксированным научной рефлексией как раз то, что составляет их специфически эстетическую особенность, т. е. именно то, что определяет собою существо стиля; иначе говоря, он пользуется этими понятиями—с строго научной точки зрения—незаконно. Правда, и сама эстетика сделала пока еще очень мало для феноменологического анализа и определения основных эстетических понятий, но с этой задачей она справится успешно лишь при самом близком сотрудничестве с историей искусства, которая одна только и может ей доставить живой конкретный материал, необходимый для выявления своеобразия природы эстетических ценностей.

Однако и историку искусства этот союз с эстетикой сулит немалую выгоду; он раз навсегда избавит ее от необходимости пользоваться теми доморощенными, научно не продуманными эстетическими теориями, которыми он до сих пор пробаивался и которые серьезно затемняют методические основы истории искусства.

IX.

Однако, обоснованием истории искусства в эстетике вопрос об оценке, связанной с восприятием и пониманием художественных произведений, методически еще не исчерпывается. Все рассмотренные нами до сих пор виды оценки касаются исключительно эстетического объекта как такового, т. е. того, что обычно называют художественной формой. Между тем мы оцениваем в творениях искусства не одну только чистую форму; оценка может распространиться также и на те смыслы и ценности, которые присущи оформленному материалу, независимо от художественной формы. Так, напр., все виды повествовательного и изобразительного искусства (искусства предметного) требуют также внимания к тому, что свойственная им форма выражает, т. е. к тому что обычно принято понимать под смыслом или содержанием художественного произведения. Иначе говоря, интерес воспринимающего естественно и необходимо обращается к тем культурным явлениям и воплощенным в них ценностям (нравственным, религиозным, общественным и т. п.), которые послужили материалом, дали тему или сюжет для художественного творчества. Но даже по отношению к беспредметному искусству мы говорим о глубине, о значительности его эмоционального содержания (напр., в музыке). И хотя этот материальный момент (момент содержания) и охватывается формой и претворяется творческой деятельностью художника в формальное начало высшего порядка, тем не менее он не может быть оцениваем только с формальной стороны, а требует много к себе отношения, т. е. требует оценки материального содержания как такового. Из этого требования и возникает вопрос о том, что тот или иной художник или стиль внесли в общую

сокровищницу человеческой культуры, или насколько искусство изучаемой эпохи сумело выразить основные ценности и руководящие духовные стремления своего времени. В ответе на этот вопрос и будет заключаться оценка значительности содержания данного произведения или стиля, а также суждение о глубине и широте захвата его исторического влияния. Такая оценка, как мы видели, не является эстетической в строгом смысле слова. Она носит скорее общекультурный характер, ибо учитывает значение искусства и его произведений по отношению культуры в ее целом. Тем не менее она не лежит за пределами художественного восприятия и понимания, а включена в него некоторым своеобразным способом. Объясняется это особой структурой эстетического объекта. Он не существует сам по себе, а предполагает всегда некоторую предметность иного порядка, на почве которой он возникает. При этом эта доэстетическая предметная основа не остается внеположной по отношению к эстетическому объекту, но вместе с тем и не поглощается им целиком, а сохраняет свою собственную природу, как бы просвечивая сквозь преобразующую ее художественную форму. Вот почему почти каждое художественное произведение заключает в себе не только эстетические, но и другие внеэстетические ценности (нравственные, познавательные и т. п.) и постольку вызывает необходимо и соответствующую оценку. Эта внеэстетическая оценка не совершается, однако, просто и непосредственно сама по себе—иначе она не входила бы в состав художественного восприятия, а осуществляется через посредство и при помощи оценки эстетической. Другими словами, художественное произведение не только воплощает в себе красоту (эстетические ценности), но также выражает в красоте или говоря языком Платона, рождает из себя иные внеэстетические ценности. Методически это значит: внеэстетическая оценка предполагает как необходимое свое основание оценку—формально-эстетическую; иначе она не имела бы своего внутреннего оправдания, т. е. не была бы оценкой, относящейся именно к произведению искусства как таковому и постольку органически связанной с непосредственным художественным восприятием.

В отмеченной структурной особенности художественного восприятия, благодаря которой она включает в себя и внеэстетическую оценку, сказывается действенная сила той (ограниченной) жизненной силы, которая соединяет искусство со всеми остальными областями культуры. Связь эта, конечно, для искусства не случайна и не безразлично, ибо определяет собою его роль и значение для культуры взятой в целом. Как проявление единой целостной культуры, искусство может быть оцениваемо не иначе как с точки зрения раскрывающегося в нем духовного содержания, т. е. преобразуемых художественной формой культурных ценностей. Не только общая эстетика, но и эстетика отдельных искусств необходимо должна прийти к постановке этой проблемы.

Но с точки зрения научной методологии это—проблема конечная, пограничная, которая возникает тогда, когда ставится вопрос о единстве культурного творчества, той общей основе, из которой вырастает все многообразие культурных сил и ценностей. А потому для правильного подхода к ней требуется, чтобы сначала была вскрыта и прочно установлена самобытная и самодовлеющая природа искусства как такового. Иначе эстетика, а вместе с ней и история искусства, поддается снова тому роковому заблуждению, которое делало ее работу в течении долгого времени столь бесплодной и не производительной: смещению вопроса о сущности искусства с вопросом о его значении для культуры.

Х.

Основная задача нашего исследования теперь выполнена. Мы выяснили, в каком смысле эстетическая оценка входит в качестве неотъемлемого фактора в стилистический анализ художественных произведений, и как этот обязательный для историка искусства оценочный подход к своему предмету может найти свое научное оправдание и обоснование только в эстетике. Намеченное нами содружество между историей искусства и эстетикой есть, конечно, не более как программа, которая ждет еще своего осуществления. И только при попытке конкретного ее выполнения могут обнаружиться все скрывающиеся в ней трудности и осложнения. Однако некоторые из этих трудностей можно уже заранее предвидеть: в том схематическом виде, в каком мы набросали нашу программу, она не обладает, конечно, вполне однозначной определенностью и может легко вызвать неправильные толкования, самые главные из которых мы и постараемся сейчас же предотвратить. Так напр. нельзя обойти молчанием те опасения, которые оценочный метод эстетики обычно внушает историкам искусства: будто-бы применение этого метода к стилистическому анализу равносильно признанию эстетики законодательницей художественного вкуса, призванной безапелляционно решать, что прекрасно и что нет и предписывать художественному творчеству общеобязательные регулирующие его нормы. Такое понимание эстетики и связанной с ней оценки, конечно, совершенно превратно; но признание его несостоятельности ничуть не колеблет выводов нашего исследования. Ведь эстетика—как ее понимает современная философская мысль, не создает художественный опыт и кроющуюся в нем эстетическую оценку, а предполагает, как некоторую фактическую данность, и то и другое. Проблема ее заключается лишь в том, чтобы вскрыть и зафиксировать на языке понятий то, что в этом опыте заложено, и что составляет его необходимые конститутивные начала. Общего канона, которому было-бы подчинено все художественное творчество в целом и каждое его произведение в отдельности, эстетика установить не может, да это и не входит в ее задачи.

Как законченное в себе самодовлеющее целое, всякое творение искусства автономно и обладает как-бы своим собственным только ему свойственным индивидуальным законом, который сообщает ему какую-то особую, внутреннюю необходимость и сплавляет во-едино все образующие его структурные элементы. А потому единого универсального идеала красоты, которому поклонялся 18-й век, вообще не существует. Эстетических идеалов столько-же, сколько художественных эпох и стилей. Однако признавать одинаковую эстетическую правомерность за самыми разнообразными художественными устремлениями, отнюдь не значит отрицать вообще существования какого-бы то ни было об'ективного эстетического критерия и становится на точку зрения крайнего релятивизма, полагающего, что красота—понятие относительное, которое имеет в каждом из своих конкретных воплощений значение и силу лишь для определенной эпохи и определенного художественного вкуса. Если последовательно идти по этому пути то неизбежным следствием будет отказ от какой-бы то ни было сравнительной оценки. Ведь в таком случае художественное произведение может восприниматься и оцениваться только как нечто абсолютно обособленное в себе и неповторимое в своей индивидуальности, а постольку оно ни с чем другим несоизмеримо и несравнимо. Если-же признать этот вывод, то, очевидно, и связанная с художественным восприятием безотносительная оценка оказывается совершенно иррациональным фактом, не поддающимся вовсе научному исследованию ¹⁾. Другими словами, в таком случае история искусства как наука оказалась-бы невозможной. Однако эти соблазны крайнего скептицизма не так опасны для научной мысли, как это может показаться на первый взгляд. Помимо полной своей бесплодности, скептицизма противоречит также данным научного опыта.

История искусства, несмотря на все свои несовершенства, не есть иллюзия, а непреложный факт, который требует лишь для научного своего обоснования выяснения определяющих его условий. А на эти условия мы указали уже выше. Художественное восприятие как таковое не может, конечно, непосредственно стать научным знанием: оно остается по отношению к последнему всегда трансцендентным. Но содержание его как мы видели, может быть переведено на язык научных понятий. А так как подлинник при всяком переводе неизбежно испытывает некоторое преобразование, то такому изменению подвергается и художественное восприятие, когда становится об'ектом научной рефлексии мысли. Преломляясь в ней подобно солнечному лучу, проходящему через призму, оно распадается на свои структурные элементы. Задача-же научного исследования сводится не только к описанию этих элементов, но и к установлению их внутренней

¹⁾ Ибо научный анализ неразрывно связан с сравнивающей рефлексией, а сравнение ценностных явлений неизбежно переходит в сравнительную оценку.

связи, порождающей из себя единство художественной композиции. Эта связь, такие как и определяемые ею моменты, отличается, как мы убедились, телеологическим характером. А потому и стилистический анализ по существу своему интенционален, он необходимо направлен, устремлен к единству художественной композиции, хотя никогда и не реализирует его в себе сполна. Целостность художественного восприятия является таким образом не только исходной точкой, но и завершенном стилистического исследования, (т. е. тем, что он в конечном итоге должен воссоздать), причем однако обе эти пограничные точки лежат уже за пределами научной рефлексии. Отсюда вытекает один весьма существенный вывод, касающийся предмета истории искусства. Внутренним (имманентным) объектом научной рефлексии, т. е. объектом, который не только имеется ею ввиду, а фактически в ней наличествует, служит не художественное произведение как завершенное единство, а отдельные композиционные элементы и определяющая их внутренняя (телеологическая) направленность на целое (соотнесенность к целому). Сопоставляя и сравнивая эти объективные данности между собой, история искусства выявляет общий характер как самих структурных факторов, так и свойственных им телеологических тенденций и воссоздает таким путем ту эстетическую потенцию, которая создает художественный стиль отдельных произведений. Подлинный объект истории искусства составляет поэтому не что иное как некоторое отношение между эстетической потенцией и отдельными художественными произведениями, рассматриваемыми с точки зрения осуществления первой (т. е. потенции) в последних (т. е. произведениях). При этом существенно, что полного совпадения между потенцией и ее конкретной актуализацией быть не может. Ибо какими-бы узкими рамками мы не ограничивали понятия потенции, — будет-ли это потенция не целой эпохи, а отдельного художника или даже определенного периода в его творчестве, — она всегда останется чем-то относительно общим, что может найти осуществление в некотором многообразии конкретных случаев. — Да иначе и оно быть не может; ибо только такое понимание предмета истории искусства, которое ставит индивидуальные художественные явления в соотношение к чему-то общему, и делает возможным самое существование этой дисциплины как науки, а вместе с тем и связанную с ней сравнительную эстетическую оценку. Не будь понятия эстетической потенции, с которой мы соотносим отдельные художественные произведения, — не было-бы и того общего им всем знаменателя, через посредство которого и совершается их сравнительная оценка и которым обуславливается ее научная объективность. Ведь критерии оценки непосредственно вытекают из характеризующих эстетическую потенцию творческих тенденций. Укажем для примера те из этих тенденций, которые имеют особенно важное значение. Некоторые из них настолько общи, что одинаково существенны

для всех родов художественного творчества. Таково напр. свойственное всякому искусству стремление растворить целиком обрабатываемый чувственный материал в художественной форме, т. е. использовать эстетически все присущие ему стороны и особенности. В каждом отдельном искусстве эта общая тенденция, претерпевает, конечно, те или другие видоизменения и в таком индивидуализированном облике не только указывает данному искусству все положительные возможности его творчества, но и ставит ему одновременно известные грани, преступить которые оно не в силах.

Не менее существенными, чем структура оформляемого чувственного материала, являются для художественного творчества и его тенденций те условия, которые связаны с природой художественного восприятия как такового. Условия эти исходят от воспринимающего субъекта и постольку в обычном смысле их можно назвать субъективными, психологическими. Однако, феноменологически, по отношению к реальности эстетического предмета они не менее объективны чем условия, коренящиеся в чувственной природе оформляемого материала. Сюда относятся прежде всего та выше отмеченная особенность художественного восприятия, что всегда один из композиционных факторов имеет руководящее значение, что он играет роль объединяющей (господствующей) доминанты. Но доминанта в конкретном своем осуществлении далеко не однозначное понятие. Композиционные факторы художественного произведения столь разнородны по характеру и значению и степени их самостоятельности или взаимной зависимости настолько различны, что не все они в одинаковой мере и в одном и том-же смысле могут стать доминантами. Эстетическую ценность обладает поэтому не всякий синтез композиционных элементов под главенством той или другой доминанты, а только такой, который особым образом выявляя известные стороны оформляемого материала или раскрывая своеобразный способ их восприятия, наделяет тем самым все эти структурные факторы самодовлеющей, располагающей к созерцанию ценностью (значимостью).—Вопрос о том, какие эстетически значимые виды синтезов композиционных элементов вообще возможны, и какими доминантами они определяются,—пока еще почти совсем не разработан. Для каждого отдельного искусства он потребует особого исследования; и несомненно, что из этой конкретной эстетики история искусства почерпнет не мало указаний, которые ей помогут эстетически осмыслить и оправдать производимый ею формальный (морфологический) анализ художественных произведений²⁾.

2) Это, конечно, не значит, что конкретная эстетика будет предугадывать художественному творчеству пути, по которым оно пойдет. Признать за той или иной композиционной формой подлинную эстетическую ценность способно только непосредственное художественное восприятие. Задача же эстетики—выкрыть те объективные условия, которые определяют ценность данной формы и тем самым оправдать породившую ее эстетическую тенденцию

Все указанные условия в своей совокупности, (как те, которые связаны с структурой обрабатываемого материала, так и те, которые вытекают из природы воспринимающего субъекта) подчиняют художественное творчество некоторой закономерности, т. е. вводят его в известное русло, или вернее, в систему русел, в пределах которых и протекает процесс его роста, развития и упадка. Эти же условия определяют собою и направление возможных художественных тенденций, и постольку служат также об'ективной основой той сравнительной (относительной) оценки, которая входит в задачи стилистического анализа истории искусства. Отсюда уже ясно, что эта оценка не производится с точки зрения какого-то заоблачного абсолютного художественного идеала, который является общим для всех времен и народов; но с другой стороны она и не предоставлена целиком субъективному произволу или изменчивости и относительности исторических обстоятельств. Нет, она прочно укоренена в тех об'ективных возможностях, в рамках которых разворачивается реальная историческая жизнь художественного творчества.

XI.

Мы посвятили настоящий очерк вопросу об оценке в истории искусства, главным образом, потому, что, как нам кажется, тот или другой ответ на него должен иметь решающее значение для правильного понимания методов и задач этой науки. Лишь отдав себе отчет в своих систематических основаниях и выяснив точно природу своего предмета, история искусства способна оправдать специфическую особенность свойственных ей методов и избавиться от того засилья естественнонаучного мышления, которое до сих пор еще сказывается во многих гуманитарных науках. Ведь оценку считают недопустимой в истории искусства прежде всего потому, что она совершенно отсутствует в естественных и математических дисциплинах, т. е. именно в тех науках, которые отличаются своей точностью и логической последовательностью. Иначе говоря, математические и естественно-научные приемы мышления признают идеалом научности вообще, совершенно забывая о том, что методы какой-нибудь науки определяются прежде всего природой изучаемого ею предмета, а потому методы одной науки не могут быть автоматически переносимы в область другой. Механистическое и математическое мышление, господствующее в естественных науках, характеризуется именно тем, что оно обезличивает исследуемые им предметы, т. е. рассматривает их, вовсе отвлекаясь от того специфического значения и смысла, которым они обладают. А стало быть, ясно, что эти научные приемы и методы совершенно непригодны в том случае, когда знанию поставлена задача вскрыть и уразуметь именно этот особый смысл подлежащего явления. Всякая попытка равняться по естественным наукам и ориентироваться на их

методах должна поэтому для истории искусства кончиться неудачей. Мало того, такая попытка направляет эту науку на ложный путь и извращает ее подлинный смысл. Вскрыть же этот смысл и руководствоваться им во всех своих исследованиях история искусства сможет только в том случае, если будет находиться в теснейшем общении с той наукой, которой она до сих пор чуждалась, не получая от нее необходимой методической помощи. Сближение истории искусства с эстетикой составляет одну из самых важных очередных задач научной методологии, от успешного решения которой выиграют обе науки в одинаковой мере.

В. Сеземан.