Пров. 1959
Пр.
221
34
ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР

Е. И. БОРИЧЕВСКИЙ.

О природе эстетического суждения.

I.

К суждениям, притязающим на общезначимость, мы относим прежде всего так называемые теоретические суждения, т. е. высказывания об истинности или ложности чего-либо. Их об'ективность коренится в той принудительности, с какою доказанное положение не может быть отвергнуто никем, кто не отрицает законов человеческой мысли.

Об истине не только возможен, но и необходим спор. Пусть фактически в науке наблюдаются различные мнения, пусть каждая крупная культурная эпоха создает в ней свое направление и изменяет ее общий характер,—но наука, какою мы ее мыслим в ее завершенности, не допускает истинности об одном предмете двух противоположных мнений. Все высказанные на протяжении многовековой истории науки суждения когда-то должны быть надлежащим образом оценены: или отвергнуты или приняты, или перестроены так, чтобы войти в единую науку, свободную от противоречий, рисующуюся нам как венец человеческой мысли. Быть-может, и даже всего вероятнее, эта идеальная наука никогда не будет создана, но она остается той предельной точкой, к которой мы стремимся.

Иначе обстоит дело с суждениями эстетическими. Прежде всего бросается в глаза их удивительное разнообразие,—не только у людей различных эпох и культур, но даже среди людей сходных по своему образованию и социальному происхождению. Правда, это разнообразие само по себе еще ничего не говорит об отличии эстетических суждений от теоретических, ибо и в области научного познания мы наблюдаем тоже большое многообразие и противоречивость суждений и лишь относительно большую устойчивость их. Гораздо существеннее то, что наши эстетические разногласия не могут быть устранены при помощи определенных критериев в виде твердо установленных фактов и законов мысли.

Если к теоретическому суждению нас принуждают определенные нормы—нормы, формулируемые логикой и применяемые нами, хотя и неправильно, даже в тех случаях, когда мы ошибаемся, то к высказыванию эстетического суждения нас обыкновенно принуждает непосредственное впечатление, а не какие-либо доступные формулировке эстетические основания. Правда, в эпохи рационализма нередко бывало иначе. Когда Мерзляков плакал от наслаждения, читая пушкинскую поэму, и несмотря на это сдержанно относился к творчеству поэта, не соответствовавшему тем эстетическим нормам, которыми этот ученый привык руководствоваться, то его ошибка происходила оттого, что он логизировал природу эстетического и не доверял испытанному им художественному наслаждению. А между тем именно наслаждение есть, хотя и не единственная, как думают сторонники теории l'art pour l'art, но первая и ближайшая цель всякого искусства.

Бесспорно, что и теоретические суждения, осуществляя наше стремление к знанию, доставляют наслаждение. Скажем даже больше: к научным занятиям, так же как и к искусству, людей влечет особый мир интеллектуальных радостей. В радости познания мыслителю так естественно видеть величайшее счастье. И все же несомненно, что искусство есть мир, более существенно связанный с наслаждением, чем мир науки.

Пусть изучающий науку, а тем более творчески в ней работающий, имеет свои радости, но это несущественно ни для сделанного научного открытия, ни для изучаемой научной истины. Напротив, художественное произведение, создание которого не было связано с радостями и восторгами творчества, не может быть великим.

Еще в большей мере это верно относительно восприятия художественного произведения: до тех пор, пока произведение искусства не доставит нам наслаждения, мы поостережемся признать его художественность.

Итак, то обстоятельство, что усвоение, а тем более открытие истины может доставлять наслаждение, имеет значение для психологии познавания, но не для теории познания: правильность теоретического суждения не зависит от наших чувств. Напротив, в области искусства наслаждение есть не только психологический факт, не только сопутствующее явление, которое может быть, а может и отсутствовать, но есть существенный, имеющий решающее значение признак: кто не испытал наслаждения от художественного произведения, тот и не может утверждать его эстетической ценности.

Существенность элемента наслаждения заставляет признать родство эстетических суждений с гедоническими, с суждениями о приятном и неприятном. И прекрасным и приятным мы можем назвать лишь то, что нам нравится. И то, и другое есть дело вкуса. А так как «о вкусах не спорят», то не являются ли эстетические и гедонические суждения одинаково субъективными?

Дело опять-таки вовсе не в многообразии и разноречивости того или иного вида высказываний. Пожалуй, одобрительные суждения о многих приятных вещах вызывают меньше разногласий, чем иная научная истина. Существенно для гедонических ценностей то, что последней апелляцией для них является личный вкус, не поддающийся никакому осознанию и формулировке.

Напротив, о прекрасном мы спорим. Спор о том, вкусно ли такое-то блюдо, невозможен. Но о ценности художественных произведений мы спорим на каждом шагу. Борьба классов, поколений, отдельных индивидуальностей отражается в этих спорах. Мы говорим о плохом и хорошем вкусе. Развитие художественного вкуса ставим одной из задач социального воспитания. История искусства и литературы выделяет из бесконечного числа художественных произведений некоторые как особенно прекрасные, подвергая их тщательнейшему изучению. Хотя путь к познанию эстетических ценностей лежит через наслаждение, но оно не является окончательным, неподлежащим дальнейшему обсуждению критерием. В этом их отличие от гедонических ценностей.

Как известно, Тургенев в молодые годы восхищался псевдо-романтическими стихами Бенедиктова, но под влиянием Белинского понял лживый пафос этого глубоко-прозаического поэта *). Сопоставим этот факт с приведен-

---

*) Прочитав статью Белинского, направленную против Бенедиктова, Тургенев воспылал негодованием. „Но—странное дело, вспоминает Тургенев „и во время чтения, и после, к собственному моему изумлению и даже досаде, что-то во мне невольно соглашалось с «критиканом», находило его доводы убедительными... неотразимыми. Я стыдился этого, уже точно неожиданного впечатления, я старался заглушить в себе этот, внутренний голос; в кругу приятелей я с большей еще резкостью отзывался о самом Белинском и об его статье....но в глубине души что-то продолжало шептать мнет что он был прав... Прошло несколько времени—и я уже не читал Бенедиктова".
(И. С. Тургенев. Воспоминания о Белинском).

ным выше фактом из критической деятельности Мерзлякова. Если Мерзляков доверял больше всего усвоенному им эстетическому канону и сдержанно отнесся к Пушкину, то он логизировал свое эстетическое суждение. Но если бы Тургенев настаивал на испытываемом им от поэзии Бенедиктова наслаждении как на окончательном критерии и не хотел бы считаться с какими бы то ни было соображениями против художественной ценности понравившихся ему стихов на том основании, что «о вкусах не спорят», он впал бы в противоположную ошибку: он гедонизировал бы свое эстетическое суждение.

Итак, эстетическое суждение, подобно теоретическому, подлежит какому-то обсуждению, хотя не чисто-логическому, но в тоже время, подобно гедоническому, связано с наслаждением и личным вкусом. Выяснить природу эстетических суждений возможно, определив занимаемое ими промежуточное место между суждениями теоретическими и гедоническими.

II.

Проблема эстетического суждения была сделана предметом систематического исследования Кантом в его «Критике способности суждения».

Как суждение вкуса, эстетическое суждение, по мнению Канта, лишено всякого познавательного характера; не имея своей целью изучение об'екта, оно относится только к суб'екту, к его жизненному чувству и интересуется лишь тем удовольствием или неудовольствием, которое вызывает данный об'ект в суб'екте. Различение логических суждений, направленных на об'ект, и эстетических суждений, как имеющих отношение только к чувствам суб'екта, Кант выдерживает настолько строго, что даже выяснение того, какие свойства предмета вызывают в нас художественное наслаждение, есть, по его мнению, дело логического, но не эстетического суждения*).

Различие между логическими и эстетическими суждениями определяется не различием представлений, от которых они отправляются, а тем, берутся-ли эти представления со стороны своего познавательного содержания или со стороны своего отношения к нашему суб'ективному чувству**)

Чувство наслаждения, являясь основой эстетического суждения, роднит эстетику с гедоникой. Но гедоника всецело привязывает нас к приятному ощущению. К приятному мы питаем простую непосредственную склонность, мы просто наслаждаемся им и даже особенно не стремимся выразить свое одобрение в каком-либо суждении. Тот, кто стремится только к гедоническому наслаждению, по словам Канта, «охотно отказывается от всякого суждения»***).

Эстетическое наслаждение отправляется не от ощущения, а от созерцания и, в отличие от гедонического суждения, связано не с реальностью предмета, а лишь с его идеальным образом.

---

*) Таким образом определение, что нам нравится в об'екте, имеет с точки зрения Канта значение как бы некоторой логической пропедевтики к возможному эстетическому суждению. Если мы, разбираясь в художественном впечатлении, получаемом нами от какого-либо предмета, постараемся выделить в нем те свойства, которыми обусловлено эстетическое наслаждение, то мы получим только логическое, а никоим образом не эстетическое суждение. Последнее мы будем иметь лишь тогда, когда определив при помощи логического суждения те элементы, которыми вызвано наше эстетическое впечатление, покажем, как эти элементы преломились в нашей чувствующей индивидуальности.

**) Но было бы ошибочным понимать это отнесение представлений к суб'екту и его чувству в том смысле, что суб'ект относит к себе данные представления для того, чтобы при их помощи познавать самого себя. Нет, это отнесение, суб'ект совершает не к своему познавательному *я*, а к той непосредственной стороне своего существа, которую мы называем „жизненным чувством".

***) Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft. Herausgegeben von Benno Erdmann. Hamburg 1884. S. 41.

Согласно формулировке комментатора Канта Когена, чувство приятного есть Empfindungsgefühl, чувство прекрасного—Vorstellungsgefühl *). Как Vorstellungsgefühl, эстетическое чувство не заинтересовано в действительном существовании предмета, оно безкорыстно, довольствуясь лишь одной видимостью. Созерцательный характер эстетического наслаждения, отличающий его от гедонического, дает Канту основание установить некоторое родство между эстетическим и логическим суждением.

«Говорящий о прекрасном», пишет Кант, „будет говорить так, как будто бы красота была свойством предмета, а его суждение было логическим (т. е. как будто бы оно есть познание через понятие об об'екте); хотя это только эстетическое суждение и хотя оно заключает в себе только отношение представления о предмете к суб'екту, но оно имеет сходство с логическим суждением, и именно в том, что можно предполагать его значимость для каждого"**). Но всеобщность эстетического суждения, в отличие от логической всеобщности, всегда основанной на понятиях, только суб'ективна, т. е. она не имеет отношения ни к предметам, ни к об'ективным понятиям, а лишь к нашему чувству наслаждения, вызываемому данным об'ектом.

Этим устанавливается чрезвычайно важное для Канта различие между гедоническим и эстетическим суждением. Говоря о приятности предмета, мы не притязаем на то, чтобы наше суждение имело значение для других. Суждение о приятном имеет значимость лишь для отдельной личности. «По отношению к приятному», говорит Кант, „имеет полное значение то основоположение, что у каждого свой собственный вкус. Напротив, тот, кто называет нечто прекрасным, судит не только за себя, но и за каждого, и говорит тогда о красоте так, как если бы она была свойством вещи»***).

Характеристика эстетического суждения как вполне суб'ективного и в то же время притязающего на общее значение приводит Канта к признанию его антиномичности.

Каждый имеет свой собственный вкус. Но в то же время прекрасное есть нечто большее, чем случайное суб'ективное переживание. Можно ли о нем спорить? Кант различает понятия спорить и диспутировать. Спором он называет попытку путем взаимного противодействия суждений притти к соглашению; диспутирование есть один из видов спора,—именно тот, когда к истине надеются притти пользуясь логическим доказательством. Диспутирование возможно лишь тогда, когда основой суждения является об'ективное понятие.

О прекрасном можно спорить, но нельзя диспутировать, т. е. можно иметь притязание на согласие других с высказываемым нами суждением, хотя правота этого притязания не может быть логически доказана. Это происходит потому, что в основе суждения о прекрасном лежит эстетическая идея. Эстетическая идея есть представление воображения, для которого нельзя найти адэкватного понятия. Она никогда не может быть логически продемонстрирована. Эстетическая идея неизъяснима по своей природе. Оттого невозможен и об'ективный принцип вкуса, при помощи которого эстетическое суждение могло бы быть исследовано и доказано.

Антиномию эстетического суждения Кант разрешает следующим образом. Тезис должен быть формулирован так: эстетическое суждение не основывается на определенном понятии; антитезис:—эстетическое суждение основывается на неопределенном понятии, данном в творческом воображении, а не в рассудочном мышлении. Тогда установленная выше антиномия разрешается, и никакого противоречия не оказывается. Тем, что в основе эстетического переживания лежит идея, об'ясняется наше желание и право спо-

---

*) Hermann Cohen. Kants Begründung der Aesthetik. Berlin 1889. S. 156—157.

**) Immanuel Kants Kritik der Urtheilskraft. S. 46.

***) Ibidem, S. 47.

рить, как если бы наше суждение было об'ективным; тем, что эта идея не поддается рассудочной демонстрации,—невозможность диспутировать о прекрасном.

Мысли Канта о природе эстетического суждения получили критическую, но в общем положительную оценку у Лотце, попытавшегося дать иное, более точное и углубленное определение тем особенностям эстетического суждения, которые Кант правильно подметил, но, по мнению Лотце, не всегда удачно формулировал*). Главную заслугу Канта в области эстетики Лотце видит в том, что исходным пунктом своего исследования он взял единственный независимый от всяких предпосылок факт: существование особого вида суждений, называющих нечто прекрасным, но без ясного отчета в том, что мы собственно обозначаем этим словом. Лотце ценит у Канта прежде всего то, что его эстетика является теорией эстетического суждения.

Но предложенное Кантом различение приятного и прекрасного не вполне удовлетворяет Лотце. По Канту чувство прекрасного, в отличие от чувства приятного, не заинтересовано в реальном бытии своего об'екта. По мнению Лотце, это определение ясно лишь в применении к пластической красоте природных форм и изобразительных искусств. Художественная форма здания может быть прекрасной независимо от того, выстроено ли оно или существует лишь в виде плана. Но к стихотворению кантовская формула, если и могла бы быть применена, то лишь в совсем другом смысле, именно в том, что красота стихотворения независима от реальности того, что в нем изображено. Но ведь красота стихотворения вообще не в содержании, а в изложении этого содержания.

Лотце предлагает посмотреть на кантовское различение приятного и прекрасного еще и с другой стороны. Приятное действует на нас своей физической реальностью. Воспоминание о приятном, как бы полно оно ни было, никогда не заменит нам его живого и непосредственного воздействия. Очарование прекрасного, напротив, большей частью находится в мысли и не нуждается в материальной действительности своего об'екта, как непременном условии. Предлагая такое понимание мысли Канта, Лотце находит, что и в этом случае Кант не вполне прав. Так красота музыки не дана во всей своей полноте, когда мы лишь представляем себе ряды звуков: мы хотим их слышать, мы хотим их непосредственного чувственного воздействия. Точно также воспоминание о картине не может нам вполне заменить ее зрительного восприятия. Но правота Канта в обоих приведенных случаях в том, что чувственные впечатления лишь помогают нам воспроизвести все многообразие представлений в их взаимной связи, являющееся истинной основой эстетического наслаждения, тогда как основой гедонического наслаждения является само чувственное раздражение. Ввиду этого Лотце предлагает кантовское определение приятного как того, что нравится внешним чувствам в ощущении, дополнить определением прекрасного как того, что нравится фантазии в созерцании**).

Второй заслугой Канта Лотце считает его отрицание возможности об'ективных критериев для эстетического суждения. В лице Канта, по его мнению, немецкая эстетика положила предел тому доктринерству, с которым романские народы хотели подчинить суждения о прекрасном твердо установленным канонам. Очевидно, Лотце имеет ввиду французский классицизм. Но ему кажется неясным, почему впечатления, связанные с эстетической способностью суждения, притязают на всеобщность, а впечатления, связанные с чувственностью, лишь индивидуальны, хотя мы как для эстетической способности суждения, так и для чувственности не только предполагаем, но и находим некоторые общие нормы их деятельности у всех ин-

---

*) H. Lotze. Geschichte der Aesthetik in Deutschland. München 1868.
**) Ibidem, s. 46.

дивидуумов. Если же говорить об индивидуальных отклонениях, то ведь они возможны как в той, так и в другой области. Различиям в чувственной восприимчивости, обусловливающим узко-личное значение гедонических суждений, могут соответствовать различия и в области внутреннего созерцания. Поэтому Лотце считает кантовское об'яснение притязания эстетических суждений на всеобщность неудовлетворительным. Но, по его мнению, у Канта есть другая мысль, нигде ясно не формулированная, но часто присутствующая между строк. Она состоит в следующем.

Когда обычное словоупотребление отделяет прекрасное от приятного как ценность более высокого порядка, то оно имеет ввиду не право на всеобщность у первого и его отсутствие у второго, но нечто иное. Приятное основано на чувственности, т. е. на пассивной восприимчивости. Прекрасное, напротив, связано с деятельностью наших душевных сил. Когда мы переживаем нечто прекрасное, мы чувствуем себя деятельными; соответствие получаемых впечатлений с условиями этой деятельности вызывает в нас наслаждение. На том, что прекрасное, в отличие от приятного, мы воспринимаем лишь становясь внутренне - активными, основана его высокая оценка, выражающаяся в притязании эстетического суждения на общее признание*).

Из философов нашего времени существенно новую формулировку учению Канта об эстетическом суждении дал Георг Зиммель**).

Определению эстетического наслаждения, как независимого от реального существования его об'екта, он дает следующее об'яснение. Расчленяющий рассудок, говорит Г. Зиммель, различает во всяком предмете с одной стороны сумму его свойств, с другой — тот факт, что обладающий этими свойствами предмет в действительности существует; мы можем отвлечься от этого факта и представить себе качественное содержание об'екта, вовсе не спрашивая о том, существует ли он как некая независимая от нашего представления реальность. Если же мы подымаем этот вопрос, если наши интересы и наше наслаждение зависит от чувственной данности и осязаемости предмета, то мы находимся уже вне эстетической области. «Для того чтобы мы могли жить в доме, обнять человека, укрыться под тень дерева и наслаждаться всем этим, нужно, чтобы эти явления реально существовали; но если одно лишь внутреннее созерцание этого дома, этого человека, этого дерева доставляет нам радость независимо от того, удостоверяют ли реальные отношения существование этих предметов;—если это счастие сохранится в своей неизменности даже и тогда, когда эти явления окажутся fata morgana и сохранят лишь свой чувственный образ, оставив нам только чистое содержание нашего созерцания, то тогда из различных возможностей наслаждаться миром выделится собственно эстетическая»***). В этом случае наслаждение вещью зависит лишь от ее созерцания и дано расстояние, на котором мы наслаждаемся предметом, его не касаясь. «Вот почему», говорит Г. Зиммель, «поэтическое значение стихотворения, совершенно не зависит от того, соответствует ли его содержанию какая-либо действительность или нет. Вот почему с этой точки зрения музыка—самое совершенное эстетическое явление, ибо в ней свобода от интереса к действительности доходит даже до невозможности подобного вопроса».****) Чувственное наслаждение всегда связано с независимой от нашего внутреннего мира реальностью. «Оно для нас ценно потому, что мы им наслаждаемся; прекрасным, наоборот, мы наслаждаемся потому, что оно ценно». Эстетически наслаждаясь, мы наслаждаемся не существованием вещи, которую признаем ценной, а ее

*) Ibidem, s. 54.
**) Georg Simmel. Kant. Leipzig 1904.
***) Ibidem. S. 156.
****) Ibidem. S. 157.

свойствами и формами независимо от того, присуща ли им воспринимаемость бытия.

Психологическое основание для кантовского определения прекрасного Г. Зиммель видит в том, что красота обычно ставится в зависимость от зрения и слуха и исключает осязание, а между тем психологически именно осязание и есть чувство реальности, как бы мост к ней: только то, что мы можем схватить, кажется нам обладающим полной реальностью. Конечно, полотно и мрамор можно осязать, но ведь произведение искусства не есть этот материал подобно тому, как в состав стихотворения не входит бумага, на которой оно написано.

Положительно отнесся Г. Зиммель также и к кантовскому учению о всеобщности эстетических суждений. В основе эстетического наслаждения лежит деятельность общих всем людям душевных сил. «Смутное сознание, что основные функции нашего духа, функции, которые общи всем нам, действуют здесь для самих себя», говорит Г. Зиммель, «вызывает в нас веру, что в эстетических суждениях мы не можем быть одиноки, что всякий другой человек высказал бы это же суждение, если бы ему удалось видеть об'ект таким, каким мы его видим *). Эстетический мир есть мир суб'ективных процессов, но он возвышается над различными случайностями чувственного удовольствия и имеет повидимому какую-то общечеловеческую основу. Вера в об'ективную ценность переживаемого нами эстетического наслаждения выражается в его притязании на выходящую за пределы нашей личности об щезначимость.

Истолкование кантовского учения об эстетическом суждении в духе нормативистической школы неокантианства дает Ионас Кон **).

Когда Кант определяет эстетическое суждение как «всеобщее» или как «необходимое», то он имеет ввиду, по мнению Кона, отнюдь не эмпирическую всеобщность или необходимость; в этих терминах Кант выражает мысль, что эстетические ценности, подобно логическим и этическим и в отличие от гедонических, имеют характер требования. «Истинное положение не спрашивает о том, нравится оно мне или нет; я должен признать его, дабы не испытать упреков со стороны самого себя. Долг выступает с требованием, чтобы ему следовали, и когда я, несмотря на то, что знаю свой долг, поступаю противно ему, то я знаю, что я поступил вопреки своему долгу. Так и прекрасное, великое произведение искусства пред'являет мне притязания, чтобы я проникся им» ***). Доказать правомерность императивного момента в эстетических суждениях нельзя, но кто его отвергает, для того прекрасное совпадает с приятным: «искусство будет для него своего рода роскошью и относится к одной категории с изготовлением мягких кроватей и ремеслам парфюмера» ****). Кто не желает принять этих выводов, тот должен признать императивный характер эстетических суждений.

Борьба мнений в эстетической области не носит логического характера. Полем этой борьбы является история искусства. Хотя общие условия эстетической оценки могут быть установлены, но в каждом отдельном случае она зависит, в конце концов, от непосредственного переживания. Однако рассудочный отчет об основаниях, по которым что-либо нравится или не нравится, имеет существенное значение для образования эстетического вкуса *****).

Каждый начинает с того, что ценит ограниченный круг художественных произведений, но благодаря развитию эстетического вкуса этот круг постепенно расширяется. Особое значение И. Кон придает людям, умеющим сообщить свои впечатления другим и определить, что именно в произведении искусства кажется им значительным.

---

*) Ibidem, S. 168.
**) Ионас Кон. Общая эстетика М. 1921.
***) Ibidem, стр. 42.
****) Ibidem, стр. 45.
*****) Ibidem, стр. 49.

III.

Об эстетических суждениях мы спорим. Следовательно, какую то нормативность мы признаем в них. Определить ее можно, лишь установив, что представляет собой эстетический спор.

Если мой собеседник отрицает ценимое мною произведение искусства, то я могу показать ему, какие элементы этого произведения и в каком именно внутреннем взаимодействии производят на меня художественное впечатление. И постараюсь, дав анализ произведения (логический элемент спора) и живо изобразив свое переживание (эмоциональный элемент спора), заставить собеседника взглянуть на произведение теми же глазами, какими вижу его я. Возражения собеседника могут быть направлены на мое понимание художественного произведения, на мой «вторично-творческий синтез». Собеседник может признать, что этот синтез произведен мною произвольно, я же буду доказывать, что его понимание данного произведения упускает из виду ряд существеннейших моментов. Спор, ведомый в этой плоскости, есть спор различных пониманий. Б. Христиансен думает, что именно в различии пониманий и коренится большинство различий в оценках художественных произведений. Мы не сходимся в оценке потому, что имеем перед собой различные эстетические об'екты, ибо различен произведенный нами «вторично-творческий синтез» *). Наш спор есть спор о правильном понимании.

Но ошибочно было бы думать, что наблюдаемое нами многообразие эстетических суждений об'ясняется лишь многообразием пониманий. Правда, начинаться всякий эстетический спор должен с выяснения понимания спорящими оцениваемого предмета; иными словами, нужно выяснить, не спорят ли они, различно конструируя произведение художника, в сущности о двух различных об'ектах.

Если этого нет, если расхождение коренится не в различии пониманий, тогда оно имеет несравненно более глубокий источник,—в различии требований, пред'являемых собеседниками к тому, что они признают эстетически-ценным.

На этой плоскости или, вернее сказать, на этой глубине спор неизмеримо труднее. Что называть эстетически-ценным, какие требования к нему пред'являть,—этот вопрос решается лишь в теснейшей связи с отношением к жизни вообще. Ролью эстетической ценности в системе других жизненных ценностей обусловливаются и те требования, которые к ней пред'являются. Но эти нормы, очевидно, будут убедительны лишь для людей, стоящих на почве общего миропонимания. Вот почему и значимость эстетических норм, в отличие от логических, обладающих действительной всеобщностью, ограничена пределами лишь той общественной группы, которая образует собой известное культурное единство.

Но даже в этих пределах эстетическая норма отличается по своей природе от нормы логической и этической. Основой эстетического суждения является чувство наслаждения. Но всякая норма заключает в себе элемент принудительности. Принудительное же наслаждение есть понятие абсурдное; это отметил еще Кант в одном примечании к тексту «Критики способности суждения» *). Быть может, он чувствовал, что его построения легко приводят к этому понятию, как это и случилось у Кона, внесшего в эстетическую ценность несвойственный ей момент этический.

Основой этики является идея известной обязанности. Напротив, эстетика открывает нам путь в мир наслаждения. Когда мы спорим о прекрасном, мы не пред'являем к собеседнику никаких требований; эстетическая ценность свободна как от логической принудительности, так и от этического

*) Б. Христиансен. Философия искусства. СПБ 1911, стр. 42—45.
**) Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft. S. 43.

долженствования. Мы лишь хотим, чтобы наш душевно-ценный опыт стал достоянием других людей. Мы уверены, что ценность наших эмоций будет признана каждым, кому мы сумеем передать их. Но она не может быть передана путем логическим: эстетические суждения опираются на непосредственное переживание. Оттого задача эстетического спора—разрушить непосредственное переживание собеседника и указать путь к иному восприятию об'екта.

Лишь в одном, но очень частом случае суждение об искусстве может обладать нормативностью, эстетическому суждению как таковому, несвойственной: искусство не есть область одних лишь эстетических ценностей;—оно является сосудом, в котором человечество хранит многие ценности внеэстетического порядка: социальные, философские, даже чисто научные. *) Исторический или этнографический роман, философская или гражданская лирика оцениваются не только как явления эстетические. Поскольку они оцениваются с точки зрения других, внеэстетических ценностей, нормативность подобных суждений будет, конечно, иной, чем нормативность чисто-эстетических суждений.

В отличие от гедонических, эстетические переживания-глубоко-социальны. Если человек наслаждается чем-либо приятным, то захочет ли он поделиться своим удовольствием или даже просто рассказать о нем другим людям, зависит от его личных свойств,—его эгоизма, замкнутости, общительности, чувства симпатии и т. п. Напротив, эстетическое переживание, возникая как глубоко личное чувство, стремится, независимо от характера суб'екта, утвердить свою ценность, хочет распространиться, захватить других людей. Такова сама природа эстетического переживания. Только благодаря этой особенности искусство становится одним из значительнейших явлений социальной жизни.

Но на ряду с социальным мотивом имеет значение и чисто-индивидуальный мотив, характерный для всякого спора вообще. Когда мы спорим, мы как будто хотим лишь повлиять на образ мыслей других. Но, удачно доказав собеседнику свою мысль, мы еще больше убеждаемся в своей правоте, иногда в самом процессе спора находим новые доводы, новые более удачные формулировки своих мнений. Спор приобретает значение для нас лично. Мы начинаем лучше понимать самих себя. Особенно это справедливо относительно эстетического спора, ибо наши эстетические впечатления глубоко-иррациональны и их осознание представляет исключительные трудности.

Но здесь возникает вопрос, почему мы хотим познать, что в данном об'екте доставляет нам художественное наслаждение? Стремится ли к этому только наше познавательное я, устанавливающее причинную связь явлений, или этого хочет также и наше эстетическое я? Другими словами, представляет ли определение того, в чем именно состоит красота художественного произведения, лишь познавательный или также и эстетический интерес.

Существует мнение,**) что анализ прекрасного, уничтожая или уменьшая его таинственность, может лишь ослабить эстетическое впечатление, разрушить живую целостность художественного опыта. Если это так, то надо признать, что всякое желание понять прекрасное есть принесение в жертву нашего эстетического интереса интересу познавательному. Тогда стремление

---

*) Г. Зиммель, обсуждая теорию l'art pour l'art и находя в ней много достоинств, обвиняет ее в крайнем рационализме. Он проводит параллель между этой теорией и моральным учением Канта, поднявшего в своем крайнем ригоризме этическую ценность на такую высоту, что для нее оказались закрытыми все пути к жизни. Georg Simmel. Zur Philosophie der Kunst. Potsdam 1922 S 85.

**) Мюллер-Фрейенфельс считает теоретическое изучение поэзии необходимым для исследователя, но вредным для непосредственного наслаждения (R. Müller-Freienfels. Poetik. Leipzig, 1921, S 44) Но в другой книге тот же автор различает холодный александринизм, разрушающий чувство и заменяющий непосредственное художественное переживание его интеллектуальным суррогатом с одной стороны,—и стремление к большей осознанности переживания с другой стороны. (R. Müller-Freienfels. Psychologie der Kunst. Berlin 1922. B. I, S. 58).

осознать свои эстетические эмоции было бы свойственно лишь исследователям. Но та жадность, с которой люди прислушиваются ко всем попыткам об'яснения великих произведений искусства, показывает, что в данном случае эстетический интерес не только не приносится в жертву познавательному, но, напротив, познание помогает углубить и усилить эстетическое впечатление. Как ни опасна рационализация искусства, несомненно, что нам доставляют эстетическое наслаждение не только непосредственные переживания художественных ценностей, но и тонкие наблюдения над ними. Непосредственная оценка произведения искусства, выражаемая лишь словами одобрения или неодобрения, не удовлетворяет нас. Из этой неудовлетворенности вырастает стремление превратить оценку в суждение, сохраняющее элемент оценки, но его осознающее и мотивирующее.

Искусствознание должно не только удовлетворить требования теоретического, причинным об'яснением явлений искусства и установлением господствующих в них закономерностей, но оно преследует еще и другую—другую, конечно, лишь в логическом отвлечении—цель, эстетическую: указать путь к тем наслаждениям, которые таят в себе великие произведения искусства.

Стремление превратить эстетическое наслаждение из индивидуального в социальное приводит к попыткам приписать эстетическим суждениям некоторую об'ективность. Полной об'ективизации препятствует однако то, что от эстетических суждений мы требуем оригинальности—оригинальности в том смысле, в каком она не имеет места в области теоретических суждений. В мире познания оригинальность ценна лишь как нечто новое, движущее нас вперед. В науке оригинальные суждения ценны лишь в том случае, если они истинны. Но если они истинны, то они должны стать общепризнанными, т. е. должны перестать быть оригинальными. Напротив, в области эстетики мы требуем, чтобы красота природы или великих произведений искусства воспринималась бы по своему каждой эпохой, поколением, общественным классом, народом, социальной группой, каждым художественным течением, даже каждой индивидуальностью.

Об'ективности эстетических суждений этим требованием кладется известный предел. Всякая норма выявляет элемент над'индивидуального. В эстетической области норма как бы изменяет своей собственной природе: она требует, (и это требование носит над'индивидуальный характер) чтобы наши эстетические суждения были вполне индивидуальны, чтобы они характеризовали не только об ект, но выражали также и внутренний мир оценивающего, независимо от того будет ли этим оценивающим коллективная или единичная индивидуальность. Эта особенность, это требование, чтобы высказывающий суждение отразил бы в нем свой мир, связано с тем, что эстетическое суждение есть своего рода художественное творчество.

Природа воспринимающего предмет искусства и природа творящего художника в известном смысле тождественны. Поэтому требуя от художественного произведения оригинальности, мы требуем ее и от эстетического суждения. Мы не ищем раз навсегда установленного понимания Леонардо-да-Винчи, Гете или Бетховена; напротив, мы хотим, чтобы каждое поколение и даже каждая личность, обращаясь к этим художникам, воспринимали бы их по своему, видели бы своего Леонардо-да-Винчи, читали бы своего Гете, слушали бы своего Бетховена.

Но если это так, то возможен ли какой-либо спор в области эстетических суждений? Ведь спор о Леонардо-да-Винчи, Гете и Бетховене, возможен лишь в том случае, если мы признаем какую то одну, истинную оценку этих художников,—оценку, достигнуть которой мы стремимся. Мы приходим здесь опять к той же антиномии, которой посвятил Кант свою диалектику эстетической способности суждения, хотя и перенесенной в иную плоскость. Мы должны признать оба логически друг друга исключающих положения,— именно, что каждый должен иметь своего Леонардо-да-Винчи, Гете и

Бетховена и что существует какое-то одно «истинное» понимание этих художников. *).

В зависимости от того, как разрешается эта антиномия, получается три вида эстетических суждений. К первому виду относятся суждения, в которых индивидуальный элемент проступает слабо и оценивающий стремится прежде всего установить «истинное» понимание искусства. Это может быть достигнуто или путем об'единения всего того об'ективно ценного, что внесли в суждение о данном художнике или произведении искусства различные поколения, или путем имманентного изучения элементов художественного произведения, т. е. идеи, стиля и композиции в их взаимной обусловленности. Фантазия воспринимающего искусство в этом случае покорно следует воле художника. Такое суждение об искусстве наиболее наукоподобно, но зато лишено индивидуально-творческого художественного элемента. **)

Прямой противоположностью таким эстетическим суждениям являются суждения, в которых оценивающий не подчиняет своей творческой воли эстетическому об'екту, но пользуется им лишь как материалом для осознания своего я. К этому виду принадлежат также эстетические суждения о природе. Отличие красоты природы от красоты искусства состоит именно в том, что художественное произведение есть создание некоторой воли, организовавшей элементы искусства согласно определенной цели, хотя бы и иррациональной,—тогда как в природе элементы красоты лишены телеологического единства и воспринимаются нами как нечто пассивное, как нечто, во что мы проицируем свой внутренний мир (Einfühlung). ***).

Тот, кто воспринимает искусство с таким же суб'ективизмом, как и природу, относится к нему импрессионистически. Он не чувствует воли организатора-художника, он не хочет замечать этой воли и сочетает отдельные элементы произведения, руководствуясь лишь своим творческим произволом. Этот тип эстетических суждений наименее выявляет нам истинный смысл произведений искусства и потому в своем чистом виде лишен научного значения. Зато эти суждения обладают такой творческой ценностью, которая заставляет их ставить наряду с произведениями искусства. ****).

---

*) Одним из проявлений этой антиномичности эстетического суждения является одновременное существование у одного и того же суб'екта двух типов эстетических оценок. Первый тип оценки касается об'ективного значения художника или произведения искусства. Другой тип оценки выделяет „любимые" произведения, хотя бы и уступающие по своему об'ективному значению другим- «великим». Особенно типична эта двойственность оценок в области лирики: наряду с поэтами, по нашему мнению, об'ективно значительными, мы выделяем поэтов, соответствующих нашей жизненной лирике.

Более тонко и менее уловимо сознанием раздвоение, вызванное тем, что оценивающий более пристрастен и восприимчив к какой-либо стороне художественной формы; когда, например, знаток живописи любит и остро воспринимает линию и мало чувствует краску или наоборот; или когда любитель поэзии чутко воспринимает и любит образную сторону слова и, напротив, слабо воспринимает ее музыкальную сторону; эта односторонность ведет к оценкам, справедливость которых легко может быть оспариваема. Очень часто ценитель и сам желает в своих оценках, притязающих на общее значение, преодолеть свойственную его восприятию односторонность и уравновесить свое первоначальное суждение оценкой также и тех элементов, которые ему более или менее чужды.

**) Вопрос о роли эстетического суждения в науке об искусстве и литературе служит темой отдельной статьи, являющейся продолжением настоящей.

***) Именно по этой причине суждении о красоте природы, как более суб'ективные, занимают промежуточное место между суждениями об эстетически-ценном в искусстве и чисто-гедоническими.

****) Мюллер—Фрейенфельс считает одним из замечательнейших парадоксов художественной жизни то, что часто совершенно неадэквативные понимания искусства оказывались особенно творческими. Он указывает на истолкование античности немецкими классиками и средневекового искусства романтиками. Оба истолкования в об'ективном смысле совершенно не адэкватны, но именно благодаря этому оказались особенно плодотворными. (R. Müller—Freienfels. Psychologie der Kunst B. II. s 249.

Третий тип эстетического суждения примиряет отрицающие друг друга положения установленной выше антиномии. Обе стороны эстетического суждения—научная и художественная—уравновешивают в нем друг друга. Одинаково далекий как от холодной рассудочности, так и от субъективной произвольности, он призван преодолевать неизбежную односторонность двух других типов.