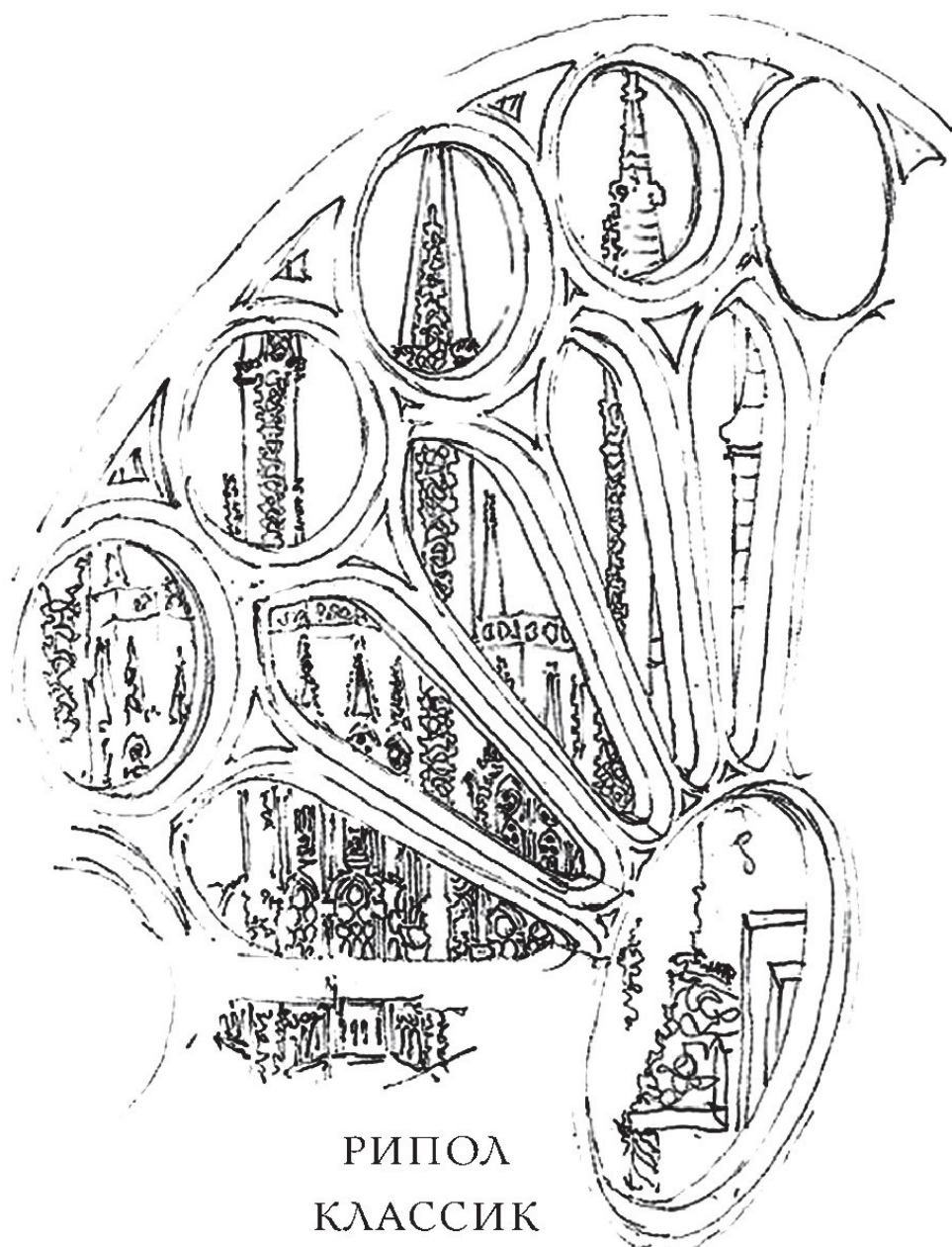


*Искусство
и действительность*

ШАРЛЬ ЛАЛО
ВВЕДЕНИЕ В ЭСТЕТИКУ



РИПОЛ
КЛАССИК

Искусство и действительность

Шарль Лало

Введение в эстетику

«РИПОЛ Классик»

1912

УДК 18
ББК 87.8

Лало Ш.

Введение в эстетику / Ш. Лало — «РИПОЛ Классик»,
1912 — (Искусство и действительность)

ISBN 978-5-386-10233-3

<p id="_GoBack">Шарль Лало – французский ученый, эстетик, профессор Сорбонны, один из создателей современной социологии искусства и психологии искусства. Лало доказывал, что в XX веке эстетика должна отказаться от импрессионистической критики и вернуть нормы красоты в жизнь общества. Данное издание представляет собой несомненную библиографическую редкость – труд не печатался на русском языке уже более века, и теперь наконец у читателя есть возможность ознакомиться с трудом выдающегося эстетика. Издание сопровождается статьей доктора филологических наук Александра Маркова. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 18
ББК 87.8

ISBN 978-5-386-10233-3

© Лало Ш., 1912
© РИПОЛ Классик, 1912

Содержание

Александр Марков. Шарль Лало: от эстетики природы к эстетике общества	6
Предисловие. Эстетика как философия художественной критики	11
Первая часть. Методы эстетики	14
Глава первая. Принципиальное отрицание метода эстетический мистицизм	15
Глава вторая. Ложные проблемы методологии эстетики	20
I. Должна ли эстетика быть дедуктивной или индуктивной?	20
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Шарль Лало

Введение в эстетику

© Марков А. В., вступительная статья, 2017

© ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2017

* * *

Александр Марков. Шарль Лало: от эстетики природы к эстетике общества

Мало кто из эстетиков не просто принадлежит нескольким эпохам, ибо в конце концов срок жизни каждого человека не в его власти, но проживает несколько эпох как необходимую часть внутреннего опыта. Таким был Шарль Лало, почти забытый сейчас, но когда-то гремевший на весь мир теоретик искусства, к которому за честь почитали обращаться за советом, и славой для себя полагали любое его выступление. Родился он 24 февраля 1877 года в Перигё, славном городе Аквитании, пережившем и борьбу королей с епископами, и религиозные войны, и своего лукавого князя Талейрана, и бум имперской архитектуры девятнадцатого столетия. Чуть эксцентричный и по-деловому беспокойный в своем провинциальном спокойствии, Перигё был городом масонов, чудаков и этнографов-путешественников: городской музей хранит большую коллекцию собранных в экспедициях предметов из Африки и Океании. Умер Лало 1 апреля 1953 года, пережив несколько смен государственного устройства, он мог оценить свой вклад во французское образование: именно он не позволил эстетике раствориться ни в изучении искусств, ни в социальных исследованиях.

Защитив докторскую диссертацию в Сорбонне, Лало вел семинары по эстетике и социологии. Как и многие французские философы, он искал лекторского или хотя бы учительского места в провинции, преподавал школьникам, давал частные уроки, ночами писал и переводил: трудолюбие в совокупности с умением выступать перед разными аудиториями – необходимый признак французского интеллектуала. Кафедру он получил только в 1933 г., уже будучи автором книг, переведенных на многие языки: кафедра эстетики в Сорбонне была завещана ему учителем и другом Виктором Башем. Баш, едва ли не первый пропагандист эстетики Канта, Шиллера и Шеллинга во Франции, умел противостоять большинству: пламенный защитник Дрейфуса, учивший ценить немецкий идеализм вопреки антинемецким настроениям во Франции после потери Эльзаса, Баш радостно приветствовал и новую социологию в духе Эмиля Дюркгейма. Лало полюбился ему как социолог искусства, соединивший старый позитивизм Огюста Конта с новой социологией Дюркгейма. Для Конта искусство было лишь ступенью прогресса, для Дюркгейма – скорее помехой прогрессу, областью коллективных переживаний, которые запутывали молодых людей.

Лало смог объединить Конта и Дюркгейма и превратить критику искусства в прославление искусства. Допустим, искусство – это коллективное заблуждение, как считает Дюркгейм. Но оно объединило людей, потому что отвечало каким-то природным целеполаганиям этих людей. Конт скажет, что эти природные целеполагания только временные, пока людям не открыты истины науки, и направляющие людей к единственным достойным целям. Но, значит, замечает Лало, выигрывая в невидимом диалоге, временны коллективные природные целеполагания, но коллективные культурные целеполагания оказываются преодолением времени. Искусство, вероятно, не внушит человечеству тех истин, которые может сообщить наука, но оно покажет, почему эти истины не нужно объявлять своим частным достоянием и почему коллективное заблуждение лучше частного самодовольства. Лало был современником психоанализа и, как и психоаналитики, был убежден, что человек не может не пройти через заблуждения. Слово «комплекс» обычно в работах Лало, хотя обозначает не невротическое состояние, а умение обосновать какую-либо из задач искусства и индивидуальным, и коллективным опытом. Например, красота – это тоже комплекс: индивидуально мы знаем ее привлекательность, но только коллективно – ее убедительность, иначе мы спутаем красоту просто с органическими влечениями.

В 1908 г. Лало выпустил книгу «Очерк научной эстетики музыки», в которой доказал, что музыка создается не одним, а двумя принципами. Одной гармонии или одной мелодии недостаточно для создания музыки, и напрасно думать, что контрапункт породит всю бездну смыслов или хотя бы даже диапазон привычных смыслов. В музыке всегда взаимодействуют замысел, который состоит в привнесении изменений в привычные звуковые и психологические представления, и сюжет, противостоящий этим изменениям и утверждающий ценность пробуждаемых музыкой психологических представлений. В чем-то такой подход предвосхищает теорию Теодора Адорно, также видевшего в музыке одновременно критику эстетических представлений и критику этой критики как метод разворачивания музыкального высказывания.

Годом позже вышла книга «Эстетические чувства», а в 1912 г. появился том, который сейчас перед вами: «Введение в эстетику: методы эстетики, естественная красота и искусственная красота, импрессионизм и догматизм». Книга запомнилась резкой критикой теории «вчувствования», обоснованной в 1908 Вильгельмом Вордингером, согласно которому понимание в искусстве основано на режиме вовлеченности. Лало справедливо заметил, что один и тот же режим вовлеченности может создаваться жизненными ситуациями и ситуациями искусства: можно разрыдаться при слухе о горе близкого человека и при чтении большого романа, но это будут разные ценностные переживания. Конечно, и искусство может способствовать социальной солидарности, но только если оно создаст свой образ социального, а не просто тронет душу множества людей.

После Великой войны, как во Франции называется Первая мировая война, вышли книги Шарля Лало «Искусство и жизнь общества» (1921), «Искусство и мораль» (1922), «Основные эстетические понятия» (1925), «Выражение жизни в искусстве» (1933). Все эти книги вместе составили своеобразную эстетическую энциклопедию: Лало отрабатывал содержание глав и параграфов на семинарах, объяснял ученикам предмет, а после уже записывал те впечатления, которые были получены в аудитории. Он вел себя как трибун и лабораторный экспериментатор одновременно: он провозглашает яркие концепции и при этом показывает, сколь чист должен быть эксперимент, чтобы получить право провозглашать концепцию.

Незадолго до пенсии Лало занялся пересмотром многих своих положений. Прежде всего, он переосмыслил само понятие «жизнь», отойдя от доверия к биологически понимаемой жизни и предпочитая социологическое содержание этого понятия. Поздний Лало – это такой же отдельный мыслитель, как поздний Хайдеггер, поздний Витгенштейн или поздний Бахтин. Для него теперь искусство может соотноситься с жизнью только опосредованно: такими посредниками могут выступать жизненный стиль, смех, скорбь, ностальгия – всё то, что в теории раннего Лало было лишь моментами мимесиса (подражания искусства природе). Основные книги позднего Лало: «Принципы научной музыкальной эстетики», «Искусство как исчезающее в жизненной дали» (обе – 1939), «Эстетика смеха» (1949).

Главная идея Лало в предложенной читателю книге – красота экономна. Для нас экономность часто приводит на память скряжничество или иную несправедливость, но во французской мысли сохранялось начальное греческое понимание экономики как искусства искусств, как умения вести хозяйство так, что всем искусствам есть что делать в этом хозяйстве. Красота экономна – это означает, что мы не затрачиваем слишком много усилий на ее постижение, но и она экономит усилия природы, не давая ей устать. Прекрасен цветок, в котором торжествует естественный ток соков, который наливается потому, что именно здесь полнота его сил может просто заявить о себе, может вызвать восторг одним своим присутствием. Прекрасно и любое изображение, потому что мы при его виде не начинаем гадать о гнетущих обстоятельствах, но видим, как еще может быть устроено прекрасное тело, как может быть обострено зрение, как станет чутким слух. Экономия – это и умение сразу схватывать очень много без всякого напряжения, и тогда прекрасна самая чуткая струна и самый любящий взгляд.

Другая идея Лало – игра как основа искусства. Для нас, знающих теории игры от И. Хейзинги до современных «деловых игр» в бизнесе, в этой мысли нет ничего неожиданного. Но игра Лало – это не шансы чисел, не распределение ролей, не моделирование предпринимателями нежданных событий. Это избыток жизни, игра восторга, солнечный свет, отражающийся в каждой капле воды не хуже, чем в стеклах. Природа сначала играет с собой, малые звери играют не хуже малых детей, и искусство появляется там, где нам нужно вспомнить об этой игре, не запутавшись в ее отражениях. Когда певец берет ноту, когда замолкает последняя струна, когда холст начинает смотреть на тебя, когда рифмы подсказывают смысл, тогда мы понимаем, как прекрасно еще можно сыграть в избыточную игру жизни. Поэтому Лало никогда не отделял до конца искусство от других удовольствий: можно получать удовольствие от пищи или мебели, но искусство подсказывает, какие из этих удовольствий не окажутся потом тягостными.

В отличие от привычного уже нам противопоставления искусства и ремесла, Лало видит в искусстве просто расширение ремесла. Пока столяр просто обрабатывает дерево, он мастер, он ремесленник, он знаток тайн этого дерева. Но когда он делает из дерева скульптуру, он прислушивается не только к дереву: он прислушивается к велениям сердца, к голосу разума, даже к желаниям тела. Позитивист Лало вовсе не отрицал, что искусство отвечает и физиологии: нас радуют и цвета, и формы, и замыслы. Но искусство тогда оказывается верным и оправданным, когда эта радость достаточно чуткая к самим источникам решений: чтобы по-настоящему ощутить скульптуру, надо понимать, почему художник решил передать одни свойства тела, а другие оставил в тени, как условность. Скажем, мрамор передает цвет кожи, но не ее тепло – никто в здравом уме не будет нагревать скульптуру, чтобы приблизить ее температуру к температуре человеческого тела. Ведь важнее понять не только, как нас греет течение нашей крови, но и как та эволюция, которой подверглись любые живые организмы, как сама органика жизни смогла выдержать и холод, и жару, принимая всякий раз окончательную форму существования.

Эстетика для Шарля Лало – нормативная наука, которая объясняет систему ценностей и создает «нормальный тип» художественного произведения. К ценностям Лало, как и многие его современники, относил всё то, что вызывает одинаковую заинтересованность мысли и чувства: наука, философия и даже быт тоже «ценны». Но особенность искусства в том, что оно раскрывает саму природу человеческого интереса, оно объясняет нам, когда вещь всего лишь привлекательна, когда прекрасна, а когда вызывает настоящую страсть. Нормативность эстетики для Лало в том, что она указывает, какие именно произведения создают такую шкалу, позволяющую нам справиться со своими страстями и одновременно пройти такое интеллектуальное посвящение в искусство. Эстетика, по Лало, палата мер и весов, искусство – геодезист и инспектор жизни ума.

Цель искусства, говорил Лало, делать жизнь интенсивнее. Оттачивая мастерство благодаря хорошему изучению эстетической науки, художники обустроят саму область воображения, не давая нашему природному инстинкту воображения быть бесплодным. Природа часто ошибается в своем воображении: многие живые организмы гибнут, оказываются тупиками развития, не могут взять в расчет все условия среды. Воображение в искусстве преодолевает пространство и время, способно учесть всё, а значит, может направить и нашу жизнь к производству наилучших решений.

Но нет нужды понимать Шарля Лало как утописта или идеолога фантастики, будто бы считавшего, что искусство предскажет правильное будущее и даст образцовую картину справедливого и прогрессивного общественного устройства. Лало не был ни прогрессистом, ни утопистом. Прогрессисты считают, что искусство учит примерами и идет в ногу со временем, но Лало утверждал, что искусство очищает человека, дает ему катарсическое переживание, позволяющее освободиться из-под власти времени. Катарсис Лало понимает морально: наше сочувствие, наш страх, другие наши страсти слишком привязаны ко времени. Мы неосмотрим-

тельно думаем, что время лечит раны, или, наоборот, боимся катастроф и худших сценариев. Искусство, считал Лало, выводит нас из-под власти неправильно понятого времени, позволяя сочувствовать тому, кто именно сейчас заслуживает сочувствия, избавляя от множества мешающих жить предрассудков.

Представление Лало о социальной задаче искусства можно кратко представить так. Начинается искусство как игра, поначалу смешивающая воображаемое и реальное: мифы и сказки, мечты и грезы – это призраки такого начального смешения. Но не критик, а мастер позволяет отличить цели природы от частных целей, производящих только мнимые критерии оценки. Начинается искусство катарсисом, который должен пережить не только зритель, слушатель или читатель, но и сам мастер: тогда мастер перестанет просто сочинять и придумывать, просто копировать и передразнивать природу, но начнет совершенствоваться в своем мастерстве, понимая, что он может преодолеть время и силой воображения, и силой разума. Так появляется техника, ремесло как искусство, как умение воображением подчинить любые призраки, а разумом – любые формы воображения. В искусстве главной становится концепция, которая не просто отвлеченная мысль, но инструкция для разума по подчинению себе воображения, пусть даже записанная символами или условными знаками. Но эти символы имеют социальный характер, а иначе бы художники не понимали друг друга, и тем более не понимали бы их их зрители. Эти символы, эти идеи, например идея преобразования мира или идея гармонии, считаются всеми, и искусство начинает делать саму жизнь «экономнее», а после, когда несколько художников объединяются в школу, направление, течение, и создает «интенсивность» жизни. Так появляется художественная эпоха, и Лало первым связал смену эпох в развитии искусства с развитием не только общих социальных и экономических институтов (как в марксизме), но и специальных институтов внутри искусства. Именно он открыл дорогу современной институциональной критике, показывающей, как такие институты, как музей, галерея, цех или лаборатория, не только помогают искусству, но и предвещают и предопределяют наступление новых эпох в развитии искусства. Не было бы ренессансного коллекционирования рукописей и предметов – не было бы Ренессанса; не было бы дворцовых коллекций – не было бы барокко; не было бы дворцовых инженеров – не было бы классицизма.

«Народ» тоже есть в мысли Лало, но всегда двояко: как собрание знатоков или же послушных знатокам толп и как адепты моды, возводящие алтари кумиру этой ветреной изменницы. Без знаточества не работали бы основные институты общества, такие как семья: какая семейная жизнь, если не знать, как приготовить обед или убрать дом? Но и без моды не возник бы «мимесис», подражание, умение соревноваться с природой в ее ярком непостоянстве, и умение имитировать стиль, манеру, речь и сам язык. Мимесис – это вовсе не адаптация к природе, но, наоборот, умение превратить мимикрию в апофеоз жизни, слиться со средой так, чтобы создать иной стиль существования самой среды. В мимесисе и моде Лало, таким образом, видит источник любых социальных решений, включая создание военных структур.

Итак, Шарль Лало – важный автор и в наши дни, хотя от его книги нас отделяет уже более чем век. Слишком часто мы сводим в наши дни искусство к отдельным «проектам», к работе институций или к школьной премудрости. Лало позволяет избавиться как от возвеличивания классики, которую, по старинному выражению, чем больше почитают, тем меньше читают, так и от повторения готовых формул кураторов или критиков. Книга показывает, сколь естественно воспринимать искусство и как интеллектуальное, и как социальное явление. Книга доказывает, что эмоциональность вовсе не враг нравственной твердости, а воображение и мастерство могут продолжать дело в природе. Внутренняя экологичность мысли Лало, внимание к капризам моды и к работе сложнейших социальных институтов – это позволяет читать книгу как современную нам; а некоторая старомодность и неспешность языка только помогут образнее представить основные доводы автора.

Немного надо сказать и о переводчике этой книги. Николай Васильевич Самсонов принадлежал плеяде русских неокантианцев – философов, поставивших целью найти границы научного знания и тем самым уточнить отношения между духом и телом, между культурными формами и природными целями, между временем и бытием. Время, дух, культура оказались одеждой природного переживания бытия, цельного, но бесприютного без культурного чувства. Самсонов относился к числу энтузиастов просвещения: преподавая в начале века одновременно в Московском университете, на Высших женских курсах В. И. Герье и в Народном университете Шанявского, он без устали писал и переводил: в рукописи остался его полный перевод трудов Плотина, не дошедший до печати из-за начавшейся войны. Три тома «Истории эстетических учений» увенчали его усилия: настаивая на социальном значении эстетических концепций, Самсонов раскрывал внутренние законы эстетической мысли, как соединения действия и реакции, побуждения к преобразованию жизни с чуткостью к малейшим явлениям самой жизни. В 1919 г. он стал ординарным профессором Московского университета, хотя после упразднения историко-филологического факультета лишился этой должности. Последняя его книга, «Психология воли», вышла в 1922 г. в Сергиевом Посаде, и в ней он доказывал, что воля не может пониматься только как слепая сила: выбор мы совершаем не только прежде применения воли, но и в каждый момент, когда наша воля встречает сопротивление, или, напротив, ощущает себя слишком свободно (фрустрированно).

Текст публикуется по изданию: «Введение в эстетику. Методы эстетики. Прекрасное в природе и искусстве. Импрессионизм и догматизм», единств. разреш. пер. с фр. С. Гельфгата; под ред. и с предисл. прив. – доц. Н. В. Самсонова. – М.: Труд, 1915. –254 с.

Предисловие. Эстетика как философия художественной критики

Философия художественной критики должна быть прежде всего попыткой сближения трех дисциплин: художественной критики, истории искусства и философской эстетики.

Нам кажется, что в данный момент эта попытка не менее необходима, чем недавно совершившееся наконец сближение между философией и наукой. Вековой союз между ними, прочно заключенный такими мыслителями, как Аристотель, Декарт, Лейбниц, был, в промежуток времени от Канта до Бергсона, нарушен печальным междуцарствием спиритуализма. Сделав предметом философии самое философию, этот полумистицизм изолировал ее в человеческом мышлении, как беспредметное умозрение. Тогда философия стала лишь мышлением в пустоте, «самодовлеющим созерцанием», как сказал бы Аристотель¹, лишь Божеству разрешавший эту роскошь! Точно таким же образом бесчисленные формы эстетического мистицизма превратили изучение прекрасного в мечтание, витающее над реальным миром, чуждое и даже иногда враждебное двум великим формам, которые предполагаются методическим исследованием явлений: истории и критики.

Однако эти три дисциплины не могут законно существовать одна без другой. Когда критик литературы говорит нам о «Скупом» Мольера или об «Эдипе-царе» Софокла, то, как только он выскажет общее суждение о духе творчества великих комиков или о задачах трагедии, он – сознательно или бессознательно – вступает в область эстетики. Или как может эстетик, размышляя о прекрасном в комедии или трагедии, не иметь в виду такие великие образцы, как «Скупой» или «Эдип-царь», не рискуя при этом впасть в произвольные фантастические построения или в абстрактную схоластику? «Лучшей теорией искусства, – справедливо говорил старых Лагарп, – всегда будет анализ шедевров искусства».

Таким образом, критик или эстетик одинаково берут предмет своего исследования – один непосредственно, другой косвенно – какое-либо произведение искусства и одинаково подвергают его оценке: сначала объясняют, затем высказывают о нем суждение. Разница лишь в том, что один сосредоточивает свое внимание главным образом на общих идеях, другого же интересуют преимущественно частности. Различие между этими двумя углами зрения сводится, следовательно, лишь к градации оттенков абстракции, а не к видовому различию в самих приемах мышления.

Наконец, историческая точка зрения – как для критика, так и для эстетика – является самой верной точкой зрения при оценке любого произведения искусства. Чтобы объяснить и оценить произведение, они неизбежно рассматривают его как фрагмент истории искусства, восстанавливающий перед нами известную эпоху, как момент коллективной эволюции. Таков арсенал, из которого заимствуют свое оружие и критика, и эстетика. Со своей стороны, история искусства предполагает уже выбор выдающихся произведений, а вместе с тем – предварительную критику и, следовательно, скрытую эстетику.

Лишь путем абстракции возможно изолировать каждую из этих трех точек зрения. Впрочем, эта абстракция совершенно законна, если только она произведена – и именно за абстракцию и выдается. Наоборот, нет ничего прискорбнее того разрыва, который столь часто наблюдается между этими тремя точками зрения. Специалисты, остановившиеся на одной из них, слишком мало знают друг друга, а это невыгодно отзывается и на них самих, и на читающей публике.

¹ Никомахова этика, кн. X, § 7. – *Примеч. ред.*

Быть может, это взаимное непонимание зависит главным образом от того, что еще до сих пор оказывают влияние пестрые и не высоко стоящие источники истории искусства и художественной критики. История литературы до Лагарпа, история пластики до Ланци и история музыки до Фетиса были лишь сборниками биографий, анекдотов и «бравурных отрывков» без серьезной связи между собою. Источники критики еще менее славны. Современная критика литературы порождена завистью и тщеславием авторов, лестью, главным же образом – бранью, столь свойственною гуманистам XV в. И тесно связанною у них с их дидактическими целями. Личные пасквили, сатиры, и в изобилии распространяемые первыми салонами XVIII вв. и впервые принятые всерьез Дидро и Лафоном, породили критику пластического искусства. Наконец, музыкальная критика имела своим источником шовинистическое соперничество и намеренное игнорирование, распространенные между итальянской, французской и немецкой школами.

Итак, обе младшие сестры имеют скромное происхождение. Лишь эстетика, ведущая свое начало от Пифагора и Платона, с самого появления своего на свет породнилась с философией, а через нее – с метафизикой и этикой, а потому испытывает некоторое отвращение к тому, чтобы принять в свою семью этих новых выскочек, некогда бедных, а ныне более богатых, чем сама она, родственников. И с самого появления их на свет эта важная дама продолжает влачить свое замкнутое, одинокое существование, вечно бедная, но неизменно гордая.

Не послужит ли эта замкнутая гордость эстетики и в дальнейшем причиною ее невысокого развития? Подобно тому, как современная философия обязана известным оживлением и увеличением своей положительной ценности тому, что она возвратилась к естественной своей роли беспристрастной наблюдательницы наук и приняла их результаты, заимствуемые у специалистов различных областей, как единственно надежные основы знания, так и эстетика должна положить в основу своих исследований лишь факты, законы и методы – короче говоря, различного рода выводы, полученные путем недавнего, но уже подтвержденного опыта из специальных дисциплин, безусловно позитивных и соответствующих ее специальному объекту: из художественной критики и истории искусства. Позитивная эстетика не может быть не чем иным, как только философией двух этих дисциплин, более глубоким проникновением в сущность искусства, опирающимся на эти дисциплины для того, чтобы превзойти их.

Давно пора серьезно отдать себе отчет в опасностях, которыми, благодаря своей застарелой скудости, эстетика угрожает нам. Уже давно сведенная к древней риторике или к критике каждого произведения в частности, эстетика стала своего рода интимной интуицией любителей искусства, идеал которых – приблизиться к психологии художественного творчества. В этой форме эстетика представляет собой в сущности лишь перенесение в область искусства метода интроспекции спиритуалистов.

Начиная с конца XVIII в., в особенности во Франции, эстетика была лишь отзвуком: сначала господствующей идеологии, а затем психологического эклектизма, возведенных в метод критики. Но метод этот, как в психологии, так и в эстетике, отжил свой век: он дал уже все, что можно было от него по праву ожидать. Иначе говоря, эстетика, установив приемы описания и классификации, нередко указанные с большой проницательностью, превратилась в настоящее время в праздное словоговорение. Лишь в общении с критикой, этой единственной связью с конкретной жизнью искусства, эстетика возродится: она станет философской частью критики, не тяготея к отделению от нее.

Быть может, многие удивятся тому, что в этой книге сближены мыслители крайне разнообразных, а иногда и совершенно противоположных направлений: французские критики и литераторы, немецкие философы и эстетики, историки, психологи, эстеты, художники, экспериментаторы, статистики... Что может получиться от такой разнородной смеси?

Мы надеемся, что практическим результатом этого будет сознание необходимости все большего и большего сближения между этими столь еще расходящимися дисциплинами, кото-

рые развивались до сих пор каждая сама по себе, не ведая или даже презирая друг друга, и желание содействовать этому сближению.

Между тем дисциплины эти родственны, как родственны между собой, в другой области, гигиена, хирургия, микроскопическое изучение клеток и органическая химия или даже электродинамика. Еще так недавно с трудом допускали сродство между этими дисциплинами лишь по идее, о связи же их на практике, на деле не было и речи; между тем, кто в настоящее время будет сомневаться в том, что все эти науки могут и должны сотрудничать в одном деле и что для каждой из них поистине опасно оставаться в неведении относительно других? Но, как мы это увидим, эстетика имеет также своих хирургов и своих химиков, своих стоящих на почве опыта практиков, воюющих с конкретной действительностью, и своих мастеров анализа, искусно владеющих микроскопом и техникой эксперимента *in vitro*, – вот почему можно пожелать, чтобы дальнейшая эволюция эстетики сочетала в плодотворной гармонии столь разнообразные обособленные направления, каждое из которых в отдельности ограничено или даже бессильно.

Несомненно, действительное сотрудничество между лабораторными экспериментами, философией, историй и кабинетной критикой остается еще далеким идеалом; но точно такое же положение дел было в свое время и в другой области – микроскопа, электрического тока и хирургического ножа. И еще до сих пор действительное сотрудничество между различными областями знания является наивысшим идеалом, которого каждый из нас может мысленно придерживаться, чтобы ориентироваться в своих повседневных суждениях.

Вот почему желательно, чтобы каждый, отправляясь в собственный путь, отдал себе ясный отчет в этом идеале, дабы лучше шествовать по избранной дороге. Будет ли это метафизик, историк или критик, предоставим наиболее «здравому» сделать первый шаг. Правда, именно этот-то шаг и дорог...

При отсутствии сотрудничества и дисциплины, общей всем этим мыслителям, столь несходным по природе своего ума, по той научной среде, в которой они выросли, и по традициям, необходимо, чтобы они перестали игнорировать друг друга, сознали, что цель их, несмотря на применение самых противоположных методов, едина, чтобы они находились в общении, научились ценить друг друга и, прежде всего, взаимно познакомились, ибо они не знают друг друга. А как многому научились бы они друг у друга! И это сближение не неосуществимая мечта, но, при настоящем условиях, настоятельная необходимость.

Если данная книга хоть чем-нибудь может служить этому делу эстетики, ее главная цель достигнута.

Первая часть. Методы эстетики

Проблема методологии эстетики является одною из тех, которая наиболее сбивчиво трактовалась теоретиками прекрасного. По-видимому, они едва даже решаются касаться ее. Среди наиболее объемистых трудов, посвященных эстетике, очень немногие рискуют посвятить методологии хотя бы одну главу. Если даже это и делается, то все же тщетно стали бы мы искать точного ответа на такой вопрос: обладает ли эстетика определенным предметом, который указывал бы на один или несколько методов, исключительно ему свойственных и действительно подходящих к нему?

Ответы, даваемые на этот вопрос всеми эстетиками, – в случае, если они благоволят формулировать какой-либо ответ, – обнаруживают полнейшую неуверенность в методе или даже отсутствие всякого метода: под именем метода нам предлагается почти исключительно собственная эстетическая система, и получается явный ложный круг; предлагается причудливая смесь принципов и заключений, фактов и гипотез, настолько запутанная, что совершенно неизвестно, какое место занимает каждое из слагаемых; предлагаются, наконец, настолько абстрактные и в силу этого оторванные от всякого определенного предмета рассуждения, что они лишены всякой связи с теми заключениями или практическими применениями, которые пытаются из них вывести.

Это анархическое состояние методов эстетики не должно нас удивлять, оно лишь очень верно отражает анархию и путаницу, господствующую в современной эстетике. Иначе и быть не может для всякого, кто убежден в том, что научный метод не может быть навязан науке *a priori* и извне, а должен лишь мало-помалу выделяться из нее и в том, что формула метода, настолько эволюционирующая, не отделена от прогресса самой науки, продуманным извлечением из которой она является.

Тем не менее после двадцати пяти веков существования эстетики, может быть, окажется не преждевременной попытка извлечь из настоящего состояния ее общеметодологические приемы, которые приличествовали бы ей в нашу эпоху.

Глава первая. Принципиальное отрицание метода эстетический мистицизм

Методологическая путаница или полное отсутствие метода в эстетике – не только факт, который легко и установить и объяснить; эстетический мистицизм возводит этот факт в закон: свое современное и не окончательное бессилие он возводит в безусловный догмат и на этом успокаивается.

Известно, насколько привлекателен эстетический мистицизм. Даже мыслители, которые считают себя убежденными рационалистами во всех других областях, как только заходит речь о прекрасном, считают необходимым открыто высказать убеждение или, точнее, веру, в корне отвергающую самую идею о методе, анализе и рассуждении.

«Смятение сердца», несомненный синоним вдохновения, «потемнение рассудка», равносильное иррациональной интуиции, «гимн» и дифирамб заменяют рассуждение и критику – таково именно отношение, рекомендуемое теоретику, как только он избирает своим предметом изучение прекрасного².

Ни ученому, ни моралисту, ни даже мыслителю, предметом исследования которого служит история и теория религий – область мистерий и тайн *par excellence*, – никто в настоящее время не осмелится серьезно рекомендовать подобное отношение. Между тем нет сомнения, интуиция истины, блага и веры несколько не менее чувства прекрасного заслуживает нашего внимания и не менее глубоко коренится в личности. Но чем более иррациональна интуиция, которую пытаются объяснить теоретически, тем более необходима ясность в ее анализе, ибо задача не в том, чтобы вызвать интуицию или усилить ее, а в том, чтобы подойти к ней просто как к факту, к объекту наблюдения.

Но немало мыслителей утверждают, что бескорыстное размышление теряет все свое право в подобной области и что голова должна закружиться у неблагоразумного исследователя, который рискнул бы снять покрывало с этой второй Саисской богини: без этого головокружения он не достиг бы своей цели, не заметил бы своего истинного предмета. Полагали, что красота кроется лишь в чувственно воспринимаемой внешности вещей. Но не находится ли она, наоборот, всецело вне этого внешнего покрова вещей, хотя и существует исключительно благодаря ему? Красота – выражение неизреченного, интуиция непознаваемого, предвосхищение непонятого, чувство сверхчувственного, откровение нашего сокровенного я вне всякой личности и еще многое другое – какое угодно противоречие, лишь бы оно было явным и тотчас же влекло к тайне!

Здесь не место исследовать, существует ли это противоречие реально, в фактах или только в теории, равно как и обсуждать ценность эстетического мистицизма как особого направления, в другом тексте мы попытались, впрочем, показать, что мистицизм оказался неспособным уловить истинно эстетического явления и даже определить свой предмет³. В этой книге можно ограничиться лишь тем убеждением, которое неизбежно вытекает из упомянутой критики мистицизма: еще до сих пор методом эстетики является полное отсутствие метода, конечно, если не прикрывать этим именем вечное, так называемое богооткровенное прорицание, возвышение к неизреченному...

Нужно признать, что эта характеристика эстетического мистицизма отнюдь не карикатурна: начиная с Платона и кончая Рёскиным, Толстым, Метерлинком, Пеладаном или даже Бергсоном, мистические притязания несколько не изменились ни в сущности своей, ни даже в форме.

² G. Seailles. La science et la beauté. Rev. philos., 1879, t. 1, p. 592.

³ См. Ch. Lalo. Les sentiments esthétiques, 1910, Alcan. 114–144.

Как всегда в области веры, теоретические рассуждения мистиков очень слабы и едва заслуживают внимания: мистическое – одно, не менее любопытные рассуждения, пытающиеся обосновать его, – другое; рассуждения эти не столько причина мистицизма, сколько его следствие. Теоретик, задавшийся целью исследовать все эстетические явления, должен одинаково объяснить и то и другое.

Совершенно иначе обстоит дело с причинами практического характера, которые здесь являются решающими. Практическая же цель эстетики без метода заключается в горячем желании непосредственно воздействовать на творчество художника или на лицо, воспринимающее художественное произведение: усиливать вдохновение художника, вызывать восхищение зрителя или слушателя. Поэтому мистическая художественная критика стремится сама стать вторым произведением искусства; смотря по обстоятельствам, получается или незаконная конкуренция, или бессильный паразитизм.

Никто не станет отрицать, что вдохновение художника или восхищение его произведением по природе своей скорее интуитивны, чем рассудочны, так как анализ нередко более разрушает их, чем усиливает. Наоборот, метод – безразлично, аналитический или синтетический, – по самому определению своему является разложением неделимой интуиции. Таким образом, метод непосредственно не может помочь ни художнику, ни зрителю или слушателю; он в несравненно большей мере враг, чем союзник всякого созерцания. Пред лицом прекрасного грешно говорить о критике или размышлении: прекрасное должно или захватить всецело, или оставить равнодушным – пред лицом красоты уместен лишь экстаз. Какая нелепость – рациональным методом воздействовать на это глубоко иррациональное состояние!

По примеру Паскаля истинный мистик прибегает к методу только для того, чтобы побить разум его собственным орудием, – в этом отрицательная задача мистика; положительная же его цель – вызвать интуицию – отвергает всякий метод, как святотатство, всякую критику, как отрицание интуиции.

Таким образом, наиболее последовательные мистики, озабоченные тем, чтобы сохранить привычную наивность своей души, не останавливаются пред апологией невежества: искусство они посвящают «непорочным», «простодушным», даже «неграмотным», точно эти люди условностей и рутины менее других полны предрассудков.

Мы назвали несколько мистических эстетиков, наиболее современных. В силу утонченности, преобладания рефлексии и склонности к декадентству они настолько враждебно относятся ко всякому методологическому, потому что, вместо метода и с целью заменить его, выдвигают настоящую теорию того, что можно было бы назвать эстетическим ребячеством [*infantilisme esthetique*].

К счастью, эта смелая концепция почти целиком переходит в упражнение в красноречии. Но так как она очень распространена, то уже давно привыкли относиться к мистикам-эстетам, как и ко многим другим проповедникам: присутствуешь при их речах, но не слушаешь. Такое отношение к мистикам в достаточной мере соответствует в то же время подлинным их намерениям: из любви к интимным и непередаваемым откровениям оставить нас пред лицом художественного произведения одних, наедине с самими собою, в мечтах.

Это глубоко субъективное убеждение, эта иступленная вера сама себя ставит за пределы споров. Она, однако, предполагает две существенные концепции – эстетическую и метафизическую, – которые нельзя обойти молчанием ввиду слишком большой их распространенности.

Мистицизм, говорили мы, видит основную или даже единственную цель эстетики в том, чтобы усилить наслаждение произведением искусства или его красотой. Но так как продуманный метод, как всякое размышление, способен нарушить это наслаждение, так как метод не может дать ни гениального вдохновения, ни интуитивного восхищения, то метод не только чужд эстетике, но является ее самым ужасным врагом.

И нельзя отрицать за этой эстетической концепцией доли правды. Она, несомненно, права по отношению если не ко всякому эстетическому рационализму, то во всяком случае к тому рационализму или, точнее, плохо понятому и ограниченному интеллектуализму, который во всем хочет видеть лишь продукт абстрактной мысли, а не результат всех наших способностей и всего строя нашего сознания, тесно связанного с абстрактной мыслью. Словом, она права по отношению к довольно распространенному нелепому понятию об отношениях, существующих между прекрасным и эстетикой, между практикой и теорией.

Конечно, если понять метод в смысле курса лекций по поводу известного количества учебных моделей, которые нужно лишь копировать или послушно считать за высший образец для того, чтобы создать прекрасное или почувствовать его, то ничто – нужно согласиться – не может так вредить эстетике, как метод. Именно так понимает метод абстрактный догматизм или, точнее, так он его понимал в течение всего времени господства академизма. Но академический эклектизм, появившийся после возрождения классической древности в XVI в. и оказавшийся для искусства почти совершенно тем же, чем был спиритуализм для философии, отнюдь не исчерпывает всей эстетики, подобно тому, как и философия не сводится к системе Кузена.

Ошибка академизма, допущенная им при применении своих методов механической и банальной идеализации, заключается – помимо часто спорного выбора моделей – в том, что предписания свои он ставит впереди произведений, как если бы правила существовали уже ранее, наподобие схоластических сущностей, этих *quasi*-научных абстракций, которые как будто скорее повелевают *a priori* фактами, чем повинуются им и следуют за ними.

Но если эстетический мистицизм, благоприятствуя индивидуализму, и представлял собою законную реакцию против искусственного и плохо понятого догматизма академической схоластики, то все же он свое сделал и в настоящее время отжил. Он проигрывает по сравнению с более относительным и лучше понятым догматизмом, пропитанным истинно историческим и критическим духом современности, т. е. по сравнению с правильным пониманием методов эстетического исследования, согласно которому правила, идеал, норма представляют собою лишь извлечение из образцовых произведений искусства. Ценностью своею правила эти обязаны именно художественным произведениям, а не тому, что отвлеченный разум *a priori* вменяет их в обязанность, налагает их, как узду, на деятельность современных художников и их будущих творений. Тем самым нормы эти становятся подвижными, гибкими, применимыми на практике; они постоянно эволюционируют, не приобретая однако иррационального оттенка наподобие неисповедимого откровения, – суеверие, не менее пагубное для искусства, чем суеверие академическое.

В самом деле, если бы метод должен был внушать гениальность или даже просто вкус тем, кто его не имеет, если бы под методом нужно было понимать более или менее надежное средство заменить интуицию там, где ее нет, и разрушить там, где она имеется, тогда следовало бы, конечно, отказаться от всякого метода: никакой искусственный и надуманный прием никогда еще не был столь пагубен, как стремление заставить зрелых и творчески одаренных людей следовать правилам, пригодным (если только они действительно пригодны) для детей и простых копировальщиков.

Ошибка эстетического мистицизма заключается не в борьбе его против такой искусственной методологической концепции: она заключается в предположении, что других методов не существует.

Но истинно рациональный метод никогда не претендовал – не только в искусстве, но и в науке – заменить собою дар изобретения. Метод не может дать гениальности, как не может дать ее и любое эстетическое или философское построение, будь даже оно самую убежденную и самую убедительную из всех мистических систем. Ибо бессилие это объясняется не тем или иным характером метода или системы, но самую их сущностью.

В самом деле, непосредственная цель эстетики заключается не в том, чтобы усилить наше наслаждение, но исключительно в том, чтобы помочь нам лучше понимать и оценивать его. Совершенно то же нужно сказать о физиологии: она интересна для мыслящего человека, но пищеварения она не улучшает. Изучение физиологии приведет практических врачей к формулировке общих правил гигиены, но это произойдет не непосредственным путем; тем же косвенным путем физиология даст больным поддержку в их борьбе с приступами болезни, а моралистам – формулировку обязанностей и соответствующих прав. В этом смысле эстетик является одновременно физиологом и моралистом искусства.

В самом деле, эстетика или ее более вульгарная и более конкретная форма – художественная критика помогает наслаждаться лишь тем, у кого это наслаждение тесно связано с размышлением; но нельзя отрицать, что она способна лишить наслаждения других, у которых рефлексия нарушает наслаждение: у одних потому, что они могут наслаждаться произведением искусства лишь непосредственно, у других, наоборот, в силу пресыщения.

Итак, не следует ожидать от правильно понятой эстетики ни той пользы, ни того вреда, которых столь часто или ожидали от нее или опасались. В действительности приносимая ею польза гораздо более безобидна. Эстетика – объяснение, ведущее к определению ценностей, т. е. становящееся «нормативным»; она лишь абстрактно извлекается из наших суждений вкуса, но отнюдь не создает их.

Эстетику нельзя отрицать, нельзя провозглашать ее банкротство, подобно тому, как нельзя отвергать медицину из-за того только, что многие люди, плохо изучив ее и неудачно применив к собственному организму, заболели: следовало применять надлежащим образом!

Во всякой науке крайне трудно разграничить чистую теорию и практику; конечная цель всякой науки – управлять миром явлений, сделать человека хозяином Вселенной и себя самого; но не менее важно для нее бескорыстное исследование явлений; практические выводы не должны быть непосредственно ее целью, иначе наука станет бессильной.

При такой постановке вопроса о методе систематическое отрицание метода мистиками падает само собою. Станем теперь на прагматическую точку зрения мистиков за ту долю истины, которая в ней имеется. Тогда останется лишь задаться вопросом, не будет ли метод, опирающийся на рефлексии, менее вдохновлять художников и воодушевлять любителей искусства, чем иррациональная интуиция и мистическое намерение.

Ницше, как истинный мистик, поведал нам, как его «Заратустра» был внушен ему рядом внезапных откровений, в которых «выбор всегда отсутствовал, а собственный его разум превращался в метафору». Именно Ницше, однако, дает нам в руки правильное мерило для оценки подобного внушения.

Художники, говорит он, заинтересованы в том, чтобы публика верила во внезапные интуиции, в так называемое вдохновение, снисходящее на них с небес как исключительная благодать, ведь благодаря этому художник воображает себя сверхчеловеком.

Охотно также приписывают художникам постижение мира, несоизмеримое с нашим интеллектом, «непосредственное видение сущности мира, словно сквозь прорыв в мантии видимости». Суеверие это для публики то же самое, что вера в чудеса, обладающая огромною движущей силой до тех пор, пока находятся верующие, и только для верующих.

Но благоприятна ли для самого гения эта суетная вера в гениальность? В этом позволительно сомневаться. Гордиться своими исключительными способностями, верить в безответственность своего творчества, проникнуться религиозным страхом к себе, потерять всякое критическое отношение – все это весьма опасные симптомы. Они подрывают истинные творческие силы. Если для некоторых людей полезно думать, что они следуют за сверхъестественным руководителем, то кто же будет руководить самим этим сверхчеловеком? Звезда Наполеона на миг возвышает его над людьми; но чем выше поднимает она его над человечеством, тем ближе он к своему падению, тем глубже будет самое падение.

В действительности творческое воображение в лучших умах производит в каждый момент смесь хорошего, посредственного и совсем плохого, и лишь суждение выбирает, отбрасывает и комбинирует. В искусстве, как и в морали, внезапная интуиция не является чудом; это – капитал, накапливающийся медленно и тратящийся иногда сразу. Истинный дар художника – профессиональный вкус и суждение⁴.

Мистическое суеверие, возвышая престиж священнослужителя, практического деятеля или даже ученого в глазах публики, безусловно вредит их правильному отношению к самим себе и в силу этого пагубно в конце концов отражается и на их творениях.

Многие, несомненно, склонны думать, что при выборе между каким-нибудь суеверием и обоснованным действием, чувством или мыслью необходимо без дальнейших рассуждений предпочесть последнее. Не впадая в такую крайность, ограничимся утверждением, что эстетический мистицизм – равно как, впрочем, и преувеличенный рационализм – представляет собою оружие о двух концах, которое можно обратить и на пользу, и во вред; и если обе крайности имеют свои выгоды и неудобства, дополняющие друг друга, то самой лучшей позицией по отношению к ним является та, которая позволяет пользоваться одновременно обеими, – тогда во всяком «эстетическом сознании» будет место и интуиции, и методическому размышлению. В уме уравновешенном одно не заслонит другого, а явится его продолжением, ибо любое состояние сознания длится лишь тогда, когда оно меняется, и условием его богатства является разнообразие.

Перейдем теперь от мистицизма к рефлексии. Хороший инструмент еще не создает хорошего работника, но без инструмента лучший работник – лишь плохой подручный. Почему бы мистицизму не заняться созданием хороших работников, а методу – снабжением их хорошими инструментами? Нам кажется, что этим мы предоставляем мистицизму красивую долю.

⁴ Ницше. Человеческое, слишком человеческое, ч. 1.

Глава вторая. Ложные проблемы методологии эстетики

Проблема методологии эстетики запутана не только благодаря отказу большинства теоретиков поставить ее, но и в силу часто неправильной постановки. В самом деле, если и соглашались заняться ею, то чаще всего сводят ее к одной из следующих трех альтернатив: должна ли эстетика быть дедуктивной или индуктивной? метафизической или позитивной? общей или частной? По нашему мнению, это значит сбивать исследование с правильного пути и направлять его на решение трех ложных проблем.

I. Должна ли эстетика быть дедуктивной или индуктивной?

Должен ли метод эстетики быть дедуктивным или индуктивным? В данный момент на этот вопрос можно дать один ответ: он должен быть последовательно и тем и другим. Оба эти метода, кажущиеся противоположными, всегда тесно связаны друг с другом и в любой отрасли исследования применяются нераздельно.

Тем не менее, начиная от Платона вплоть до современной экспериментальной школы, в философской эстетике господствовала дедукция.

Предпочтение это, может быть, достаточно оправдывается общей для всех наук, находящихся в младенческом возрасте, склонностью к словесным объяснениям и к анализу чистых понятий, но оно опирается на два более глубоких основания, соответствующих двум великим функциям всякой эстетики – объяснительной и нормативной.

При объяснении наука о прекрасном встречает такие сложные явления, что непосредственное наблюдение не в состоянии бывает собственными силами распутать их, тогда гораздо легче пользоваться временными и абстрактными гипотезами, за которыми следует их дедуктивное подтверждение на основании реальных фактов. Именно такой метод констатирует Стюарт Милль по отношению ко всем моральным и общественным наукам, несмотря на свой эмпиризм, который всегда склоняется в сторону индукции.

С другой стороны, при «нормативных» предписаниях роль эстетических законов не может, по-видимому, сводиться к простому констатированию того, что есть; необходимо указать и то, что должно быть, не только изучать реальное, но и формулировать идеальное. Противопоставлять фактам можно лишь дедуктивный закон; индуктивный закон, наоборот, извлекается из фактов и лишь их и представляет, не имея возможности возвыситься над ними, один приказывает, другой подчиняется. Но миссия эстетики именно в том и состоит, чтобы предписывать нам идеал или, по крайней мере, – скажем мы из скромности, – чтобы указывать нам на него.

К несчастью, такое априорное объяснение рискует остаться совершенно абстрактным и в конце концов словесным, а такой идеал всегда будет весьма произвольным, так как он не извлечен из фактов и касается их лишь в той мере, в какой теоретик сумел вдохновиться ими контрабандой, т. е. изменяя своим принципам.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.