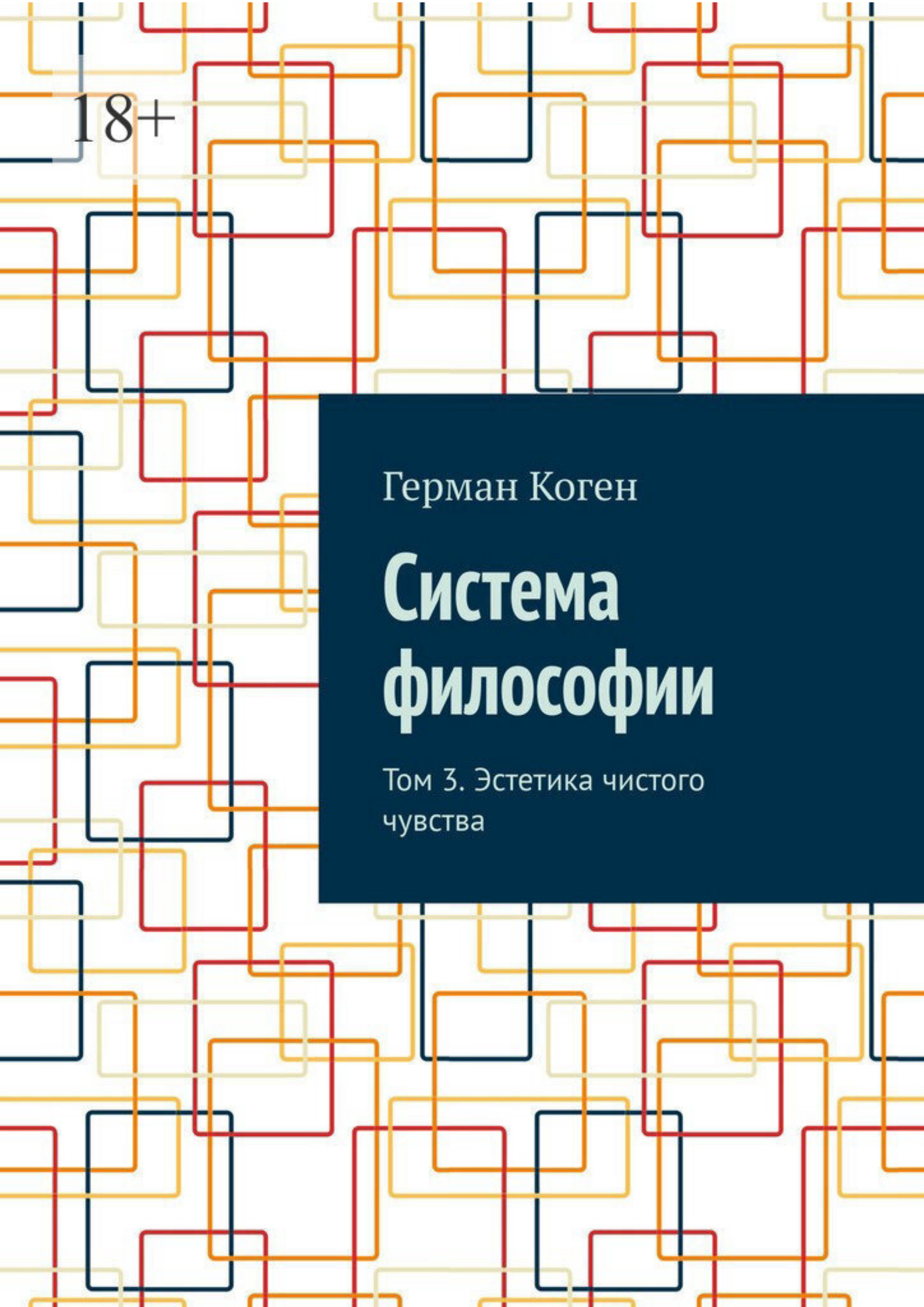




18+

Герман Коген

Система философии

Том 3. Эстетика чистого
чувства

Герман Коген

**Система философии. Том
3. Эстетика чистого чувства**

«Издательские решения»

Коген Г.

Система философии. Том 3. Эстетика чистого чувства /
Г. Коген — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-673842-3

Труд Германа Когена «Эстетика чистого чувства» представляет собой глубокое исследование эстетики как самостоятельной дисциплины в рамках неокантианской традиции. Коген стремится обосновать эстетику как систематическую науку, опираясь на принципы критической философии Канта, но при этом значительно перерабатывая и расширяя кантовские идеи. В центре его внимания — проблема чистого чувства, которое он рассматривает как основу художественного творчества и восприятия.

ISBN 978-5-00-673842-3

© Коген Г.
© Издательские решения

Содержание

Предисловие	6
Часть первая Основы систематической эстетики	10
Первая глава. Проблема систематической эстетики	10
2. Единство искусства	11
3. Эстетическая способность суждения Канта	12
4. Философский романтизм	13
5. Эстетика и система философии	16
6. Методическая опасность в фантазии	17
7. Воображение (Imaginatio)	19
8. Интеллектуальное созерцание и интуиция	20
9. Искусство и познание природы	21
10. Искусство и истина	23
11. Искусство, этика и религия	25
12. Эстетика и история искусства	30
13. Чувство природы	34
14. История искусства, религия и пантеизм	35
Вторая глава. Понятие закономерности	41
1. Закономерность и законы	41
2. Закономерность как основание	44
3. Проблема эстетического основоположения	45
4. Предпосылки произведения искусства	46
5. Категория сознания	48
6. Чистота эстетического сознания	50
7. Субъективные душевные качества	52
8. Основные определения Канта	56
Третья глава. Закономерность чистого чувства	65
1. Удовольствие и неудовольствие	65
2. Формирование эстетического сознания	69
Четвертая глава. Строительство сознания	74
1. Чувствование	74
2. Чувство движения	77
3. Ощущение	78
4. Чувство ощущения	80
5. Мышление	81
6. Применение в искусствознании	84
7. Предпосылка воли	87
8. Отношение к религии	88
9. Отношение к половому влечению	89
10. Любовь в греческом искусстве	91
11. Эстетическое чувство любви	92
12. Вчувствование	97
13. Божество и человек	98
14. Критерий завершенности	99
Конец ознакомительного фрагмента.	101

Система философии

Том 3. Эстетика чистого чувства

Герман Коген

Переводчик Валерий Алексеевич Антонов

© Герман Коген, 2025

© Валерий Алексеевич Антонов, перевод, 2025

ISBN 978-5-0067-3842-3 (т. 3)

ISBN 978-5-0067-3816-4

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Предисловие

Среди всех дисциплин философии эстетика, пожалуй, больше всего подвержена подозрению в избыточности – тому же, с чем философия в целом сталкивается со стороны исследователей и образованных людей, хотя и в разном смысле и тоне, но единодушно. Логика востребована математикой и естествознанием: сама наука, говорят, и есть так называемая философия. Этика, хотя и не претендуется правоведением и государствоведением с тем же чувством ответственности, зато тем более запутанно отторгается религией. И здесь образованные люди вступают в союз с теологией и религиозными науками. Тем не менее, обе стороны всё же признают право философии на существование: только в их рамках и пределах оно может сохраняться.

Но против эстетики поднимается двойная фаланга. Её оспаривают не только искусствоведение, к которому начинает созревать история искусства, но и сами художники. Подобно естествоиспытателям, они отказывают философии в праве на эстетику. Только художник, говорят они, может понять искусство.

Однако между художником и естествоиспытателем нет методологической аналогии. Художник не может, подобно последнему, утверждать, что само искусство и есть философия искусства. Ведь очевидно, что это расщепляет задачу искусства. Творящий художник переносится из своей мастерской в кабинет размышляющего философа. И уже этот перенос неизбежен, ибо было бы абсурдом предполагать тождество между самим искусством и философией.

Здесь, в отличие от естествоиспытателя, яснее проявляется, что имеет место лишь личная уния, в то время как предметные задачи остаются в несомненном различии. Искусство есть искусство и как таковое не является наукой: оно нуждается в ней, предполагает её, но не может с ней совпадать. Художник, к счастью, часто бывает учёным и носителем интеллектуального таланта, выходящего за пределы технических требований его ремесла, и может позволить себе философствовать. Так художник становится философом, но искусство никогда не станет философией.

Конечно, и искусство, и философия выигрывают, когда художник в своём высоком духовном складе философствует о своём искусстве. Но здесь уже кроется важное ограничение: о своём искусстве; а его искусство – это не искусство вообще. Здесь происходит то же, что и в естествознании, которое существует и практикуется скорее во множественном числе. Кто из естествоиспытателей охватывает все его области, а также математику во всех её частных дисциплинах? В новое время был лишь один Гельмгольц. Но он не ограничился своей математико-естественнонаучной универсальностью, а философствовал, причём не просто свободно, но с историческим пониманием и методологической объективностью. Поэтому он решительно отстаивал самостоятельность философии.

Среди художников Нового времени такого Гельмгольца не было. Леонардо да Винчи среди них не возродился.

Задача моих книг – противостоять самовластию философствования и отстаивать самостоятельное право всемирно-исторической философии. Что случилось бы с философией, если бы только историки искусства или только художники имели право философствовать об искусстве? Этот вопрос касается меня в первую очередь. Пусть художники и знатоки искусства становятся философами: но разве философия не требует на каждом из своих проблемных полей цельного человека, а не полуучёного и полухудожника? Понятие философии подвергается нападкам, если у неё отнимают эстетику.

На это самостоятельное право философии и ориентирована данная книга. При этом здесь не удалось избежать слабостей в расположении материала, которые, возможно, повлекли за собой недостатки в изложении. Я позволю себе использовать предисловие, чтобы указать на эти недочёты – не для того, чтобы ослабить позиции, в рамках которых они возникли

(от которых я всё же не отказываюсь), а лишь чтобы объяснить, а если нужно, и извинить эти возможные недостатки.

Чтобы отстоять право философии на эстетику, я должен был засвидетельствовать свой личный опыт эстетических переживаний. В искусстве решающим испытанием является не только умение, но и успех – не сиюминутный и даже не успех эпохи, а успех в истории, где и искусство обретает свою устойчивость. Классическим свидетелем искусства является вечность. Эта вечность вновь и вновь оживает через тысячелетия в сопереживающем поклоннике. Он принадлежит к сути дела, к процессу доказательства, к высшей инстанции всемирной истории искусства.

Поэтому я не мог уклониться от вивисекции – откровенно рассказать о своих жизненных переживаниях, связанных с великими произведениями искусства, и одновременно исповедаться о себе. Без таких излияний мои методологические рассуждения лишились бы не только наглядности, но и достоверности. Тот, кто философствует об искусстве, должен столь же стремиться наполнить своё сердце миром искусства, сколь природа для философствующего о ней должна быть вселенной проблем. Философствуя о мире искусства, мы философствуем о своего рода мировой душе. И тот, кто берётся за эстетику, должен стремиться удерживать вселенную искусства в своём внутреннем мире.

Но это создало трудность для расположения материала. Я стремился обеспечить объективацию каждого из основных эстетических понятий в великих примерах произведений искусства. И я должен был тем более заботиться об этом, поскольку ввёл свои основные понятия в новом значении. Если это значение должно было быть прояснено в самом понятийном обсуждении, то и доказательство через пример должно было в него проникнуть.

Таким образом, первая часть, содержащая основы, насыщена такими примерами. Но в этом соотношении между теорией и примером я не мог остановиться, даже если пример не должен был затмевать теорию. Проблема требовала отдельного рассмотрения искусств. Ибо многообразие искусств для основоположений было лишь фактом, который нужно было предположить. Теория углубляет и расширяет свою проблему, когда отдельные искусства выступают не только как факты, но и как проблемы сами по себе. Подтверждение основоположений становится не только их продолжением, но и более точной разработкой методологических оснований.

Но здесь примеры должны заполнить основное пространство изложения. Однако они уже частично были приведены ранее. Поэтому повторы, вероятно, было трудно избежать. Если бы их теперь искусственно сокращали, это, возможно, лишь внешне устранило бы видимость недостатка. Признаюсь, я не хотел бы прибегать к такой коррекции ради видимости. Я верю в логику своего дела: возможно, дальнейшее обсуждение даже на тех же примерах принесёт прогресс в их освещении. И если мои темы покажутся уместными, то и мои вариации не покажутся обременительными. Впрочем, я хотел лишь объяснить эти уязвимые места и попросить снисхождения у благосклонного читателя.

Перехожу к сути, которую призвана отстаивать эта книга. Она содержит не изолированную эстетику, а эстетику как третье звено философской системы. Две вещи, надеюсь, были доведены в этой книге до предельной ясности. Во-первых, различие между эстетикой, историей искусства и искусствознанием; во-вторых, определение философской эстетики как систематической: как дисциплины, принадлежащей системе философии и потому имеющей свой методологический центр тяжести в этой системе. Как философия в целом имеет своё предметное и историческое право только как система, так и каждая проблемная область философии имеет своё последнее основание, свою истинную единственность только в системе. Философская эстетика теперь определяется как систематическая эстетика.

Если бы рассуждения этой книги нуждались в дополнениях и исправлениях не только в примерах, но даже в основах понятий больше, чем можно предположить, её ценность умень-

шилась бы, но отнюдь не была бы уничтожена. Ибо она заключается в систематической методологии, которую здесь обрела эстетика. Теперь она утверждена как систематическая эстетика.

Что эстетика при этом, возможно, приобрела, книга должна показать; здесь же я хочу обсудить лишь связь с систематической философией. Ибо это главная обязанность философского писателя – стремиться прояснить жизненное право и самостоятельное право философии для наук, искусств, для общей культуры. Культуре не хватает единства и опоры, если у неё ломают хребет философии. Конечно, искусство тоже является сердцевинной культуры. Но разве оно является ею в большей степени, чем науки? Как для наук философия развёртывается в логику и этику, так для искусства она осуществляется как эстетика. И как общая культура состоит из наук и искусств вместе с их применениями, так истинная философия культуры (если не считать нашей психологии) состоит из логики, этики и эстетики; по крайней мере, она стоит на этих трёх ногах. Философия – это не нечто помимо этих трёх звеньев.

Это предметное значение систематической философии имеет свою историю в её движущей силе, созданной платоновским идеализмом. Но он является лишь вершиной в развитии рационализма, который есть источник всей духовной культуры. Идеализм – это методологический рационализм.

Систематическая философия коренится в мысли, что все проблемы культуры происходят из общего источника разума; разума в его единстве и зрелости; а не из отдельных вспомогательных средств сознания, тем более не из откровений и озарений, за которые дух не может нести ответственность.

Дух и разум становятся законным источником познания только тогда, когда они могут взять на себя ответственность за свои проявления. Но такое оправдание разума может быть осуществлено только через познание науки. Так постепенно должно утвердиться понимание, что лишь научный разум является критерием человеческого разума, лишь научный дух обосновывает ценность человеческого духа. Рационализм развивается в идеализм – методологически зрелый, научный рационализм.

Для всех вопросов актуальной культуры искусство находится в фокусе. И проблема идеализма тоже решается в его вопросах. Поэтому и эстетика не может избежать ссылок на современность – хотя взгляды и художественный вкус, которые в этой книге преподаются прямо или косвенно, позитивно или негативно, часто смотрят далеко за пределы современности. И здесь я отказываюсь от попыток успокоения; для защиты предисловие не предоставило бы подходящего места.

Однако я хотел бы высказаться об отношении эстетики к современности с точки зрения идеализма. Быть может, это долг старости – подкреплять наставление предостережением.

Идеализм – это слово, в котором немецкий дух связан с изначальной силой гречества, через которое эта связь была достигнута. В нём искали и освобождали для нового роста корень научного духа человечности. Дух нашей классической поэзии – это дух этого идеализма. Вся духовная и нравственная сила немецкого народа, как и вся уверенность в истинном прогрессе и будущем всех культурных народов, имеет в этом греческом идеализме свою живую, неисчерпаемую и ничем другим не заменимую основу. Это основополагающее слово духа не должно низводиться до показного слова национального чванства и ложного, узкого, эгоистичного патриотизма: но и не должно становиться заманчивым лозунгом философии, посягающей на суверенитет рационализма. Его нужно защищать от бездумного злоупотребления, не говоря уже о легкомысленном. Как слово-предостережение о непрестанном оправдании культуры перед единственным форумом научного разума, оно должно храниться свято.

Самое высокое, что я могу пожелать этой книге в качестве успеха: чтобы она помогла вернуть честность и порядочность в употребление этого великолепнейшего слова классической философии со времён Платона в языковое чувство людей. Без такой добросовестности ни одна область культуры не сможет обрести порядок в хаосе этого века. В математической физике

идеализм уже проявился как движущая сила для общего образования. А религия в наши дни – могла бы она очиститься до чистой нравственности без подлинного идеализма? Или могла бы она завершить своё историческое развитие, отвернувшись от этого очищения? Как бы парадоксально это ни звучало сегодня, даже для политики идеализм является единственным надёжным компасом. В конечном счёте, он остаётся последним и единственным помощником.

Как, наконец, мог бы процветать самый нежный цветок духа – искусство – без идеализма? Каждое искусство имеет его своей предпосылкой вдвойне – в познании природы и в нравственности; и потому закономерно, что он является положительным условием как для чистого творчества, так и для чистого переживания.

Лишь псевдофилософия, которую в древности называли софистикой, противостоя научному идеализму, желает раскрыть смысл мира. Смысл мира – это исключительно дух философии, соединённой с наукой.

Моя книга, как и её предшественницы, везде говорит прямым языком научной полемики, без которой и вне которой не может быть методологического оправдания. Но пусть из уверенности в победе, которая пронизывает обсуждение этих спорных вопросов, проявится и надежда на мир в философии и, соответственно, в культуре.

Часть первая Основы систематической эстетики

Первая глава. Проблема систематической эстетики

Эстетика – самая молодая среди философских дисциплин. В качестве названия книги она впервые была употреблена в 1750 году Александром Баумгартеном, у которого Винкельман слушал лекции во Франкфурте-на-Одере. Неудивительно, что он там не стал философом-эстетиком. Даже если бы Баумгартену удалось определить эстетику более четко, такая преэминентность у Винкельмана все равно не могла бы ожидаться. Ибо для всех последующих времен остается руководящим принципом, что не рассуждения всеми средствами и из всех уголков и закоулков философии способны обосновать самостоятельность эстетики, но что она лишь в систематическом обосновании может обрести собственный и прочный фундамент и почву под ногами, стать своеобразной областью.

Лишь включение эстетики в систему философии смогло обосновать ее самостоятельность и своеобразие. И, пожалуй, можно сказать, что включение эстетики в систему также стало окончательной причиной для обоснования самой системы философии. Мысль эта лишь кажущимся образом парадоксальна; важные объективные и исторические мотивы придают ей правдоподобие. Факт же очевиден: Кант в своих трех «Критиках» воздвиг систему философии, подобной которой по своей разработанности и внутренней цельности прежде и помыслить не было; и в эту цельность эстетика была теперь включена как особая проблема с особыми решениями. Лишь тогда

она стала самостоятельной дисциплиной философии: ибо она стала самостоятельным звеном в системе философии.

Едва прошло сорок лет с тех пор, как эстетика вообще только возникла, а ее самостоятельность как равноправного звена в системе философии была обоснована и упрочена. Однако это упрочение покоится на фундаменте критической системы, о которой известно, что у нее вскоре романтикой в философии была подкопана почва; о которой известно, что, хотя старая романтика давно уже сошла в могилу, она все же в своих средневековых корнях не отмерла, но, напротив, в современных одеяниях и масках дерзко и самонадеянно жаждет воскреснуть в качестве метафизики: как же тут удивляться, что эстетике ее философское гражданское право оспаривается сегодня еще сильнее, чем во времена немецкого Просвещения, которые все же были честными? Даже если бы технические интересы изобразительных искусств и прилегающие к ним злободневные вопросы истории искусства не затрудняли путь к ясной философской ориентации, то в нынешней практике так называемой философии все равно достаточно препятствий к тому, чтобы точно определить и ясно осветить эстетические вопросы как задачи системы для всех проблем, которые должны быть в нее включены.

Итак, из проблемы системы философии, из исторического и объективного понятия этой системы вырастает перед нами задача эстетики. Мы понимаем систему философии с точки зрения единства сознания культуры. Как сознание культуры, руководимое математикой, раскрывается в областях естествознания, – это должно показать логика. Как оно далее в государстве и праве определяет и регулирует историю людей и народов, – это доказательство относится к ведению этики. Обе дисциплины, таким образом, должны открыть основания, благодаря которым эти два вида исторических фактов перестают быть лишь фактами, будь то индивидуальной определенности, или более общей, но все же не исключительно методологической обусловленности.

Эта ценность методологического порождения присуща термину чистоты, который мы восприняли из классического языка философии, основанного Платоном, и дальше развили.

Так возникла для нас для первой области культуры, которая и методологически остается первой, логика чистого познания, а для второй – этика чистого воления. Ибо чистое познание охватывает весь аппарат тех оснований, которые образуют источник области естествознания, основанного на математике. И точно так же чистое воление, в противоположность всем природным условиям животных инстинктов и хозяйственных побуждений, обозначает специфически человеческое основание для развития человечества в истории народов; поэтому одновременно, однако, и основание для идеи самого человека как нравственного индивида, как единства с точки зрения этики.

Однако сознание культуры не исчерпывается наукой и нравственностью; история культуры учит нас, что понятие культуры не определяется исчерпывающе через науку и нравственность. Этот урок, рассматриваемый сам по себе, будучи лишь фактическим напоминанием, тем не менее обладает не меньшей компетенцией, чем та, что заключена в фактичности науки и нравственной культуры в праве и государстве. Если бы чистота порождающих оснований не могла быть открыта и выяснена, то эти факты, конечно, всегда оставались бы напоминаниями, но они тогда означали бы лишь вечные вопросительные знаки.

Точно так же обстоит дело и с обособленным фактом, который культура представляет в искусстве.

2. Единство искусства

Уже здесь мы должны сделать остановку. Дело не в том, что искусство выступает как факт культуры сам по себе и для себя; скорее, именно искусства приходят к раскрытию в истории культуры. Уже в превращении искусств в искусство обнаруживается интерес, выходящий за пределы этого факта. Правда, здесь присутствует аналогия с наукой, которая, по-видимому, способствовала этому единству, но тем самым как раз признается это выхождение за пределы. Ибо наука в своем единстве, точнее называемая, есть познание, чистое познание. Это та самая *scientia universalis* (всеобщая наука), проблема которой обсуждается со времен Декарта. Вне чистого познания не может быть единства науки.

На этом прозрении основывается подлинное понимание чистой логики; она образует глубочайшее содержание логики чистого познания. Точно так же обстоит дело и с этикой чистой воли. Единство, которое осуществляется в понятии чистой воли, должно охватить всю область предпосылок и основоположений, призванных составить фундамент нравственной культуры. Единство, присущее этому фундаменту, одновременно определяет и единство нравственной культуры. Без этого единства для всех устремлений и установлений всемирной истории им бы не доставало их нравственного основания. Как и повсюду в проблемах философии, именно единство приводит к осуществлению и выражению внутреннюю методическую связь чистых основоположений.

Точно так же обстоит дело теперь и с понятием искусства. С самого начала человеческой истории зафиксированы начала искусств; начала всех искусств, всех видов искусств, самые первые, изначально первые начала; изобразительных искусств, равно как поэзии и музыки. Но сколь бы коренным образом ни различались в своих двух главных направлениях искусства изобразительные и искусства словесные, все же греческое чувство объединило их в мусических искусствах в некое единство. И это, истинно, обязано вовсе не связи, которую предоставляло им искусство танца, но, несомненно, это объединение можно назвать свидетельством философского основного устремления греческого духа. Однако единство здесь все еще остается, так сказать, мифологическим, заключенным в понятии Муз; и подобно тому, как сами они еще не образуют единства, так и в мусических искусствах сохраняется судьба множественности.

Правда, другое понятие явило то единство, но оно вновь увлекло от следа подлинного искусства, а именно понятие искусства как *технэ* (τέχνη). Во всяком случае, в единстве этого

многозначного выражения можно распознать потребность в методическом единстве. Но техническая методология принадлежит преимущественно «науке» и указывает на нее. Поэтому техника, как выражение проблемы единства искусств, сама вновь является признаком той трудной запутанности, которая существовала между искусством и наукой с самого начала и которая, вероятно, не преодолена и по сей день. Стало быть, ни техника, ни мусическое объединение не являются однозначным выражением проблемы, которая высказывается в единстве искусства.

Несомненно, пробуждению мысли о самостоятельной эстетике следует приписать тот мощный подъем, который интерес к искусству получил благодаря истории искусства Винкельмана. Ибо в то время как в остальном в философских рассуждениях французов и англичан эстетическая рефлексия примыкала к поэзии, то теперь связь поэзии преимущественно с пластикой была выдвинута в центр всех эстетических проблем. Поворотный пункт в этом направлении эстетических интересов обозначает «Лаокоон» Лессинга. Помимо позитивного импульса, который можно усмотреть в вопросе о границах искусств, в соединении поэзии и пластики проявляется решающее влияние Винкельмана, которое также может быть прослежено и в деталях. И именно греческое искусство, которое, подобно миру для себя, подобно собственной всемирной истории, своих богов и героев во всем многообразии душевного оформления и индивидуализации, отличающем эту художественную мифологию, в своей истории привело к прозрачному развитию. Но теперь вместе с этим возникла опасность, что это искусство представляет собой сущность искусства вообще и уже составляет его единство: столь всепроникающе предстают в греческой пластике жизнь и сущность искусства, искусства всех видов.

3. Эстетическая способность суждения Канта

Следовательно, исторически вполне понятно, что Кант, исходя из своего времени, должен был распознать эстетическую проблему как своеобразную и самостоятельную, причем как систематическую проблему философии. Правда, недостаток ясности и определенности обнаруживается еще и в том, что эстетике не предоставляется собственная критика, но она впрягается вместе с телеологической способностью суждения как эстетическая способность суждения. Однако и здесь заключены не только ошибки и слабости, но одновременно также плодотворные зародыши и подходы. Как известно, Гёте был привлечен к первому сближению с учением Канта преимущественно благодаря установленной там связи природы и искусства. Тем не менее в замысле и исполнении систематической методологии остается ошибкой и ущербом, во-первых, то, что телеология не была принципиально перенесена и встроена в критику чистого разума, и, в особенности, то, что эстетика не была отделена от нее и выделена как предмет собственной критики.

Несмотря на эту слабость, неизбежную для всякого нового начинания, остается подлинно оригинальным достижением систематики то, что эстетика теперь состоялась как самостоятельное, равноправное звено в системе философии. Это тем более достойно восхищения, что Кант лично, судя по его эстетическим интересам в их многосторонности и интенсивности, еще вовсе не был по-настоящему захвачен ими, исходя из его эстетических переживаний и собственных потребностей, можно, пожалуй, сказать, он еще вовсе не был в должной мере подготовлен к эстетическим проблемам. Тем убедительнее говорит из этого примечательного факта творческий дух методической систематики. Может оставаться открытым вопрос, пришел бы Кант вообще к системе философии без эстетики; но, вероятно, можно сказать, что зрелость критической философии по отношению ко всей культуре, пожалуй, ни в каком другом пункте не проявляется столь очевидно, как через завоевание систематической эстетики.

Именно логика системы потребовала и вывела на свет выделение и включение этой великой проблемы в единство критических вопросов. Согласно разделению трансцендентальных вопросов, которое, по примеру «Прологомен», принесло второе издание «Критики чистого разума», должен был возникнуть вопрос, хотя он и не был сформулирован: как возможно искусство, если возможность факта культуры, человеческой культуры, обусловлена действующей в нем порождающей силой априорного основоположения? Это подобно испытанию методической правильности этой трансцендентальной постановки вопроса на то, что она была распространена и на искусство; что эстетика стала равноправным членом в системе трансцендентальной философии.

4. Философский романтизм

Насколько глубоко внутренне этот момент связан с понятием критической системы, вскоре проявилось в судьбе критической философии у ее последователей, в их позиции по отношению к эстетике. Возможно, романтизм характеризуется не только своим обращением к истории, политике и религии Средневековья, но в равной степени центрально и даже более явственно – возвращением к докритической постановке эстетической проблемы. Именно основной элемент мистики, этой глубочайшей жизненной основы в духовной структуре Средневековья, прорывается вновь во всех поворотах романтизма. Шеллинг не осмелился бы высказывать тезис, что вся философия должна в конечном счете влиться в океан поэзии, если бы не сознавал, что этой тезисом вернее всего можно разрушить и смыть все плотины критической философии. У него это не было ни риторической игрой, ни плодом его подлинного и мощного погружения в новые актуальные проблемы изобразительного искусства, пробужденные эгинетами в Мюнхене, – вся его философия коренилась в этом преобладании, которое он хотел окончательно приписать эстетике не только перед лицом научной логики, но в равной степени и перед лицом этики. Даже этика не должна была больше воображать, будто обладает собственным философским правом. Нет особой этики в этом романтизме; она принадлежит непосредственному единству этого нового рода системы; она проистекает из тех же методологических сил, из которых проистекает и так называемая логика науки. И она также имеет свой всеобъемлющий центр тяжести в эстетической основной силе интеллектуального созерцания и продуктивного воображения.

В основе своей дело обстоит не иначе и у Гегеля. Усилению, которое пережил эстетический энтузиазм при расцвете уникальной поэзии Гёте, конечно же, соответствовало это гениальное понимание нового способа поэзии, чудо которого было принято называть наивным и объективным; как будто этим должно было подтверждаться и скрепляться основная тема единства идеального и реального. Так в искусстве дух был приравнен к природе; и так все следы критических путеводных знаков и пограничных стражей были уничтожены и развеяны.

Без школьной учености это приравнивание природы и духа попросту называли бы мифологией. Поэтому также показательным, что на первую ступень, которую в развитии, в диалектическом движении понятия образует искусство, как вторая ступень следует религия, как высшее развитие идеи. Так в этом вновь явно и недвусмысленно выдает себя преобладание средневекового духа: религия должна считаться более высокой ступенью в развитии культуры, которой искусство служит лишь предварительной ступенью. Насколько мало этот порядок рангов культурных сил истинно согласуется с духом Гёте, с изначальными силами всего его художественного и мировоззренческого творчества, с глубочайшими источниками его новой лирики, его лирической поэзии вообще, пронизывающей все его поэтические произведения, – над этим интуитивно перешагивали, в этом не хотели, в этом не хотят отдавать себе отчет и по сей день. Это и есть романтизм, который не вымер и в нашу эпоху; который терпит эклектизм, способ-

ный сочетать под маркой Гёте самые разнородные элементы в культуре, в искусствах, в поэзии. Сначала искусство, а затем религия – это и остаётся лозунгом романтизма.

Но если теперь религия должна одновременно управлять нравственностью и, возможно, даже политической нравственностью, или же просто иметь в ней значительную долю, не была ли бы тогда религия скорее предпосылкой искусства? Или же, быть может, исторически когда-либо было иначе? Разве не повсюду искусство начиналось с религии и культа? И разве не на всех его поворотных пунктах отношение к религии не становилось решающим для его развития и его вершин? Если уже переворачивание исторических путеводных знаков обнаруживается и в этом делении, то особенно выдает себя признак романтического регресса в этом отделении эстетики от религии и в её отделении от нравственности.

Теперь становится понятно, что на самом деле означает пантеистическое тождество природы и духа: искусство благодаря этому хотя и становится внешне совершеннолетним, но гораздо более – вне закона; ибо оно есть природа, то есть слепая природная сила, существующая ещё по ту сторону религии, не говоря уже о философии. Вся неясность, которая сегодня, как и тогда, после того как классический дух немецкой литературы, возрожденный Кантом в Шиллере и Гумбольдте, был презрен, и в универсальности Гёте был сделан двусмысленным, запутывает проблему эстетики и имеет свою конечную причину в этом изначальном побуждении романтизма: религия Средневековья должна быть и оставаться последним основанием всей человеческой истины. Поэтому её идеи – это вовсе не материал, которым они всегда служили всякому искусству, но они должны быть больше, чем то, для чего они всегда были так превосходно пригодны; ибо как материал идеи мифологии действовали достаточно мощно. Идеи же религии, напротив, должны быть и оставаться попросту эстетическими формами, основными формами и высочайшим содержанием; содержанием, которое не присваивается искусством, но и не является по сути его собственным достоянием; искусство скорее должно подчиняться им, развиваться в их направлении. Таков смысл следования религии за искусством.

Шопенгауэр, несмотря на злословие против своих предшественников, которое он, конечно, разделяет и с ними самими, по всей своей духовной направленности родственен романтикам. И его злословие на религию не наносит ущерба этому положению дел. И всё же он вряд ли возник бы после крушения гегелевской философии как новая попытка в старом фарватере, если бы ему не помогла в этом его позиция по отношению к искусству. У Шопенгауэра, кажется, вновь оживает остаток Шеллинга. Ибо это лучшее тогда, вероятно, общепризнанно усмотрели в его президентстве Баварской академии, и в подлинном художественном чутье, с которым он сумел примкнуть к тогдашним устремлениям в Мюнхене и придать им философское освящение. Освящение, конечно же, совершалось в классическом духе, одушевлявшем стиль Шеллинга; Шопенгауэр же, напротив, блистал и действовал скорее личной правдой, которую он подсыпал в любое предметное рассмотрение и с которой он вмешивал свою самость во все предметные вопросы. Тем самым его стиль освобождался от служебного рвения строгости и от усилий возвышенности и чистоты от соблазнов и приманок самодовольства и соответствующего ему пошлого одобрения.

И подобно тому, как всё его изложение кажущейся глубины мысли плоско и пусто, являясь искажением великих и вечных мыслей, лишенных своего смысла, но которые и в этом уродстве всё же не теряют своей силы, – так особенно его понимание искусства пришлось как раз по вкусу эпохе, давно утратившей критическую философию. Интеллект, воля, представление, идея, вещь в себе – это всё слова, с которыми превосходно можно спорить; с помощью которых, что важнее всего, можно создавать партии. Что Платон подразумевал под идеей, что Кант имел в виду под вещью в себе – это теперь открывается; не из связи учений Платона и Канта самих по себе, также не из их соответствия ходу научной философии, но из их соответствия Ведам. Впрочем, нам здесь предстоит говорить не о философии Шопенгауэра вообще, как

и не о философии Шеллинга и Гегеля, а лишь о том, что жизненный нерв и его философии, как и философии Шеллинга и Гегеля, лежит в его отношении к эстетике.

Принцип реставрации выступает у него ещё явственнее. В основе принцип романтизма – это недоверие и враждебность к научному познанию, это и остаётся тайным смыслом того лозунга, который называют метафизикой. Метафизикой чего? От какой и после какой физики? Кант низложил метафизику, ужаснув её, так что в новой форме трансцендентальной критики она была окончательно упразднена, ибо подлинные задачи, которые на ней лежали, были теперь у неё отняты и возложены на собственные, более живые плечи. Так из метафизики естествознания возникла трансцендентальная логика, из метафизики правовой и государственной науки – этика; и точно так же метафизический факт искусства превратился в критическую эстетику.

Для Шопенгауэра же, напротив, прежде всего вся наука сжимается в метафизику; ибо представление, интеллект простирается лишь до явления; вещь в себе лежит только в воле; только воля может её – как же? познать? Но ведь это не её дело. Ну, именно там, где познание прекращается, там только и начинается подлинная метафизика. И вот в такого рода философии, которой нигде не недостаёт дерзости, приходят к следствию, которое тем больше восхищает, чем более оно является явным самоуничтожением: что подлинная философия заключена исключительно в искусстве.

Вот во что превратилось то изречение: искусство есть искусство гения. Этим изречением Кант открыл эпоху классического искусства. Этим изречением он обосновал методiku самостоятельной эстетики. Тем самым гений встал вровень с наукой, основанной на логической методике, и точно так же со всей нравственной культурой, основанной на автономной этике. Согласно этому, существовали не только испанские сапоги логики, не только мораль декалога, или даже мораль самозаконодательного разума, но новая и собственная закономерность сознания получила в том старом магическом слове гения критическое признание. Существует новая и собственная закономерность наряду с логикой и этикой. Гений – не только магическое слово фантазии, не только чудотворное слово мистики, или даже суверенного инстинкта, для которого не существует иной закономерности. Искусство гения делает гения искусства законодателем искусства. Тем самым гений направлен на проблему закона, подобно тому как этот закон господствует и в науке, и в нравственной культуре. Закон господствует и в искусстве. Такой смысл имеет откровение: искусство есть искусство гения.

Для Шопенгауэра же и его самопоклонников, собственно, уже не существует ни логики, ни этики. Ибо они имеют дело лишь с явлениями, в противоположность вещи в себе. Вещь в себе непознаваема, что означает теперь: но искусство может её открыть. Итак, искусство занимает место философии, а гений – место критической методики. Теперь точно известно, что означает метафизика, а именно: устранение всякого рода физики и принижение всей связанной с ней логики и этики.

Весьма характерно, что Шопенгауэр выражает это свое значение искусства на примере музыки. Изобразительные искусства неизбежно должны были раздражать его в его воззрении, ибо они слишком недвусмысленно связаны с мерилем и другими костылями интеллекта. Тот факт, что генерал-бас по сути тоже математика, не должен был его особенно смущать; ибо Лейбниц уже сказал, что это вычисление происходит в духе музыки бессознательно. В остальном же музыка имеет так мало общего с обыденными понятиями познания, что отсюда полагают возможным извлечь право непременно подсовывать ей слова, чтобы она только лишь пришла к осознанию самой себя. В основе этого глубочайшего противоречия с сущностью музыки лежит подлинный смысл так называемой программной музыки, которая из части в целом музыки делает само это целое, тогда как вершины в истории музыки, в которых стремится осуществиться её совершенство, скорее отрешаются от всякой связи со словами понятийного языка и в собственной понятийной мире звукоочинительных образований являют самое сокровенное музыкальной самостоятельности.

С методом безумия Шопенгауэр выражает всю свою мысль: «Положим, удалось бы дать совершенно правильное, полное и вдающееся в детали объяснение музыки, то есть подробное повторение в понятиях того, что она выражает, тогда это... и было бы подлинной философией». Здесь в недвусмысленной форме выражено две вещи.

Во-первых: музыка может быть подлинной философией. Стало быть, не противоречит задаче искусства переходить в философию и растворяться в ней. Ибо – и это второе – не противоречит сущности искусства растворяться в понятиях. Правда, тем самым оно подпало бы под судьбу интеллекта и представления, тогда как оно скорее призвано являть вещь в себе воли. Однако это откровение как раз и есть искусство, есть музыка, есть метафизика. Но если бы оно могло полностью выразить себя в понятиях, то эти понятия представляли бы уже не просто явления, а скорее вещь в себе. Ведь случай лишь предположен, следовательно, не стоит особенно возмущаться методологическим противоречием, которое в нём зияет.

Впрочем, ведь достаточно прийти художнику и сказать: то, что предрекла та абсолютная истина подлинной и новейшей метафизики, – это делаю я. И кто теперь не хочет в это верить, тот потерял не только для музыки, но и для философии. В особенности же и главным образом он утрачивает национальное блаженство и блаженство национальной религии. Ибо в этом следствии вновь отражается подлинный дух романтизма, которому в конечном счете всегда важны священные блага этого мира.

Вот до чего мы дошли с Шопенгауэром и всем его воинством и колдовским наваждением: философия при самом благоприятном истолковании растворилась в эстетике. Она одна, или же, точнее, некритически рассматриваемый указывающий на неё факт искусства, стала метафизикой в подлинном облике, метафизикой вещи в себе. Одновременно же стало ясно, что эстетика при таком романтизме должна была перестать быть членом системы философии. Ведь и понятие системы, имеющее предпосылкой части как члены, было сломлено и разрушено этим сведением всей философии к эстетике. И наш лозунг отныне стал ясным: либо эстетика есть член системы философии, либо система и вместе с ней сама философия уничтожается, хотя и растворяясь в эстетике.

5. Эстетика и система философии

Проблема эстетики после всех этих соображений точно определяется и проясняется: это проблема систематической эстетики. Выражение «философия вообще» теряет, по крайней мере, часть своей многозначности: философия есть только систематическая философия. Существует только один вид философии – это систематическая философия, состоящая из членов системы, смыкающаяся из этих членов в систему философия.

И из этого понятия систематической философии возникает понятие систематической эстетики. Только так проблема эстетики становится доступной точности и ясности. Неужели не должна быть возможна никакая эстетика? Тогда не может быть возможно никакое зрелое систематическое философствование. Вы оспариваете возможность эстетики? Знаете ли вы также, что этим самым и через это вы оспариваете возможность систематической философии? Нет никакой уловки против этого следствия. Вы не можете сказать, что не хотите заходить так далеко; что сама философия вас не касается; ибо вы должны понять, что этим вы угрожаете центру тяжести философии, который лежит в ее понятии системы, и таким образом вырываете философию из ее петель; тем хуже, если вы вообще не осознаете этой своей тенденции, и что вы не присваиваете себе даже этой компетенции: вы тем самым признаетесь, что не умеете оценить размах своего тезиса; что вы преследуете эту тенденцию лишь с односторонних точек зрения, которая увлекает вас дальше вашего кругозора. И какие же односторонние точки зрения определяют вашу всеохватывающую позицию?

Прежде всего, это предполагаемый собственный интерес мира искусства, которому вы, как вам кажется, служите этой защитой. Само искусство, мол, повреждается, его самостоятельность затемняется и сдерживается, в самостоятельном развертывании его творческой силы, в самостоятельном оформлении его собственных, всегда непредсказуемых ценностей ему мешают, когда ему извне предписывается закономерность. Это «извне» содержит в себе принципиальную ошибку.

Если бы эстетика была внешней инстанцией для живого искусства, то и логика была бы внешней закономерностью для науки, и точно так же, помимо логики, и этика была бы внешним придатком, а не внутренним источником для нравственного мира в теории и практике. Как обстоит дело с искусством, мы не можем установить здесь во вступительном рассмотрении. Только одно здесь следует зафиксировать: в этом возражении речь идет ни о чем ином, как о самой проблеме систематической эстетики. Лишь полное развитие этой проблемы может доказать ошибочность этого возражения. Сейчас важно лишь понять и установить, в чем состоит наша задача; что это задача систематической эстетики и в ней – систематической философии.

Этот центральный и точный смысл мы должны распознать и удержать перед лицом скепсиса, направленного против эстетики. Мы должны установить неизбежную связь, существующую между этим, казалось бы, частичным скептицизмом и философско-систематическим скептицизмом вообще.

Скептицизм, таким образом, обнажается в новом своем корне. И снова оказывается, что это всегда одна и та же романтика, которая повсюду и во все времена презирает мудрость-свекровь (*Schwiegermutter Weisheit*). Она просто не желает признавать подлинную, телесную мать в научном разуме. Она не хочет признавать никакой легитимности в критической мудрости, потому что та должна доказывать себя на науке. Мы же стоим на почве нашей критической системы и хотим развивать ее далее в новом члене – эстетике.

Мы возвышаемся к эстетике, продвигаясь к ней от логики и этики. Если бы мы не могли продвинуться к ней, то культурный факт искусства остался бы для нас неразрешимой загадкой. Тем самым разрушилось бы понятие систематической философии, которая должна распространяться единообразной методикой на все области культуры: для нее не должно существовать чуда ни в одном углу, и уж тем более на обширной арене культуры, чуда, которое могло бы ускользнуть от ее просветляющего взора.

Никакое чудо и никакая мистика не должны устоять перед критикой. Закономерность должна снимать всякое чудо. Культура едина, потому что единый закон на основе единой методики может и должен быть открыт в ней. В этом задача систематической философии: сделать культуру единой в ее единообразно методической закономерности. Если бы искусство составляло исключение из систематической закономерности, то оно должно было бы выпасть из понятия единой культуры; ибо последняя основывается на методически единой закономерности.

Если по предыдущему соображению скепсис в отношении эстетики был направлен против систематической философии, то теперь мы видим, что он в равной степени направлен и против единой культуры. Тем не менее, и суверенное художественное чувство беззаботно поддается романтической заносчивости: подлинная мудрость, мол, заключена только в искусстве. Чувство превосходства не замечает «конского копыта» (*Pferdefuß* – подвох, скрытый порок), который не ковыляет сзади, а, напротив, задает все направление: в науке и в философии как науке отнюдь не сокрыта подлинная мудрость.

6. Методическая опасность в фантазии

Подозрение против эстетики следует рассмотреть еще в одной, казалось бы, безобидной форме. Оно проявляется в фантазии как основной силе всякого искусства.

Скепсис в отношении единой культуры, который латентно содержится в скепсисе против систематической философии, следует далее рассмотреть на первых двух членах системы философии. Если искусство как искусство гения противопоставляется всякой теоретической закономерности, если творчество гения отличается от способа порождения научного духа как несравнимое с ним, то под вопрос ставятся не только единая культура, поскольку она основывается на своей закономерности, и не только систематическая философия, но сама наука затрагивается этим скепсисом в своих двух основах – логике и этике; обе они не признаются и оспариваются в своих методических основополагающих ценностях. Рассмотрим это сначала на логике.

Уже в греческой философии заметен толчок, который дало очарование искусством, поскольку его все же пытались прояснить через психологическую терминологию. В то время как, с одной стороны, под влиянием дионисийского культа стали призывать божественное безумие (μανία – μαρία) как первооснову художественного творчества, с другой стороны, связь с особым видом действительности, которую представляет искусство, породила термин, сохранившийся навсегда; термин, который, казалось бы, обозначает субъективное происхождение, но, вероятно, своим долговечным существованием обязан скорее своему объективному значению: фантазия, живописец (ζωγράφος – zōgráphos), как ее называет и описывает Платон.

Связь с художественной действительностью несомненна в этом греческом слове. Ибо его основное значение – это явление (φαίνεσθαι – pháínesthai). И поэтому приведение к явлению – вот в чем полагается сущность фантазии. И одним взглядом охватываются все области побочных мыслей, которые вызываются силой этого слова для греческого мышления, а следовательно, и для научного мышления всех последующих эпох, которое до сих пор не совсем перестало извлекать из него свои соки. Сущность искусства, таким образом, заключается в том, что оно приводит свои мысли к явлению.

И наука не может преследовать никакой другой цели. Но чем же отличается ее действительность от искусства? Разве не всякая действительность есть явление? Или, может быть, явление искусства скорее есть видимость (Schein), тогда как явление действительности есть истина? Но разве и на всякой истине действительности не остается пятно явления, поскольку ведь действительность может и должна быть только представлением в явлении? Так уже к платоновской фантазии естественно и непринужденно примыкают все основные вопросы идеализма.

И эти сомнения отнюдь не теряют своей угрозы, а только усиливаются, когда фантазию злоупотребляют для нивелирования всего человеческого мышления. Конечно, «живописец» присутствует и действует во всем человеческом сознании. Он не только зарисовывает то, что происходит внутри, на переднем плане сознания, как на проекционной плоскости, но и komponует, причем komponует не только линиями, но и красками; и не только в элементарных процессах, которые он набрасывает линиями и красками, оставляя их в их элементах, но он komponует и в соединении линий, и в сочетании цветовых комплексов. Все это верно, и эта волшебная сила достаточно известна. Но чем бесспорнее то, что фантазия есть всеобщая основная сила сознания, тем основательнее должна быть различаема ее всеобъемлющая сила в ее отдельных направлениях. Если этого не происходит, то вновь подвергается опасности единство культуры: ее единство превращается самой хаотической фантазией в хаос.

Со стороны науки эту опасность сделали еще более угрожающей, предъявляя претензии на фантазию также и для естественнонаучного мышления и изобретения. Самые глубокие и сокровенные начала этого мышления ищутся уже не в самой внутренней, методической структуре принципов, а в непредсказуемых связях индивидуального мышления. Они, конечно, несомненны: но они принадлежат ко всей области человеческого сознания вообще, поэтому при научном изобретении их, конечно, нельзя упускать из виду, но уж точно не принимать за специфическую основную силу этого вида мышления. Всегда только сомнение в своеобраз-

зии эстетического творчества придает ему видимость всеобщего способа порождения познающего сознания.

7. Воображение (Imaginatio)

Перевод фантазии в *imaginatio* и в воображение (*Einbildungskraft*) также поддержал эту иллюзию. Платоновская терминология разработала связь между явлением (*Erscheinung*) и образом (*Bild*). Из образа, как формы (*Form*), возникла идея (*Idee*), первоначально как фигура/образ (*Gestalt*). Подобно тому, как фигура (*Gestalt*), как математическое образование, в большей степени является теоретическим первообразом (*Urbild*), чем форма (*Form*), которая представляет собой, так сказать, лишь биологический структурный образ, так и идея, исходя из фигуры (*Gestalt*), в свою очередь, в соответствии с направлением явления (*Erscheinung*), была интериоризирована в зрительный образ (*Gesichtsbild*) и на этом пути все глубже созрела до духовного видения (*geistiges Gesicht*). Первоначальная связь с явлением и образом при этом, правда, не прерывается, но координация преодолена (*überflogen*): идея стала методологическим основанием (*methodisches Fundament*) для всего, что, будучи образом или явлением, претендует на реальность.

Образ (*Bild*) и форма (*Form*) остаются наследием аристотелевского мышления, для которого строгий смысл основания, отвергающий любой компромисс, в его абсолютно изначальной первозданности как полагания основания (*ὑπόθεσις*), тем не менее всегда остается лишь непонимаемым словом, которое, однако, не может умолкнуть; мыслью, которая как напоминание не теряет своей силы, но творчески бездейственна и потому также противоречива и двойственна. Ибо творческим и подлинно живым является лишь тот термин, который в указании на проблему одновременно указывает путь к ее решению. Жив лишь тот термин, который в решении осуществляет жизнь научного мышления; который в решении, сколь бы оно само ни было лишь попыткой, сохраняет живость проблемы.

Так, в рамках философской терминологии у Декарта, как и у Канта, воображение (*Imagination*) и способность воображения (*Einbildung*) повлияли на логическую методологию. Однако в то время как у Декарта воображение все настойчивее оттесняется интеллектом, Кант прилагает величайшие усилия, чтобы вплетать способность воображения (*Einbildungskraft*) в ткань познавательных процессов, и он ссылается на то, что первым признал, описал и определил способность воображения как продуктивную (*produktive*), тогда как ранее она признавалась лишь как репродуктивная (*reproduktive*).

Мы увидим, что и для его трактовки эстетической проблемы это предпочтение способности воображения имело большое внутреннее влияние. Во всяком случае, уже из этого указания следует, что Кант стремился в способности воображения (*Einbildung*) к соединению логического и этического мышления. И уже отсюда неизбежно должен возникнуть вопрос, мог ли быть возведен правильный мост между искусством и наукой, если воображению (*Einbildung*), этой преимущественно эстетической художнице, была предоставлена для всего сознания эта универсальная значимость.

Этот вопрос становится тем более насущным, если мы обратим внимание на то, как именно этот его термин продуктивной способности воображения (*produktive Einbildungskraft*) был воспринят и развит последователями. Можно, пожалуй, сказать, что романтическая логика ни на каком термине не изменяется и не играет так явно и так сильно, как на этом. По примеру Фихте, Шеллинг и Гегель оперируют преимущественно продуктивной способностью воображения. И тот термин, который связывается с ней, действительно состоит с ней в кровном родстве: интеллектуальное созерцание (*intellektuale Anschauung*).

8. Интеллектуальное созерцание и интуиция

Продуктивную способность воображения (*produktive Einbildungskraft*) следует отнести на счет Канта; но против интеллектуального созерцания (*intellektuale Anschauung*) он предостерегал самым настоятельным образом; он охарактеризовал его как пугало заблуждения (*Wahn*) и философского суеверия (*Aberglauben*). Если искать причины, которые в самой глубине его системы могли побудить Канта столь резко отделять созерцание (*Anschauung*) от мышления (*Denken*), в то время как он сам уже в своей логике чувствует себя вынужденным стремиться и устанавливать глубочайшую связь обоих основных средств, то это психологическое ничто, логическая нелепость (*Widersinn*) интеллектуального созерцания могла бы дать достаточное разъяснение.

В «Критике способности суждения» он откровенно высказывается о всей культурной опасности, которая скрывается в этом выражении. Итак, не должно требоваться мышления на собственной почве; с самим созерцанием в конечном счете дело и сделано. И с другой стороны: не созерцание приносит ясность в своих пределах, но лишь мышление должно в него проникать (*hineinleuchten*). Так сумерки (*Zwielicht*) возникают из света; и явление (*Erscheinung*) или даже, пожалуй, видимость (*Schein*) – из действительности (*Wirklichkeit*) и из истины (*Wahrheit*), которую мышление способно порождать силой своей методологической прозрачности (*methodische Durchsichtigkeit*).

Интеллектуальное созерцание, наряду с продуктивной способностью воображения и равнозначное ей, вновь показывает, что это внутренне чуждое логике основание, на котором возводится романтическая философия. И так это остается отличительным признаком некритической философии, которую мы уже распознали как несистематическую: что она всегда, хотя и в других словах, в последней инстанции апеллирует к интеллектуальному созерцанию.

Еще один другой термин роковой двусмысленности (*verhängnisvoller Zweideutigkeit*) следует отметить в этой связи: интуиция (*Intuition*). Она также по своему происхождению принадлежит источниковой области платоновского идеализма. Идея (*Idee*) этимологически связана не столько непосредственно с формой (*Form*) и фигурой (*Gestalt*), сколько со зрением (*Gesicht*), следовательно, с усмотрением (*Schauen*), то есть с созерцанием (*Anschauung*). И двойной смысл созерцания (*Anschauung*) – как видения (*Sehen*) и как усмотрения (*Schauen*) – сохранился в идее, в ней развился. Не то, что чувственно видится, не это созерцание означает идею, но то, что усматривается внутренне, то есть, скорее, мыслится, составляет ее подлинную сущность. Тем не менее, она не может отвлечь от себя эту свою связь со зрением (*Sehen*), так же как мышление не может отказаться от усмотрения (*Schau*). И так этот двойной смысл остается присущим идее и всему мышлению.

И так все мышление остается зависимым от созерцания, от буквального (*buchstäbliche*), хотя оно, конечно, как чистое созерцание (*reine Anschauung*), в свою очередь, отличается от чувственного и как ему родственное по сущности с мышлением в конце концов согласуется. Так осталось у Канта, и так уже произошло у Декарта. Лишь Лейбниц возвышается здесь в острой последовательности своей методологии как математик, а потому и как более последовательный и зрелый логик на все последующие времена.

Но начиная со Средневековья, откуда происходит и развитый пантеизм – этот тяжелый плод его двойственности и двусмысленности, – романтика вместе с ним укрепила и противоразумный (*widerlogisch*) смысл интуиции (*Intuition*). Интуитивным познанием называют то, что собственно не может и не должно быть познанием; то, что силой интуиции должно превзойти и обогнать познание. Теперь, следовательно, чистое созерцание (*reine Anschauung*) означает отнюдь не научное, геометрическое созерцание, но скорее созерцание чистого мыш-

ления (*reines Denken*), которое, однако, вновь не сковано цепями научного мышления, но чья чистота должна состоять в его изоляции от научного мышления.

Все эти противоречия становятся понятными лишь из вражды к суверенному научному разуму (*wissenschaftliche Vernunft*). Но романтика никогда не раскрывает своих карт; она поэтому не говорит, например, прямо, что хочет поставить откровение (*Offenbarung*) на место научного разума; она даже осмеливается сопоставлять мифологию и откровение; так свободно и непринужденно предстает она у Шеллинга перед историческим разумом (*geschichtliche Vernunft*). А у Гегеля она вписывает исторический разум во всю ступенчатую последовательность науки понятия (*Wissenschaft des Begriffs*). И тем не менее весь этот диалектический формализм – лишь предлог и прикрытие против тайного червя (*heimlicher Wurm*), который точит ее логическое сердце; которого нельзя умертвить отрицанием основного методологического понятия человеческой истины как обусловленной рисками и предосторожностями (*Kautelen*) науки.

Для дальнейшего сокрытия этого своего основного порока (*Grundgebrechens*) романтика использует теперь эстетическое значение (*ästhetische Bedeutung*), которое изначально присуще всем этим терминам. Искусство есть то, что свидетельствует о способности воображения в ее действительности и действенности. Гений есть то, что являет интеллектуальное созерцание, своеобразие интуиции как подлинную жизненную силу духа. Всякое сомнение должно перед этим умолкнуть. Так в конечном счете это притязание эстетики (*Anspruch der Ästhetik*), которое обращается против собственного права логики (*Eigenrecht der Logik*); и так в логике атакуется первое, древнейшее, основополагающее звено системы философии, позволяя эстетике распространяться на нее (*übergreifen*); принимая термин эстетического творчества за основной термин научного, логического мышления.

9. Искусство и познание природы

Однако посредством этого терминологического смешения всей философии и в особенности логики с эстетикой наносится ущерб не только логике и в ней всей философии, но не в меньшей степени и самой эстетике. Как можно сомневаться в том, что эстетика, даже если и не основывать ее абсолютно на логике, все же не может быть полностью оторвана от связи с логикой? Эстетика – это философия искусства. Но искусство, поистине, не находится вне связи с природой. Уже в этом объективном отношении к природе, от которого искусство все же не может быть освобождено, логика для него незаменима. Конечно, отношение искусства к природе не исчерпывается логическим, не исчерпывается научным овладением природой; но могло бы искусство обрести, утвердить и развить свое отношение к природе, если бы оно полностью отказалось от логики и науки и пожелало бы поставить себя вне связи с нею? Вопрос об отношении между искусством и природой не может быть выяснен без того, чтобы не было прояснено своеобразное отношение искусства к логике и науке. Если же позволить научной логике в ее методологии совпасть с эстетикой, то тем самым эстетика лишается своей важнейшей проверки и своей первоначальной силы корней.

Это становится очевидным уже на примере понятия природы, в связи с отношением искусства к нему. Еще непосредственнее сама художественная работа показывает, насколько незаменимой, невозполнимой должна быть для нее научная логика. С древнейших времен и во всех областях искусства поэтому стремились к внутренней связи между искусством и наукой. Древнейшие мудрецы Греции сделали метрон основным мерилем всякого познания и одновременно всякого искусства. И если в метроне научная философия заимствовала свое основополагающее слово для искусства, то канон, который пластика заимствовала из математики, представляет заимствование у науки. Как метр есть первое условие музыкального синтаксиса поэзии, так канон, как угломер, является эталоном для зодчества и через него всего изоб-

разительного искусства. И заслуживает внимания то, что Поликлет выступил между Фидием и Праксителем: полное развитие всей душевной глубины имело своей предпосылкой точное установление и соблюдение основных анатомических пропорций человеческого двойного тела [передней и задней сторон].

Эта связь высокого идеального искусства с научным познанием повторяется в эпоху Ренессанса, у Леонардо [да Винчи], как и у Микеланджело, отнюдь не только у зодчего Леона Баттисты Альберти, и точно так же у Альбрехта Дюрера. И дело не ограничивается точным профессиональным знанием анатомии и перспективы, но вся теория мускулов становится как бы собранием примеров и областью упражнений для пластической техники, и поистине не только для техники, но даже и для пластического творчества, для нового создания органических образований в их пластических формах проявления. Леонардо требует, чтобы все возможности форм движения тела были испробованы и доведены до живого изображения; чтобы неограниченная свобода движения во всей отдельной области мускулатуры была предпосылкой художественного творчества. И как он сам, так и Микеланджело претворили это великое правило в истину; и в этой свободе игры его пластической универсальности, пожалуй, и следует искать подлинный ключ к загадкам Микеланджело.

Но дело не только в, казалось бы, рецептивном отношении к науке, которое составляет предпосылку великого художника, а в том, что, как и следовало ожидать от личного величия в любой области, ознакомление невольно вырастает в самостоятельное усовершенствование и в оригинальное творение. И здесь несравненный Леонардо является методическим образцом для истории искусства и искусствознания. Он философ, как и математик. Лишь на этой методической основе он возвышается до своей универсальности как художник, от фортификационного строительства и летательной техники до сокровеннейшей проблемы живописи. Все великие изобретения, которые делаются великими мастерами во всех областях изобразительного искусства, основываются прежде всего на их врожденной склонности и способности к теоретическому познанию, на их, словно самозабвенной, предметной преданности чисто теоретическим проблемам. Без этой предметности применение, к которому стремилась их личность, никогда бы не осуществилось, по меньшей мере, его было бы вообще невозможно понять.

Творческое соучастие художника в материале его теоретических предварительных исследований можно, пожалуй, еще яснее распознать у Иоганна Себастьяна Баха. Игре на органе он мог в достаточной мере научиться у Букстехуде, и он не гнушается тем, чтобы и контрапунктику усердно и с трудом перенимать у него и у Генделя; он не щадит никаких усилий, ни для путешествия, ни для переписывания чужих партитур при плохом освещении, чтобы углублять свои знания до мастерства. Но его оригинальность проявляется не только в органном искусстве его собственных фуг, но прежде всего в его теоретической способности усовершенствовать органное строительство. Как Галилей сначала строит себе телескоп, с которым он приводит свою астрономическую систему мира к неопровержимому открытию, так и Бах строит себе орган; орган для своей контрапунктики, для новой глубины своего фугового искусства и своих хоров, возведенных на хорале, – везде это полное, не только рецептивное, но в высшем смысле продуктивное соучастие в задачах и средствах соответствующей науки, которое открыло великим доступ в их новый художественный мир.

Разве в поэзии было бы иначе? Греки, от наивности которых принято отталкиваться, уже в начале своего искусства культивировали и теорию искусства. Сам Софокл писал о драме; и он ведь еще не был софистом. Поэтому отнюдь не так неестественно, как это в принципе все же принято считать, что Шиллер наряду с поэзией мог посвящать себя и философии. Он делал это не мимоходом, не говоря уже о заполнении времени в период ослабленного поэтического дарования, но своеобразие его поэзии расцвело из этого сочетания его поэтического духа с подлинной, вечной философией. Это историческое понимание он сам провозгласил как свой взгляд на жизнь.

И к природе Гёте тоже не овладеешь по-настоящему, если думаешь, что его разносторонние занятия естествознанием и, по его собственному способу, не в меньшей мере его логическими проблемами, сопровождавшие его всю жизнь, можно понять лишь исходя из его духовной универсальности. Как Гёте является макрокосмом поэзии, так и на нем, в нем можно изучать всю космологию поэтического искусства. Не только его мир образов, мировой материал его «Фауста» остались бы необъяснимыми, но и его самая сокровенная, его лирическая глубина осталась бы неразрешимой загадкой, если бы он не раскрыл для себя научную природу во всей ее морфологии, во всем ее мире развития как откровение. И у каждого подлинного величия, свидетельствующего о вечной плодотворности, слабости в равной мере поучительны: так, несоответствие Гёте при всей его основательной научности, которое он, тем не менее, не смог преодолеть по отношению к математике, имеет типическое значение для его поэзии – или, быть может, для поэзии вообще?

10. Искусство и истина

В новейшее время снова было продиктовано для искусства вообще то, что целая эпоха, исходя из музыки, считает основным эстетическим заблуждением. Итальянец Бенедетто Кроче высказался об отношении искусства к философии в виде сокращенной эстетики, при которой она лишается всех своих важнейших проблем. В этом заключается известная последовательность. Ибо проблемные понятия эстетики суть все же понятия. Эстетика же, как учение об искусстве, должна, следовательно, столь же мало, как и само искусство, иметь дело с понятиями. Это, правда, в высшей степени странно, но в этом есть метод. И такие бесстрашные странности всегда находят свою публику, не в последнюю очередь в Германии. Книга, правда, озаглавлена как эстетика; но это не философия, не часть философии, в качестве которой эта эстетика выступает; ибо эта эстетика не подводится под философию, а искусство само по себе и для себя становится предметом рассмотрения. В этом уже проявляется основная ошибка. Здесь существует лишь одна единственная проблема. В этой единственности, правда, скрывается систематическая проблема философии. Но единственность здесь приписывается не философии, а соотносится с истиной. Что есть истина? – искушает спросить против этого. Как можно хотеть начинать с истины? Один ищет ее на небе, другой – только на земле. И в скольких точках на земле ищут центр тяжести истины. Истина мыслилась здесь как раз абсолютной, как абсолют: это есть безошибочный признак романтизма, этой тяжелейшей опасности чистого человеческого разума.

Две формы выражения истины различает тот современный романтик под одобрение эпохи, которая хотя повсюду вызывает к имени Канта, но в глубине души относится к нему во всех сердечных вопросах духовной и нравственной культуры чуждо и враждебно. Одной из этих форм выражения является философия – которая, будем надеяться, есть такая, в которой также содержится эстетика. Эстетика же есть философия искусства. И означает ли она лишь абстракцию у очага спекуляции, далекую от всякого художественного переживания? Или же эстетика есть сумма тайн, которые движут дух художника, которые, таким образом, суть душевный центр искусства?

Рядом с первой формой выражения, которую образует философия, стоит, как вторая, искусство. Искусство, следовательно, находится вне философии, и тем самым неизбежно также сама эстетика. Этот вывод становится принудительно ясным уже тем, что здесь философия становится сборным бассейном всех наук, истории, естественных наук и математики. Поэтому говорится: наука или философия. При этом сплетении всех наук философией отнюдь не происходит признания ни философии, ни науки. Ибо они имеют дело лишь с явлениями, то есть с вторичными формами, со смешанными формами. Этому приговору подпадает философия вместе с наукой, скорее даже более, чем наука. Следовательно, требуется лучшая форма выра-

жения истины; и для этого у нас есть искусство. Но чем же достигает искусство этой высшей способности?

Здесь снова проявляется наследственный порок всякого романтизма, который в разъединении и смешении понятия и созерцания постоянно повторяется. Существуют две основные формы познания: созерцание и понятие; следовательно, также как две самостоятельные области: искусство и наука или философия. Так это здесь ясно формулируется. Бесстрашие всегда есть признак такого рода мудрости. Теперь мы, однако, узнаем также, что истина все же всегда есть познание. Но мы узнаем при этом также, что не в меньшей мере искусство есть познание, одна из двух основных форм познания, и тем самым одна из двух форм выражения истины. Следовательно, искусство есть познание. Но разве познание не равнозначно понятию? Может ли поэтому существовать познание иначе, как через понятия и в качестве понятий и на основе понятий?

Можно варьировать тезис: где недостает понятий, где понятия смещены и искажены, там всегда наступает подходящее время для того, чтобы появилось многозначное созерцание. Как будто бы созерцание как чистое, научное созерцание, начиная с Платона и его математической школы, и так у Декарта, у Лейбница и, наконец, у самого Канта, не несло бы в себе понятий согласно своей чистоте и тем самым не устраняло бы противоположность между созерцанием и понятием? Это научное понимание, которое должно было бы быть общим достоянием элементарных знаний философии, здесь игнорируется; и таким образом, это есть поверхностное, не соответствующее научной обработке злоупотребление, которое здесь продлевается с лозунгом созерцания. Созерцание дает нам мир явления; понятие, мысль – дух. Столь же злоупотребление духом стоит рядом со злоупотреблением созерцанием. Искусство отнюдь не есть только искусство созерцания. Оно не является таковым даже для сопереживания созерцателя, не говоря уже о творчестве художника. Без понятий научного познания никогда не возникало искусство, и оно также не может быть подлинно усвоено как живое достояние без них.

Существует типичный признак того, что при этом мнимом возвышении искусства над наукой, которое скорее есть принижение по отношению к ней, сущность искусства не распознается и урезается. Ибо эта сущность все же должна составлять основание ее жизни. Ее же жизнь состоит в ее истории, в ее историческом развитии в индивидах различных народов и времен. Искусство, как искусство гения, всегда должно быть искусством индивида. Но с каждым отдельным индивидом искусство не прекращается, как мало оно с ним начинается. Высочайший индивид принадлежит не только своему времени и своей среде, но также своей школе. Со времен греков индивиды вырастали в школах. Так было в медицине, где дело, возможно, и началось. Так было, однако, и в философии, как и во всякой науке; и столь же не в меньшей степени в искусстве. И как школа врачей сохраняется в роде Асклепиадов, подобно тому как она в нем вырастает, так же обстоит дело и в семьях скульпторов, в которых удерживается их школа, в которой, в свою очередь, возвышаются индивиды. Музыкальный род Бахов всегда образует здесь поучительную аналогию. И кем бы стал Моцарт без своего отца? Величайший гений в своем искусстве предстает так, по общему масштабу, обусловленным, как и всякий другой школяр. И все же это был вундеркинд, какого, пожалуй, не было ни на одном другом поприще искусства, к которому в истории духа, пожалуй, только Лейбниц образует единственную аналогию.

Историческое развитие есть, таким образом, прямо-таки пробный камень подлинной оригинальности, которая всегда одновременно есть подлинная плодотворность. Этот тезис действует как в обратном, так и в прямом направлении. История есть жизнь, есть сущность искусства. Без истории не существует подлинного индивида. Бестактность, которую мы уже не раз должны были замечать в такого рода эстетике, возрастает теперь до тезиса, что эстетический прогресс в человечестве вообще отрицается. Тем самым отрицается не только прогресс в истории познания в одной из важных ее частей, но вместе с тем отрицается и прогресс

в искусстве; ибо искусство принадлежит согласно этой терминологии не только к эстетическому познанию, но оно вообще есть проблематичный объект и свидетельство его. Легко понять основание заблуждения, которое типическим образом проявляется также у другого, но не сравнимого с тем по серьезности и глубине писателя, на что нам еще предстоит обратить внимание.

Всегда мистика индивидуальности сбивает с толку относительно исторической обусловленности и исторически продолжающейся жизненности художественного индивида. Индивид есть исторический. Искусство индивидов имеет историческое существование, историческое развитие. Их духовная связь, прежде всего поэтому с теоретическим познанием, образует пробу для расчета, согласно которому искусство первоначально основывается на науке, эстетика, следовательно, первоначально на логике, так что методологический термин, подходящий для нее, не должен совпадать с теоретическим познанием. Она есть звено в системе философии, но отнюдь не правомерное выражение для этой системы самой по себе.

11. Искусство, этика и религия

Если мы видели, что замена логики интеллектуальным созерцанием не является правильным началом систематической эстетики, то это нам предстоит рассмотреть далее и для этики. Ведь в ней заключены изначальнейшие отношения между эстетикой и философией, как и между искусством и культурой. Однако здесь мы неминуемо наталкиваемся на одну из источниковых областей этики, а именно на религию. Но мы признали ее подлинным очагом философского романтизма. Никакой формализм диалектики не должен вводить нас в заблуждение относительно того, что движущая пружина всего этого образа мышления, сопротивляющегося критике, коренится в неослабной приверженности религиозному догматизму. Никакой пантеизм не способен освободить ее от этой глубочайшей внутренней зависимости. А то, что при этой реставрации, после преодоления Просвещения и Революции, вновь проявляет себя, то облекается в подобающие одежды схоластики. Тем не менее, его историческое значение покоится на исторической наивности. Подлинная наивность всегда заключается в сращенности с мифом. Эта наивность и есть историческая теодицея этой романтической эстетики.

Обретает ли религия и способствует ли ей отказ от систематической эстетики, поскольку ее историческое развитие совершается в отрыве от присущего ей мифа, – этого мы не хотим подвергать здесь более подробному рассмотрению. Для этого последующее изложение предложит новые точки соприкосновения. Сейчас мы ограничиваемся обсуждением отношения эстетики к другим звеньям системы и, следовательно, сейчас – к этике. Мы уже видели, как романтическая универсализация эстетики имела своей целью замену этики религией. Подлинная автономия при этом должна быть устранена; ибо она основывается в конечном счете на автономии научной логики, то есть отнюдь не на авторитете священных книг и не на принудительной иллюзии священных сказаний и мифов.

Но здесь следует обратить внимание на более общую методологическую точку зрения. Новизна кантовского морального принципа состоит не столько в свободе и автономии, которые и другие до него признавали сущностью нравственности. Напротив, Шлейермахер с чувством теолога к собственному делу и к тайне его власти ощутил, что в этой этике дышит дух иной, нежели чисто религиозный; поэтому он захотел заподозрить ее в юридичности. Но этот упрек оборачивается для нее высшей похвалой. Надо лишь мыслить юридическое одновременно в его связи с государственным устройством всемирной истории, чтобы распознать иной центр, который сообщается новой этике категорическим императивом.

Разработка этого центра – это стремление, которому мы следовали в этике чистого воления. Не мистика божественного в человеке должна отныне омрачать ясность этического исследования, а в ясном дневном свете истории должен наступить и оставаться просветленным сол-

нечный день нравственности. Самоцель человека должна стать путеводной звездой для той нравственности, которая в мировом общении народов и в трудовом общении хозяйства образует трудную проблему человека – и народной жизни.

В этом заключается чуждость миру и, следовательно, внутренняя отталкивающая сила, которую необходимо ощущать и осознавать во всех тех формах этики, которые делают этику независимой от всякого логического способа философского обоснования; ибо они не хотят допустить его применения к подлинной области, для которой этику надлежит признать и провести как незаменимую и невосполнимую основу. Если же этика остается не только исторической, что имеет свои веские основания и в определенном смысле сохраняется, но и методологически связанной с религией, то нравственное как божественное в человеке изымается из основания исторической действительности; и божественная трансцендентность действует тогда своей опаснейшей стороной в превращении на трансцендентность человека, а именно на его потустороннее бытие.

От этой мифологической опасности угрожает всем, сколь бы различными они ни были, формам, которые ставят этику в принципиальную связь с эстетическим воззрением на человека и жизнь. Во всех этих направлениях решающее значение имеет предчувствие сверхчувственного: но оно не теряет своего теологического основного оттенка, даже если его обволакивает эстетическая вуаль. От этой неясности страдают все формулировки, которые делают термин «идея» при таком обобщении идеального, вопреки ясному предостережению Канта, вновь и вновь двусмысленным и неистинным.

Особенно же отчетливо это можно распознать на тех формах этики, которые были разработаны у англичан, обновлены и преобразованы Гербартом. Это та самая этика зрителя, в которой эстетическая точка зрения стала ведущей, так что этика могла быть сформулирована как часть эстетики. Поскольку основание нравственного, вопреки автономии, было перенесено в зрителя, уже этим эстетическая аналогия стала определяющей. И так же среди этических идей Гербарта особенно идея совершенства выявляет безраздельное господство эстетического масштаба.

В этике совершенствование должно быть господствующим принципом, самосовершенствование. Может ли совершенство вообще в нравственном считаться нормой, предписываться как требование? В искусстве же значимо только совершенство. Как бы ни имело оно само свои ступени и степени для исторического рассмотрения, все же каждое творение гения совершенно в себе; и в этой замкнутости и изолированной автаркии и абсолютности оно также может быть подлинно воспринято и рецептивно пробуждено. В нравственном же совершенство становится относительным масштабом эмпирической близорукости и индивидуальной внешности. При всяком недоверии к систематическому принципу он мстит с обеих сторон. И нет никакой эстетической свободы, которая могла бы возродиться при этом истолковании нравственного.

Подобно тому как этика не продвигается, а тормозится этим вторжением эстетического в ее область, так же страдает от этого и актуальная нравственность, причем в равной мере как частная, так и публичная. Это известно прежде всего как общий предмет спора мнений среди всех эстетических злободневных вопросов: суверенно ли искусство или же нравственность является инстанцией, стоящей над ним. Если, конечно, вопрос ставится так – а так он фактически всегда ставится – , то слишком хорошо понятно, почему этот бесплодный спор не может прийти к разумному разрешению. Однако вопрос не должен состоять в том, подчиняется ли искусство нравственности, а лишь в том: должно ли оно быть и оставаться соподчиненным. При такой постановке систематический характер как эстетики, так и этики остается незатронутым, и поэтому столь же незатронутой остается самостоятельная своеобразность искусства, как и своеобразность исторической нравственности.

Таким образом, именно систематическая точка зрения эстетики способна устранить и этот докучливый вопрос. Эстетика есть звено системы, как таковое же есть и этика. Соответ-

ственно, искусство во всем своем творчестве есть и остается столь же своеобразным и самостоятельным, как не в меньшей степени и нравственность. Все пограничные споры в этих областях должны иметь свою причину в неточных определениях коренных областей. Поэтому они могут найти свое прояснение лишь в систематических разграничениях; но в них же они должны найти и свое разрешение.

Весь видимый признак угрозы нравственности со стороны искусства может держаться лишь на ложных образцах, которые прикрываются ложной эстетикой. Свобода искусства не может противоречить свободе нравственности, если основания их обеих систематически скоординированы. Но подобно тому как нравственная свобода состоит в закономерности, а именно в самозаконности, в закономерности, для которой самость нравственного индивида остается вечной задачей свободного самоопределения, так и свобода искусства, если только она имеет систематическое основание, следовательно, покоится на методологии, которая должна быть гомогенной методологии нравственности, потому что систематически связана с ней, так и вся эстетическая свобода должна выявить закономерность гения.

Задача этой книги – доказать это положение. Но именно методическая предпосылка, которая заключена в понятии системы и ее членений, в силу которой мы движемся к этому положению, – эту предпосылку мы хотим изложить во введении к систематической проблеме. Ложная это этика, которая хочет положить в основание себя эстетический принцип. И действительно, упразднению морали способствует, когда делают эстетику и искусство суверенными по отношению к нравственности, вместо того чтобы систематически подчинить эстетику этике.

Но разве сама эстетика и, пожалуй, также искусство выигрывают от такого нивелирования? Можно было бы подумать, что эстетика по крайней мере выиграла с тех пор, как она, освобожденная из оков критической систематики и не сдерживаемая более теми предписаниями, могла, согласно расширенному образованию, свободно развиваться. Однако давайте проверим точнее, что же фактически следует понимать под этой выгодой, которую считают неоспоримой. Если имеют в виду выигрыш в наглядном содержании суждений об искусстве и плодов чтения, то прогресс, конечно, несомненен. Но уже при мысли о Гумбольдте, при сравнении с Гегелем, становишься скромнее и малодушнее. Универсальность могла быть в высшей степени всеобъемлющей и при этом несравненным образом обладать первобытной силой проникновения, – и все же систематическое ведущее понятие может оставаться определяющим. Необходимо проводить надежное различие между самым богатым содержанием с самыми привлекательными освещениями и глубиной методического содержания. Содержание может быть собрано и под ложным упорядочивающим понятием; содержание же может быть воздвигнуто только из глубины систематической методики. Самый многосторонний контент не должен импонировать настолько, чтобы недостаток истинной, научной методики упускался из виду и отодвигался на задний план.

Сделав эстетику органом философии, Гегель вновь интеллектуализировал искусство, низведя его до ступени в представлении истинного. Как ступень в представлении Абсолютного, оно теряет свою самостоятельность: красота и истина отныне суть одно и то же. И старая игра с явлением и видимостью применительно к идее повторяется здесь, по виртуозности гегелевской игры слов, на прекрасном как на видимости. Ибо по сравнению с философией и ее истинной истина искусства образует лишь предварительную ступень видимости. И потому именно неполнота непосредственной действительности есть то, из чего прекрасное искусства получает свою необходимость.

Уже это обоснование, соответствующее ступенчатому ходу в движении абсолютного духа, позволяет распознать низменность этой эстетики и этого воззрения на искусство. Поэтому для истории искусства делается и такой вывод: «Можно, правда, надеяться, что искусство будет все более подниматься и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей

потребностью духа». А почему она должна быть высшей? Разве не может быть нескольких видов высших потребностей духа? Разве высоту можно измерять только по одной шкале?

Здесь ясно видно, как не хватает систематического соподчинения и как это отсутствие мстит за себя. «Сколь бы превосходными мы ни находили греческие изображения богов и сколь бы достойно и совершенно ни были представлены Бог Отец, Христос и Мария, – все бесполезно, мы все же не преклоняем более колена». Это положение характерно: потому что мы не преклоняем более колена перед изображением божества, поэтому искусство не должно быть высшей – а также и не одной из высших? – потребностей духа. Стало быть, коленопреклонение, а значит, религиозный культ, должно быть критерием ценности искусства. Здесь вновь выдает себя исходная позиция романтической предвзятости. Гегель не говорит, что именно высшая ступень, третья высшая ступень абсолютного духа, ступень философии, отвращает нас от такой абсолютности произведения искусства в изображении божества, но приписывает это религии, как будто бы она не осталась привязанной к Богу Отцу, Христу и Марии в различной нюансировке религиозной мысли. Но даже если бы он сослался на философию, искусство все равно было бы лишено своей самостоятельности, а эстетика – своей систематической своеобразности, и это было бы столь же невосполнимо.

А как обстоит дело с самим искусством, когда оно отделяется от соподчиненности нравственности? Становится ли оно благодаря этому действительно свободнее и самостоятельнее и возвышается ли до естественного созревания своей своеобразности? Внешне рассуждая, может так показаться. И если придерживаться лозунгов, парольных слов в партийной борьбе эпох, и предупредительных мер, с помощью которых нравственная полиция опекает свободу искусства, и насильственных мер, с помощью которых государственные слуги обычно поддерживают изначальную власть церковей, тогда, конечно, может показаться, будто искусство должно само создать свою собственную нравственность, чтобы только избавиться от этой якобы унаследованной, двусмысленной нравственности. Ибо нравственность, конечно, не стала бы от этого однозначной, что она одновременно растворялась бы в церкви и государстве. Скорее в этом и заключается сложная основа ее двусмысленности. Разве не отождествляют ту нравственность государственных церковей прямо-таки с нравственностью религии, с той нравственностью, которая составляет фундамент религии? Но разве не в корне ложно и систематически извращенно отделять искусство от нравственности на том основании, что оно должно быть освобождено от государственно-церковной религии? Даже от религии в любом смысле это отделение не мотивировано, если оно должно осуществляться политической религией, не говоря уже о нравственности на ее этическом основании.

Вновь открывается нам в этом месте перспектива прояснения актуальных проблем, если может быть обосновано систематическое право эстетики. Далеко не так, будто систематическая координация могла бы поставить под угрозу свободу и самостоятельность искусства; напротив, она создает для нее широчайший простор и прочную гарантию. Мы увидим, что и исторические суждения об отдельных художниках получают исправление благодаря такому лучшему освещению их ведущих идей. Возможно, лишь желание делает старого Микеланджело верующим в традиционном смысле; лишь догматическое подозрение делает Перуджино атеистом, а Гёте – язычником. Или Бетховен был, пожалуй, лицемером, когда при своем платоническом идеализме, с которым он был знаком и литературно, и как кровно родственным ему в своем духе, все же написал мессу, по своей основной религиозной настроенности ничуть не иначе, чем во всяком случае протестантски верующий Бах? Если же, оставаясь при Бетховене и его мессе, проследить композицию отдельных мыслей этого произведения веры, то явственно выступают следы нравственной свободы в отличие от догматической предвзятости, и становится ясным развитие, совершающееся между Бахом и Бетховеном в этом жанре искусства.

В основе своей это предубеждение о самостоятельности искусства против всякой нравственности восходит к старому изречению: Гомер дал грекам их богов. Здесь происхождение религии возводится к поэзии. Конечно, это не может быть понято буквально; ибо боги в Греции существовали уже до Гомера. Значит, это могут быть только гомеровские боги, которых он дал грекам. Тем самым это предубеждение само себя упраздняет.

Стало быть, боги все же являются предметом искусства. Стало быть, все же нравственность образует содержание искусства, связана с содержанием искусства. Подобно тому как Сократ был обвинен в том, что хотел принести грекам новых богов; как это обвинение составляет славу Сократа, его историческую честь в мире духа, – такова же и заслуга, приписываемая Гомеру, заслуга и непрестанная задача искусства. Не упразднение богов, то есть нравственности, не отрыв от вечной скалы нравственности когда-либо были целью и путем подлинного искусства; но, несомненно, именно новые боги, именно новая форма, новое оформление нравственности являются методически задачей искусства во всех его видах; музыки и зодчества ничуть не менее, чем пластики, живописи и поэзии.

Но чем же отличается оформление, новое оформление нравственности от новой нравственности, которая всегда образует боевой клич? Только новое оформление может быть задачей искусства, но не новое обоснование и формулировка, не говоря уже об аннулировании нравственности. Уже сама новизна противоречит предубеждению об упразднении; ибо новизна всегда, как обновление, должна иметь своей предпосылкой старую форму нравственности. Эта предпосылка не должна считаться упразднимой. Но точнее вытекает из систематической обусловленности искусства в эстетике, что обновление может быть только новым оформлением.

Новая формулировка, новое нахождение, обоснование и установление нравственности никогда не могут быть делом искусства; искусство должно было бы тогда раствориться в этике. Дело искусства повсюду есть оформление мыслей, но отнюдь не их мыслительное, понятийное представление. Это оформление есть сущность искусства, и оно дифференцируется согласно различию искусств. Но оформление всегда должно быть новым. Этого уже требует искусство гения, самобытной индивидуальности, которая всегда должна делать себя независимой от своего времени и его традиции, согласно понятию о себе самой.

Если, таким образом, искусство безусловно всегда требует новизны, то оно должно осуществлять и новое оформление нравственного. Предпосылкой же остается, что нравственное, по своей основной проблеме, образует мыслительное содержание искусства, от которого оно никогда не может освободиться. Какие иные содержания могло бы хотеть завоевать искусство, если бы оно оторвалось от нравственного? Может ли оно оторваться от человека? И не должна ли она сделать это, если нравственное должно стать ей чуждым? Или, может быть, из так называемой природы самой по себе следует исключить отношение к нравственному, чтобы искусство благодаря этому приобрело свободный простор по отношению к этике, хотя бы и не по отношению к логике? Уже самый поверхностный взгляд делает несомненным, что это должно основываться на недоразумении, если полагают, что искусство следует отрывать от нравственности или даже ставить его по его тенденции и содержаниям вне нравственности. Какое же содержание тогда осталось бы ему?

Мы находимся здесь, вернее, мы продвигаемся здесь в рамках инструкции, в развитии этой инструкции эстетической проблемы, как проблемы систематической. Вопросы, которые со всех сторон навязываются, не могут быть исчерпывающе решены во введении этой проблемы; задачей может быть лишь точная формулировка. Поэтому великий вопрос содержания, на который мы здесь натолкнулись, не должен нас далее занимать. И прежде всего, это призрак религии, который повсюду отбрасывает свои тени, когда речь заходит о нравственности. Люди неизбежно привыкли к тождеству, которое должно непременно существовать между религией и нравственностью. Поэтому, когда указывают на предметную связь искусства с нравственно-

стью, согласно методической корреляции эстетики с этикой, то забывают об этой методической схеме и понимают это указание лишь как указание на религию. Тем самым разворачивается сложный вопрос, который вообще мог бы существовать для искусства.

Ибо, с одной стороны, вне всякого сомнения стоит то, что во всех искусствах, у всех народов и во все времена именно так называемое высокое искусство (возможно, поэтому оно так и называется) брало божественное во всяком народном веровании в качестве своей высшей задачи. Видимость зависимости оказывается, однако, лишь пустой ошибкой. Новизна нового оформления уже помогла нам преодолеть это. Так было у Фидия и у Праксителя, и так это повторяется у Леонардо, у Микеланджело и Рафаэля. Но, конечно же, независимость нового оформления обусловлена искусством гения. Однако лишь оно и есть искусство. Ошибки малых божков искусства не могут привлекаться для объяснения чудес подлинного искусства, которые порождаются лишь полной силой гения. Поскольку существуют и мистериальные театры, и страстные пьесы, из-за этого нельзя вообще ставить драму в тень. Если греческая драма делает миф о родовом проклятии или конфликт между богом и человеком в «Прометее» типичной проблемой трагедии, то мы распознаем в этом преимущественно, лишь в таком произведении мы должны исследовать отношение между драмой и религией. Оно вновь возникает в новое время – в «Гамлете» и в «Фаусте».

И точно так же складывается это отношение в древнем, как и в новом изобразительном искусстве. Уже древнее искусство не застывает в косной скованности перед сюжетами мифов; и именно этим оно само осуществляет новое оформление отечественной, местной религии. Не иначе обстоит дело и в христианском искусстве, в искусстве Ренессанса, как и в протестантском. Принципиально ложным является мнение, будто догматическая зависимость, так называемая верующая религиозность, была внутренней силой и, следовательно, предпосылкой этого искусства. Мы должны будем установить на этот счет совершенно иное мнение, причем исходя из систематического характера эстетики. Поэтому мы не будем сейчас дальше проследживать более точное определение этого отношения. Достаточно указать на то, что во всяком искусстве испокон веков речь идет в конечном счете не о догматической форме религиозных представлений, а лишь о нравственном ядре, сокрытом в мифических оболочках, в освобождении которого искусство, однако, самостоятельно участвует.

Ставится ли оно тем самым на службу религиозному просвещению и лишается своей собственной ценности? Этот вопрос содержит возражение, которое выдвигают против отношения между искусством и нравственностью. Если бы, однако, это возражение нельзя было устранить, то уже древнее изречение, что Гомер дал грекам их богов, было бы эстетическим кощунством. И тогда художник мог бы быть лишь пейзажистом. Пейзаж тогда, однако, должен был бы быть бездушным, лишь неким подобием географического изображения. Совершенно непостижимо, как можно отрицать естественную связь между искусством и нравственностью.

12. Эстетика и история искусства

Теперь мы должны рассмотреть новый вопрос. Чем яснее становилось, что искусство состоит в самом тесном, живейшем взаимодействии со всеми содержаниями культурного сознания – как с наукой, так и с нравственностью, – тем очевиднее становился взгляд, который вот уже несколько десятилетий господствует в современную эпоху и который находит свое практическое выражение в усерднейшем культивировании истории искусства. Все более общепризнанным достоянием всякого образования становится то, что вся история остается одноственной, одноглазой, по образному выражению Бэкона, если она не ориентируется, по меньшей мере также, с точки зрения искусства. Что значат для этого направления исторического чувства история наук и история философии по сравнению с историей искусства? Если бы политическая история не удерживалась в преимущественных почестях господствующей идеей нацио-

нальности, то, возможно, и она не устояла бы перед первенством этого нового центра мировой истории. Нам далеко до желания исключить эту точку зрения, но ее центральное значение, пожалуй, все же нуждалось бы в особом осмыслении со стороны эстетики – которую, однако, при том избытке внимания к истории искусства, скорее хотят ею заменить. Поэтому и с этой стороны мы должны попытаться обосновать необходимость систематической эстетики.

Прежде всего, здесь следует обратить взгляд на предшествующее рассуждение, которое, исходя из проблемы единства, привлекло понятие искусства. Не существует истории искусства иначе как на основе эстетики. Ибо только для нее и только в ней существует искусство, искусство; искусство как единство. Только эстетика, как систематическая дисциплина философии, способна управлять проблематическим понятием единства и оправдывать его. Вне эстетики и как бы независимо от нее существуют лишь искусства, могут существовать таковые только в их многообразии. Как только проблема единства возникает внутри самих видов искусства, пробуждается эстетическая мысль в своей неустойчивой естественности.

Между тем, и внутри изолированной истории искусства отдельного искусства эстетический элемент распознается как скрытый факт.

История повсюду должна, прежде всего, раскрывать взаимосвязь всего происходящего. Возможно, и само прошлое не должно оставаться последним собирательным понятием моментов времени. Как могла бы история вырваться из связи с настоящим, в котором исследователь все же чувствует собственный пульс? И как мог бы он уклониться от проекции в будущее, если иначе его нравственное суждение, при всей строгой и холодной констатации фактов, никогда не может умолкнуть, никогда не может угаснуть.

Для истории философии это идеальное снятие временных различий не только неизбежно, но становится плодотворным источником подлинной научной истории философии с ведущей точки зрения философии истории. Ошибки Гегеля, которые он сам еще оправдывал, не должны заставлять забывать о том, что он, тем не менее, сделал для этой проблемы; как и ученики во всех областях выдержали на этом победное испытание, не в последнюю очередь также и в эстетике, и в истории искусства.

Ошибка во взгляде на центральное значение истории искусства также может быть вновь распознана из-за отсутствия понимания систематической природы эстетики. Конечно, искусство образует центр мировой истории; но лишь один центр, не центр. Вообще не может существовать одного собственного центра. Это противоречило бы систематическому понятию философии и, соответственно, культуры. Напротив, систематическое понятие исторического центра сохраняет центральное значение истории искусства; но тем самым лишает ее иллюзии, что она могла бы заменить эстетику и сделать ее излишней.

Мы рассматривали как первое условие всякой истории духа обращение к как бы вневременному обобщению всех содержаний. Временные различия по сравнению с этим преимущественным универсализмом выступают как технические, как методические разделы и подразделения. Взаимосвязи, конечно, не должны устранять различия, но все многообразие и все различие должны все же стремиться к одной взаимосвязи и принадлежать ей, в проблеме которой прежде всего и состоит проблема истории. Так должно быть и в истории искусства. Искусство греков и искусство Возрождения, конечно, следует отличать друг от друга в отношении их сюжетов, их способа творчества, и не только их техники. И все же существует взаимосвязь между статуями Акрополя и статуями гробниц Медичи; взаимосвязь между развитием типа Афродиты и типа сатира с развитием типа Мадонны и *Geschlechtsliebe* (половой любви) во всех ее многообразных формах.

История искусства может сколько угодно углубляться в описание и освещение отдельного произведения искусства как единичного, она все же не может избежать, она не должна обходить того, чтобы рассматривать его уже в его временной обусловленности, во взаимосвязи его школы. Так изоляция методически исключается, и во взаимосвязи с историей времени

фактически признается главный момент истории, который и составляет взаимосвязь. Но как только изоляция прерывается историей времени и школой, одновременно приподнимается и завеса вообще, делающая наглядной разобщенность произведений искусства. Уже само понятие отдельного искусства, понятие изобразительного искусства, понятие поэзии – все эти понятия требуют следствия, что может существовать только один из этих видов искусства во все времена и у индивидов всех народов.

И все же это всегда именно индивиды, и должны быть индивиды, в которых и через которые вид искусства всех времен входит в жизнь. Искусство гения – это искусство индивида. Так кажется, будто искусство принципиально ускользает от проблемы истории. Ибо история, конечно, также знает индивидов и должна и обязана раскрывать их во всей их полноте силы и своеобразии. Но дело обстоит правильно, это подтверждается не только психологией, но скорее этикой, что эти индивиды мировой истории одновременно всегда являются как бы суммарными понятиями своих наций и своих эпох. А нации, в свою очередь, при всем своем своеобразии, и эпохи, при всей их самобытности, все же суть лишь как бы повторения творческого типа всеобщей мировой истории.

Эта взаимосвязь между народом и индивидом уже для понятия истории составляет величайшую трудность. Все те опасные односторонности, которые связаны с понятием национальной истории из присущей ей неизбежной точки зрения национальной истории героев, имеют свою последнюю основу в этой антиномической сложности. Но еще труднее складывается эта антиномия в истории искусства. Ибо в ней культ героев никогда не вырождался в опасное суеверие, которое питает национальная ревность. И потом, искусство в конечном счете есть и остается искусством индивида.

Методическое подтверждение этому дает проблематическое понятие стиля. Если бы закономерность в конечном счете была для искусства исторической, то и понятие стиля должно было бы быть историческим. Этого требовала бы аналогия с политической историей. Напротив, стиль означает исключительно закон индивида; и там, где эта чистейшая индивидуальность начинает ослабевать, стиль граничит с манерностью. Так тот момент, который в закономерности должен был бы обозначать всеобщее в искусстве, оказывается самым индивидуальным. И способна ли история искусства эту индивидуальность стиля, этот стилевой характер индивидуальности привести к достоверному установлению или хотя бы к точной формулировке?

Во истину не только история времени показывает нам ясно, что эта задача лежит за пределами истории искусства. Если Леонардо в своей индивидуальности не может быть доведен до небесной высоты отличия от всех, кто не есть он сам, от его подражателей и его учеников, то понятие индивидуальности для истории искусства вообще становится несостоятельным. Если методически допустимой представляется возможность: Леонардо или подражатель, то методическая проблема индивидуальности тем самым оставляется историей искусства. Ибо если где-либо индивидуальность и стиль совпадают во всем объеме своих взаимных мотивов, то это, по общему предположению, должно было бы иметь место у величайшего, потому что самого универсального, из великих. И все же здесь подвергается сомнению лишь решение, но не постановка вопроса и разделение возможностей.

История искусства потеряла бы теперь даже свой более глубокий интерес, не только снизилась бы с высоты своей задачи, если бы она должна была ограничиться описанием общих взаимосвязей; если бы она не могла одновременно признать выделение индивидов своей задачей. Но что пользы нам в самом точном описании картины и в самом живом помещении ее в ее исторические взаимосвязи; что пользы даже в виртуознейшей способности реконструктивного представления и оживления картины, если даже проблематика индивидуального стиля на этом пути не обосновывается методически? Если проницательность в определении подлинности, таким образом, не принадлежит к методическому аппарату истории искусства, то она должна воспитываться и культивироваться иным путем.

Можно, пожалуй, различить историков искусства с этой самой строгой точки зрения. Одни являются надежными описателями и оценщиками исторических, особенно школьных взаимосвязей. Другие же становятся компетентными судьями подлинности произведения искусства. Подлинность – это лишь другое, более отточенное и удобное для практики выражение индивидуальности. О подлинности решает исключительно критерий индивидуальности. Самая сложная проблема становится, таким образом, критерием. Как можно с уверенностью распознать индивидуальность? Кто знает себя самого с непогрешимой уверенностью? Но искусство есть искусство индивидуальности, как искусство гения; то, что повсюду в другом месте кажется невозможным, в искусстве должно быть достигнуто. От всех предшественников, от всех подражателей, как и от всех последователей, индивидуальность в своих произведениях должна быть отделена ясно и уверенно. На чем основывается и как можно методически обосновать, что история искусства присваивает себе эту компетенцию, ставит себе задачей эту виртуозность; что она не удовлетворяется своей первостепенной задачей – прослеживать и устанавливать исторические взаимосвязи произведений искусства, а в них, следовательно, и взаимосвязи художественных индивидуальностей; что она решительно и в конечной цели делает проблемой саму историю индивидуальностей?

Она считает, что остается при этом историей. Ведь и индивидуальность как таковая имеет свою историю, свое индивидуальное развитие. И чем значительнее индивидуальность, тем всеобъемлюще становится ее способность впитывать влияния индивидуальностей всех времен и всех произведений. Таким образом, одна задача, кажется, соединяется с другой. Народная история искусства становится материалом для истории искусства индивидуальностей. Но как возможно это соединение двух антиномических задач? Ведь родственность душ историко-художественных личностей – несомненно, лишь выражение затруднения, которое маскирует потребность в методе; которое лишь удваивает проблему индивидуальности и личности. Решение может быть достигнуто только методически; ибо сам вопрос является методологическим; в нем скрыт систематический вопрос.

Искомый момент, который всегда действовал во всей истории искусства и должен оставаться в ней, несомненно, заключен в эстетике, во внутренней связи, существующей между историей искусства и эстетикой. В работе «Обоснование эстетики у Канта» мы пытались показать, что этот логико-эстетический фактор является творческим, хотя и скрытым принципом у основателя современной истории искусства – у Винкельмана. К этому нам еще предстоит вернуться. Но уже здесь можно вновь указать на то, что в этой эстетической имманентности истории искусства Винкельмана можно распознать исторический момент для возникновения систематической эстетики. Так происходит во всей истории априоризма. Сначала Галилей вводит в понятия скорости и ускорения бесконечно малый элемент в употребление и действие. Лишь затем приходят Лейбниц и Ньютон, чтобы определить его и в систематической методике придать ему достоверность.

То же самое произошло и с эстетикой. Сам Винкельман еще сомневался в возможности принципов красоты; но его научная наивность коренится в имманентной силе принципиальной методики. Его принцип линии и рисунка – плод этого имманентного принципа, которого он еще не осознает. И только теперь мог появиться Кант и высечь такое априори для сознания искусства, которое благодаря парадоксальному упорству Винкельмана, опиравшегося исключительно на рисунок, уже вошло в силу как плодотворное осуществление. Таким образом, эстетический мотив истории искусства присущ ей с самого ее классического начала. И так история искусства подтверждает эстетику уже в своих первых истоках не только как свое дополнение, но и как свое обоснование для всего искусства.

13. Чувство природы

То, что история искусства не может заменить систематическую эстетику, становится особенно очевидным на примере отдельной эстетической проблемы, которую, впрочем, даже нельзя назвать отдельной – настолько она важна и всеобъемлюща. Согласно общепринятому мнению, объектом эстетики является не только искусство, но в равной степени и природа. Однако история искусства не может обращаться к природе как таковой; она знает лишь природу, представленную в произведениях искусства.

Конечно, не стоит утверждать, что природа сама по себе, точнее, в своей наглядной действительности, является изначальным объектом эстетического созерцания, так что искусство – лишь производное и видоизменённое восприятие природы. Возможно, всё обстоит наоборот: эстетическое восприятие природы – это лишь перенесение художественного творчества, и потому именно последнее следует считать изначальной эстетической проблемой. Пока мы не в состоянии обсуждать этот вопрос, не говоря уже о том, чтобы делать окончательные выводы. Уже здесь возникают сложнейшие проблемы, прежде всего – проблема подражания. Но стоит лишь задаться вопросом, в каком смысле понимается природа – как целое или как отдельный объект, а если как отдельный, то изолированный или объединённый в группу, – и сразу становится ясно, что в этом, казалось бы, простом слове «природа» скрывается целый клубок трудностей.

Исторически природа как эстетическое понятие также не является однозначно определённой. Как известно, Якоб Буркхардт высказал мнение, ставшее довольно распространённым, что чувство природы возникло лишь с Энеем Сильвием (Пием II). Можно усомниться в буквальной точности этого утверждения – иначе как объяснить описания природы у Гомера, в хорах трагиков или, наконец, в Библии Ветхого Завета? Но, вероятно, Буркхардт и сам учитывал это, а также то, насколько странной кажется его точка зрения с общепсихологической позиции. Следовательно, здесь имеет место неточность в формулировке. И если эта неясность проистекает из неопределённости самого эстетического понятия, то это было бы убедительным подтверждением тезиса, который мы здесь развиваем.

Не вообще чувство природы отсутствовало в античности и Средневековье, но осознание его как особого отношения сознания к природе – эта характерная самопознание эстетического восприятия природы, ясно и живо отличающего его от познания природы, эта оценка и классификация различных направлений в отношении сознания – всё это, действительно, ещё не было свойственно ни античности, ни даже Средневековью.

Характерно для Ренессанса, сделавшего его переломным моментом в культурном сознании человечества, что именно в эту эпоху приходит отрезвление от наивности прежнего сознания. И столь же характерно для силы этого великого духовного переворота, его саморефлексии и кажущегося удвоения, проявляющихся во всех сферах, что это новое осознание охватывается энтузиазмом, отличающим ренессансное сознание в целом.

Теперь природа – уже не только природа Галилея и его предшественников; для самого Леонардо она становится двойственным понятием. Но хотя Ренессанс, исходя из своей главной проблемы – человека, индивидуума, духа, – стремится заменить икону портретом, а саму икону, как и изображение богов, трактовать в портретном стиле, человек теперь уже не остаётся изолированным – ни как бог, ни как духовный герой: флорентийский пейзаж становится для него фоном. Это происходит уже не в наивности буколической поэзии, а является результатом новой рефлексии, нового понимания времени: открытие человека не может достичь полноты без открытия природы; точнее, без открытия и утверждения внутренней связи, существующей в искусстве между природой и человеком и постоянно требующей нового воплощения.

Таким образом, именно пробуждение самостоятельного эстетического сознания определяет глубинную сущность Ренессанса.

Не вообще чувство природы отсутствовало прежде, но человеческое и художественное самосознание ещё не пришло к ясному пониманию того, что в человеке есть особый, своеобразный способ восприятия природы – не только познавательным импульсом, не говоря уже о стремлении использовать и подчинить её, а с совершенно непонятым, самодостаточным удовольствием или даже не менее загадочным томлением, при котором вовсе не ищется внешний объект, а, напротив, через природу сознание стремится вернуться назад, рефлексивно, к самому себе.

Этот новый свет, озаряющий сознание, в конечном счёте и знаменует наступление новой эпохи – Ренессанса.

Видно, что лишь понимание своеобразия эстетического сознания, предвосхищающее систематическую эстетику, проявилось в чувстве природы эпохи Возрождения. Но если бы эта систематическая задача эстетики могла быть решена историей искусства, то, во-первых, самопознание Ренессанса вновь оказалось бы затемнённым и нивелированным.

Тогда природа как прекрасная природа, хотя и оставалась бы проблемой (чем она уже стала), но была бы этой проблемой лишь в рамках художественного произведения. Для истории искусства другого объекта не существует – разве что материал и сюжет можно было бы считать объектом. Но тогда природа – это лишь «художественная природа», и наивность художественного восприятия повторяется со стороны искусства, как прежде, до Ренессанса, она существовала по отношению к самой природе.

Если теперь возникает вопрос: как природа может казаться прекрасной? – то ответ гласит: а почему бы и нет? Ведь она вся, без исключения, есть создание искусства, а значит, и создание эстетического сознания.

Однако здесь проявляется односторонность и незаинтересованность художественного смысла в совокупности культурных интересов и в необходимом различии своеобразия их основных направлений; одним словом, в этом ответе обнаруживается отсутствие понимания основополагающего значения систематики для культурного сознания и для гармонии культурных ценностей.

Прежде всего, при таком несистематическом включении природы в историю искусства страдает научное познание природы, которое, однако, незаменимо и необходимо самому искусству. Позже мы подробнее рассмотрим этот вопрос. Сейчас лишь кратко отметим, что, подобно тому как понятие интуиции уже показало свою несостоятельность, так и бессознательное ничего не может здесь исправить, а лишь делает неясность ещё более очевидной.

Природу нельзя мыслить для искусства – как и для науки – в противопоставлении сознанию; иначе она перестает быть проблемой сознания, чем должна оставаться и для искусства. И было бы грубейшим заблуждением полагать, будто эстетику следует упразднить на том основании, что вся философия имеет дело с сознанием, а искусство – с бессознательным.

Но именно к такому выводу пришла бы история искусства, если бы, без систематической эстетики, попыталась сделать природу как прекрасную природу своей проблемой. Если же, вынужденная техникой, она обратилась бы к научным понятиям природы, то ей пришлось бы расширить задачи истории искусства – и тогда возник бы вопрос: не приведёт ли это расширение её всё же в объятия отвергнутой эстетики?

14. История искусства, религия и пантеизм

Еще более проблематичным является осложнение с нравственностью, которое должно было произойти с природой в истории искусства. И вновь речь идет о религии, в ее столкновении с нравственностью, где неизбежно возникает пересечение культурных интересов.

Если у древних уже было чувство природы, то достаточно вспомнить псалмы, чтобы понять происхождение и характер этого восприятия природы. Как пастухи наблюдали за звездами и тем самым способствовали возникновению звездопоклонства, так и природа в нравственном сознании наивного человека вообще предстает как творение Божье или, точнее, как явление Бога. И потому нравственное сознание является скорее религиозным.

Это захватывание религиозной мыслью всей проблемы нравственности привело античное сознание именно в эстетическом вопросе к поучительной исторической ясности. Плотин, таким образом, сделал Бога первоисточником прекрасного, потому что он постигал природу под идеей красоты, но еще не распознал ее своеобразия, ее отличия от идеи науки или идеи добра. Эта систематическая ошибка, эта слабость в систематическом разграничении восходит к Платону, так что не хотят признавать разницы между идеей добра как основой этики и идеей Бога, которая мыслится как основа религии, причем именно в ее отличии от этики. И именно Плотину свойственно – и на этом основывается историческое влияние неоплатонизма в целом – что, отвергая потустороннего Бога, отождествляя Бога с природой, он делает Бога центром всего познания, а значит, и первоисточником прекрасного. Ибо всякое божественное познание есть познание природы в ее красоте, красоты в природе.

Возражение против этого неоплатонизма, который в пантеизме лишь повторяется снова и снова, выдвигается великими задачами культуры со всей резкостью и ясностью. Разве природа только прекрасна, или только математична, или же она таит в себе задачи, о которых эта прекрасная божественность не подозревает, о которых этот вид эстетического энтузиазма и не мечтает? И не являются ли как раз те проблемы, отличные от пантеистической религиозности и эстетического отождествления всего познания, тем содержанием, которое порождает нравственную культуру, и притом порождает из иного понимания самой природы? Ведь само искусство берет природу не только в ее ужасах и вспышках разрушения в качестве объекта, но и становится на совершенно иную точку зрения.

Неоплатоническая эстетика уже здесь обнаруживает свою одностороннюю ограниченность, делая прекрасное единственным и исключительным божественным центром бытия и тем самым единственным предметом искусства. Зрелость искусства, напротив, проявляется в том, что даже безобразное все определеннее втягивается в круг искусства. Античное искусство, конечно, не совсем его игнорировало, но все же пренебрегало им в его полном значении. Таким образом, именно более зрелый нравственный дух проявляет себя в этом привлечении безобразного. Искусство знает уже не только прекрасную природу, но и безобразную.

Возможно, оно перестает быть просто безобразным, как только попадает в горизонт искусства. Это нам предстоит рассмотреть позднее. Но уже сейчас мы видим, как все систематические проблемы философии сходятся в этом понятии природы: и именно этого многозначного понятия природы история искусства хотела завладеть исключительно для себя, этого комплекса всех систематических проблем философии она хотела стать госпожой, лишь как история и с отвержением всякой самостоятельной эстетики?

Если в каком-либо пункте становится совершенно очевидным, что эстетика есть систематическая эстетика и как таковая должна признаваться и достигаться историей искусства, то понятие природы образует этот принудительный повод. Со стороны познания, как и со стороны нравственности, понятие природы остается в догматической, популярной неясности и поверхностности, если история искусства оперирует выражением природы без эстетики и в попытке исключить эстетику.

Есть еще один недостаток, на который следует обратить внимание и который неизбежно возникает из-за истории искусства, изолированной от эстетики.

История искусства как история художественных произведений есть исключительно история художников. Искусство есть искусство гения, то есть искусство художников. Оно, правда, не спрашивает, при каких условиях сознания произведение возникает в духе художника – это

была бы эстетика; любопытство этого вопроса оно преодолело. Оно, напротив, спрашивает об условиях, которые предыстория и современная история содержат для возникновения художественного произведения. В этих условиях заключены также и условия техники во всей их полноте. Но заключены ли они во всей их глубине, так чтобы не оставалось больше вопроса о некоем X? Этот вопрос мы оставим здесь без рассмотрения; здесь важно лишь учесть, что история искусства должна направлять весь интерес к индивидууму на его историческую обусловленность. Даже своеобразие индивидуальности она должна стремиться определить в историческом сравнении и градации. И чем яснее она раскрывает генетическую связь, к которой принадлежит даже величайший индивидуум искусства в своих высших произведениях, тем точнее и полнее она выполняет свою историческую задачу.

Но разве зритель, наблюдатель, не принадлежит также к среде художника? Разве даже художественное произведение не должно рассчитывать на его содействие? Разве вся перспектива не основывается на этой проекции фантазии художника на поле зрения наблюдателя? И разве драма уже в своем психологическом начале не учитывает зрителя и не должна с самого начала устанавливать и поддерживать эту связь с ним?

Таким образом, в искусстве участвует не только производство, но и воспроизводство, интересы которых поэтому должны учитываться исчерпывающей теорией искусства. Если же история искусства не в состоянии этого обеспечить – в чем, пожалуй, не может быть сомнения – то даже с этой важной точки зрения становится очевидным, что история искусства не может заменить эстетику; что она, напротив, сама нуждается в эстетике и что она лишь поверхностно обманывает себя относительно этой потребности.

Полную ясность в это положение вещей вносит литературный факт, что предварительная ступень систематической эстетики направлялась именно этим рецептивным интересом. Это всеобщий психологический анализ, посредством которого энциклопедисты, как и их предшественники в Англии, а также немецкое Просвещение подготовляли систематическую эстетику. Этот психологический анализ так мало относится к художникам, что он даже, как у Бёрка, направлен на природу. Но там, где он, как это собственно и важно, стоит перед художественными произведениями и должен определять и оценивать воспринимающее, наслаждающееся сознание наблюдателя, там возникает великая опасность для объективности суждения, которая может основываться только на точной и надежной методике. Но что может предложить здесь вся техника, где речь идет уже не о художнике, который один лишь изначально имеет дело с техникой, а о наслаждающемся наблюдателе, о том, чтобы привести его сознание при этом особом поведении посредством анализа к закономерному, к самостоятельному определению?

Поэтому здесь и появляются все те произвольные, субъективные, недостаточно мотивированные суждения, от которых не могли освободиться даже величайшие в этой области. Даже Винкельман не избегает этой опасности, когда дело касается его Рафаэля Менгса; тем более – Дидро. Здесь даже величайший историк искусства и тончайший эстетический критик становится наслаждающимся и тем самым подпадает под опасность субъективности, в которую он впал, отвлекаясь от объекта художественного произведения. Все споры о вкусе времени в искусстве проистекают из этой перемены позиции, которой история искусства не может избежать. Дело не может касаться только художника; в художественном произведении художник обращается к воспроизводящему субъекту наблюдателя. Воспроизведение, правда, тоже должно быть своего рода художественным производством, но оно, конечно, не тождественно с ним. Следовательно, этот вид нельзя называть и мыслить как художественный: но что же он тогда? Что иным он может быть, как не примером эстетического своеобразия; примером наряду с образцом того эстетического своеобразия, которое образует художественное производство.

Таким образом, становится совершенно ясно, что история искусства, поскольку она вынуждена учитывать и рецептивное сознание, необходимо предполагает самостоятельную

эстетику. Это скрытое предположение наслаждающейся субъективности, в свою очередь, позволяет увидеть связь, которая должна существовать между ней и субъективностью творца. Но эта связь и есть проблема эстетики.

Если до сих пор мы рассматривали историю искусства с той точки зрения, что она не может сделать эстетику излишней, не может ее устранить, что она, напротив, предполагает ее, не отдавая себе в этом отчета, то, наконец, следует обратить внимание еще на один момент, который включает в себя позитивное признание эстетики. При этом явное признание еще обходится, так как вводится другое понятие. Этот момент заключается в возвышении истории искусства до науки об искусстве.

Отнюдь не следует предполагать, что единственной причиной этого названия было желание избежать философского имени эстетики; скорее, методические основания внутри отдельных областей искусства и их исторического исследования достаточно убедительно говорят за то, что понятие истории должно быть преобразовано в понятие науки. Проблемы настолько центрально выросли вглубь, что аппарат исторических задач и интересов постепенно стал казаться слишком тесным. Осознавали, что вопросы истории искусств углубились настолько, что подозрительные вопросы о сущности искусства и искусств, о возможности их возникновения и примитивного развития, об их целях в общей цели человеческой культуры уже нельзя было отделять. Тем самым и вопросы о средствах, о технике, ради общности цели, ставятся в новый свет. Так возникло понимание, что история искусства находится на пути к принятию характера теории искусства и что этот путь нельзя и не должно преграждать.

Эта теория искусства встала рядом с историей искусства как наука об искусстве. И теперь может возникнуть вопрос: должна ли наука об искусстве занять место истории искусства и принципиально ли она должна это сделать; или же история искусства, если она не вырастает полностью в науку об искусстве, по крайней мере, должна будет принимать от нее руководство. Этот вопрос может возникнуть не только относительно великих эпох во всемирной истории искусства, но и не в меньшей степени относительно великих индивидуумов.

Если таким образом из самой истории искусства возникла проблема искусствознания, и подобное разделение между теорией и историей повсеместно утверждается там, где задачи истории перерастают возможности их осмысления, то нам снова следует задаться вопросом: оправдан ли здесь отказ от эстетики? Может ли искусствознание заменить эстетику?

Если исходить из логических проблем, которые рассматривает теория искусства, может показаться, что речь идет лишь о споре вокруг названий, обсуждаемом в альтернативе: «искусствознание или эстетика». Действительно, логические интересы теории искусства в этих новых исследованиях представлены с такой основательностью и плодотворностью, что хотелось бы, чтобы эти дискуссии перешли в учебники и общую литературу по логике и утвердились в них. Тогда новейшая логическая литература освободилась бы от схоластики и безжизненности, которые в значительной степени свойственны ей на современном рынке идей. Центральная природа искусства блестяще подтвердилась и в этом обращении к её логическим основаниям. Пульс личной вовлеченности в проблемы и их предметное рассмотрение оказался живым и в этих фундаментальных стремлениях к логическому обоснованию изобразительных искусств.

Еще Готфрид Земпер в своем труде о стиле указал верный путь и своим универсальным духом придал ему наглядную значимость. Правда, он еще склоняется к психологическому обоснованию, но корректировка происходит одновременно за счет углубления в предметность, казалось бы, чисто психологической точки зрения. Так, идея знака, конечно, связана с идеей украшения, и может показаться, будто выделение, достигаемое в знаке, как и в украшении, составляет конечную цель дела. Однако достаточно вспомнить, что знак становится центром структуры храма, чтобы сразу понять конструктивное значение этого момента, а значит, и его логическое значение для создания и развития архитектуры.

У Вёльфлина, на первый взгляд, также преобладает психологическая точка зрения, направляющая его философию архитектуры. И он вовсе не избегает такого рода обоснования. Но предметная основательность, с которой проблема здесь формируется как жизненный вопрос исследования, сама по себе приводит к тому, что, помимо неясностей школьной терминологии, невольно продвигается логическая проблема. Так, телесное чувство жизни, с которого он начинает при рассмотрении возникновения архитектуры, само по себе становится безвредным или, по крайней мере, ослабляет свою вредность, поскольку главным остается логический вопрос: какими духовными средствами, какими методологическими ориентирами создается архитектурное сооружение? Таким образом, психологический вопрос уступает место логическому, и из телесного чувства в конечном итоге возникает стремление духа и его методологических средств и попыток.

И в основных понятиях искусствознания у Шмарзова также следует признать эту логическую направленность. Здесь, правда, психологические тенденции отнюдь не отделены достаточно четко от логических, хотя возможность и даже необходимость такого разделения уже осознана. И потому все изложение движется в направлении логического обоснования для всех искусств. В частности, для архитектуры предпринимается попытка провести логический характер её возникновения и формирования. Но и на пластику, и на живопись применение этого подхода последовательно распространяется.

Однако с уверенностью мастера в этом глубоком вопросе выступил Адольф Гильдебранд. Его небольшая работа о проблеме формы, которая в своих шести изданиях становилась все более четкой, а в критических отсылках – все более точной, может считаться вспомогательным трудом для логического идеализма. В этой книге философский дух великого художника борется за оправдание своего искусства из логических основ научного духа; и здесь пришло к ясности понимание, что изобразительное искусство имеет свои методологические основания в науке. Правда, внешне может показаться, будто эти основания исчерпываются физиологической оптикой, так что может укрепиться мнение, будто и здесь речь идет лишь о психологическом обосновании, своего рода психологической оптике. Но при некотором углублении в развитие, которое получает здесь предмет, должно возникнуть предчувствие и осознание, что речь идет скорее о последних основаниях предметного познания, поскольку оно находит типическую основную форму в создании объективного художественного произведения.

Конечно, проблема пространства не рассматривается в связи с математическими аксиомами, а значит, и не в связи с физическим телом; тем не менее, все фундаментальные вопросы чистой логики вплетаются в проблему, которая здесь понимается как проблема формы. Уже выбор старого философского основополагающего понятия формы является предметным знаком того основного направления, которое принимает здесь исследование. Проблема формы – это логическая проблема создания объекта изобразительного искусства.

Таким образом, искусствознание стало логической теорией искусства. Но теперь возникает вопрос: может ли эта логика искусства заменить эстетику искусства? Может ли логика искусства охватить все эстетические проблемы для обсуждения, не говоря уже о решении? Мы знаем, что эстетика как систематическая эстетика должна стоять рядом с логикой, но также и рядом с этикой. Поэтому недостаточно, чтобы искусствознание взяло на себя лишь логическую проблему. Если оно хочет справиться с задачей эстетики, оно должно одновременно принять на себя и задачу этики. Однако во всех этих превосходных и плодотворных исследованиях и стремлениях нет и намека на это.

Пусть никто не говорит, что смешение с этическими интересами искусства сделает его логические вопросы неясными и ненадежными; ибо смешения можно избежать, а связи – нет. Уже отсюда должно стать ясно, что искусствознание, посвящая себя лишь прояснению логической теории, не может сделать систематическую эстетику излишней. Это становится очевидным на другом примере.

К кругу Гильдебранда принадлежит Конрад Фидлер. Позже мы оценим тот вклад, который он сам внес в логическое обоснование изобразительного искусства. Но именно он, поскольку стремится обсуждать проблему явно в связи с философскими интересами, именно он в последовательности, с которой утверждает логическую точку зрения на возникновение искусства, позволяет увидеть пугающую ясность, к которой приводит односторонность этой позиции для объяснения искусства. У Фидлера возникает следствие (которое, правда, не было сделано явно), что только художественное видение является подлинным видением. Он приходит к этому выводу из предпосылки, что художественное видение единственно обладает всей полнотой и действенным применением всех логических основополагающих средств, которые являются научными условиями для оформления полной видимости.

Как ни верна эта точка зрения в своей логической стороне, она становится абсурдной перед вопросом: как же обстоит дело с научным, научно оснащенным способом видения и соответствующим ему восприятием? Неужели оно не имеет ценности или даже уступает художественному? Уже при этом вопросе приходится признать односторонность и преувеличенность логического принципа, верного для объяснения научного восприятия. То, что Гильдебранд признает научной основой творческой деятельности искусства, у Фидлера превращается в сущность самого искусства. У Гильдебранда логическая основа принадлежит науке; и как научная основа, как форма, она становится основой искусства. Фидлер же отбрасывает промежуточное понятие научной основы; он вообще оставляет в стороне точку зрения научного восприятия – его проблема заключается в искусстве в отличие от науки. Его художественный энтузиазм приводит его к крайней парадоксальности: только художественное восприятие является завершенным восприятием; только оно доводит проблему видимости до совершенства.

Эта парадоксальность у мыслителя, стремящегося к основательности и ясности, была бы невозможна, если бы систематическая проблема эстетики была руководящей идеей таких углубленных исследований. Логическая односторонность была бы избегнута, если бы именно при внутреннем соотношении с творениями искусства естественный вопрос не отодвигался в сторону: может ли искусство со всеми этими познавательными условиями своих достижений выполнить и удовлетворить свою подлинную задачу. Тогда бы не забыли, что искусству не нужно соперничать с научной закономерностью технического оформления. Тогда бы не упустили из виду и из сердца, что за всеми формами скорее лежит одушевление, а не одно лишь одухотворение, которое составляет конечную цель всякого искусства. Логика, а вместе с ней и наука, может помочь сформировать дух произведения искусства, но никогда – его душу.

И здесь мы подходим к последнему пункту. Если бы не упускали из виду систематическую эстетику, не отворачивались от нее, то пришлось бы сказать себе: эта логическая теория, сколь важна и радостна она ни была бы для общего состояния философии, уже по той причине не может заменить эстетику, что она способна обосновать лишь науку об изобразительном искусстве. Как бы фундаментальна она ни была, поэзия ни в чем не уступает ей в фундаментальности. А логическая теория изобразительного искусства не может одновременно быть и теорией поэзии.

Таким образом, и само название «наука об искусстве» страдает той односторонностью, которую мы уже заметили в общем понятии искусства. В истории и в самой науке об искусстве оно является скорее лишь собирательным термином для отдельных искусств. Если существует методологическая проблема того, что искусство вообще существует, что искусства могут объединяться в единство, то эта задача принадлежит эстетике. Можно, пожалуй, сказать: проблема эстетики, и именно систематической эстетики, – это проблема единства искусства.

Вторая глава. Понятие закономерности

1. Закономерность и законы

Инструкция нашей проблемы, которую должно было дать вводная глава, была направлена на доказательство эстетики как звена в системе философии. Подобно тому как логика и этика, хотя и оспариваемые другими науками, тем не менее утверждают свою философскую самостоятельность на основе своего систематического характера, так и мы стремились сформулировать проблему систематической эстетики. И особенно в ходе развития истории искусства в науку об искусстве выяснилось, что даже самостоятельность логики подвергалась нападкам со стороны этой новой науки, тогда как раньше угроза исходила преимущественно к этике со стороны искусства. Таким образом, стало ясно, что система философии в своих передовых звеньях становится неустойчивой, если эстетика не встает рядом с ними. Так проявляется её систематическая ценность.

Теперь же возникает вопрос: как это систематическое значение эстетики, требование которой теперь определено, как оно может быть методологически реализовано? До сих пор речь шла лишь о соображениях, сомнениях, возражениях, опирающихся на примеры как из общих взглядов философского, так и художественного образования, в рамках которых двигались предыдущие утверждения. Они должны были лишь показать, что проблема востребована со всех сторон. Теперь же вопрос ставится так: может ли эта проблема быть реализована? Конечно, можно сказать, что инструкция была бы бессмысленной и противоречивой, если бы её выполнение оказалось безрезультатным. Однако только с самим выполнением начинается окончательный ход исследования.

Инструкция проблемы направлена на систематическое значение эстетики. Таким образом, выражение «философская эстетика» приобретает однозначное определение. Если же в этом заключается определённость проблемы, то отсюда вытекают условия для построения эстетики, соответствующие системе философии, для систематической эстетики.

Систематическая философия для всех своих звеньев обусловлена понятием закономерности. «Закономерный» не является абсолютно тождественным «закону». Законы могут быть и конвенциональными. И даже если они не основаны на соглашении, в них всегда присутствует отношение к инстанции, которая их устанавливает и провозглашает. Этот характер относительности закон сохраняет и в функции чистого научного мышления. Поэтому он образует категорию среди суждений отношения. И логика чистого познания должна в суждении функции отличать логический характер закона от той видимости относительности, которая обычно присуща закону. Закон функции превращается логикой математической функции в закономерность чистого мышления, чистого познания. Таким образом, функция преобразует суждение закона в суждение закономерности закона.

Логика чистого познания открывает и обосновывает в понятиях и методах математического естествознания его основы как основы чистого познания. Но эти открытия она может и должна использовать также для проблем этики. Правда, различие между этими двумя видами основ сохраняется; оно коренится в различии между математическим естествознанием и областью гуманитарных наук. Однако этика чистого воли стремилась доказать, что существует по крайней мере один вид, аналог математики для гуманитарных наук: это можно распознать в юриспруденции. Соответственно, можно было попытаться методологически перенести основное понятие закономерности из логики в этику. Таким образом, этика чистого воли направила свою задачу не столько на установление законов воли, сколько на обоснование закономерности

сти воли. В этой закономерности, а не в самом содержании отдельных законов, заключается чистота, осуществляется чистота воли.

Подозрение по отношению к эстетике имеет своей главной причиной мнение, что определённые законы как предписания для художественного творчества составляют содержание и цель эстетики. Действительно, в эпоху Просвещения иногда мыслили ещё столь ремесленно. То, что удалось древнему Гомеру, должно было бы стать тем более достижимым в более просвещённые, прогрессивные времена. Так выразился ректор Вайссе. В основе лежит также то несоответствие, которое тогда ещё существовало по отношению к Шекспиру, восходящее к тому предрассудку о определённых законах драматической композиции. Конечно, сторонники упадка искусства тоже спорят против этой скованности традиционными законами; но здесь проявляется резкое различие между законом и закономерностью. Гений – это открытие закономерности; поэтому он открывает новые законы. Художник, не достигающий высоты гения, нарушает не столько законы, сколько закономерность. В законах он менее всего терпит недостатка. Но они являются техническими костылями, «ослиными мостиками» и шаблонными теориями. В то же время отсутствует гармония этих законов с закономерностью, которая в определённом искусстве должна рассматриваться как общая предпосылка систематической эстетики – как в её связи, так и в её отличии от других искусств.

Таким образом, всё сводится к тому, что с самого начала понятие эстетической закономерности, в соответствии с систематическим понятием закономерности, может быть открыто и определено. И мнение, что закономерность должна означать закон, становится несостоятельным перед методологией философской системы. Только принципиальный скептицизм мог бы здесь ещё возражать. Но его опровержение относится к компетенции логики. Она должна превратить слова поэта в истину: «Презирай только разум и науку». Кто презирает науку, презирает разум. Здесь справедливо и обратное: кто презирает разум, презирает науку. Кто не проник в понимание методологической связи, существующей между разумом и наукой, тот презирает разум науки.

Скептицизм по отношению к эстетике – это непонимание разума искусства. Закономерность эстетики – это разум искусства. Не в относительных законах, которые изменчивы и должны быть таковыми, не столько из-за смены времён и народов, сколько из-за смены гениев – не в законах, в которых индивидуальность гения воплощается в его произведениях, заключается и исчерпывается требуемая закономерность. Закономерность не растворяется полностью в тех законах, которые в каждом индивидуальном произведении искусства сохраняют свои теневые стороны. Не закон делает художника гением, а закономерность, из которой возникает закон; из которой закон выходит в той относительности, от которой даже высшее произведение искусства не может быть полностью свободно. Закон произведения искусства может сохранять свои исторические слабости; но закономерность проявляется в подлинном гении, систематическая закономерность.

Только она приводит нас к возможности эстетической закономерности. Согласно и в соответствии с логической методикой мы должны поэтому стремиться открыть понятие эстетической закономерности. Мы не должны руководствоваться наивными, традиционными взглядами и предрассудками, если хотим с систематической точки зрения открыть эстетическую закономерность.

Во все времена стремились установить различие между относительными законами, происхождение которых в произволе властителей слишком часто лишалось всякой таинственной основы, и изначальным источником обязательности и долга, над которым, как чувствовали, нельзя было возвыситься. В этом отношении греческая культура провела глубокое различие между писаными и неписаными законами. В этом различии удивительно проявляется философская природа греческого народа. В других случаях различают писанные законы и устные, либо принимая последние как традиционные, либо возвышая их в обычай и обычное право

над установлением. Здесь же письменность, словно наука, становится критерием различия. Наука нуждается в основании. Так и писаному закону нужен неписанный в качестве основы. Неписанные законы становятся разумом писанных. Писанные могут образовывать право: в неписаных праве в качестве основы полагается справедливость как разум права. Софистика, древний скептицизм в своих первых началах, борется поэтому против неписанных законов.

Они являются документом философской первобытной силы греческого духа. Они связываются с глубочайшими направлениями, которые в то время принимала религиозная мысль. Мысль о вечном в противопоставлении всему преходящему в человеческом, земном, вырастает вместе с той верой в неписанные законы. И известно, как сильно та вера в вечное, обозначаемое на языке как незримое, принадлежала к тем рычагам, с помощью которых Платон смог определить понятие духа и духовного.

Пробуждающееся психологическое размышление также овладевает этим важным понятием, которое, казалось, противостояло ему, поскольку сопротивлялось генетическому развитию. Так, в противовес всякому развитию возникает понятие врожденного. И для человеческой души не всё является лишь развитием. Она также не просто табличка, на которой предписания постоянно меняются. Напротив всякой изменчивости и лежа в её основе, в ней есть нечто изначальное, что остается неизменным перед лицом любых перемен.

Это изначальное не столько находится в душе, сколько составляет саму душу, так что из-за него понятие души должно быть утверждено и обосновано. Точно так же это изначальное не столько врождено душе, но само изначальное есть значение врожденного, а значение врожденного есть смысл души. Таким образом, понятия неписаного, вечного, незримого, врожденного, изначального соединяются в едином и том же значении. Все они содержат изначальную мысль и основополагающее требование закономерности над всеми законами.

Но все эти выражения еще принадлежат мифическому мышлению, из которого они вырастают и которое стремятся преодолеть. Зрелость культуры возникает лишь с платоновской идеей. Но в чем проявляется эта зрелость, которая засвидетельствована в исторической плодотворности, не имеющей себе равных? Если в конечном счете мыслить её только как вечное, каковым она, конечно, и была обозначена Платоном, её открывшим; если можно мыслить её только как истинное бытие, каковым она была обозначена основателем познания бытия, то зрелость, которую приносит идея, еще не достигает решающей ясности. Поэтому и сам закон не является адекватным выражением зрелости, которую здесь обретает изначальный смысл закономерности.

Гипотеза – вот в чём, в её простой, трезвой методике, идея сбрасывает мистическое праздничное одеяние, чтобы возродиться как основание всякой научной методики, как центр и главный пункт чистой логики.

Соответственно, должно быть также определено и закономерное в эстетике: как основание для всех исследований в области размышлений об искусстве, для всех понятий и законов, которые должны быть выявлены в этих областях. Всякое научное исследование, всякое мышление и познание, которое должно быть направлено на все факты культуры, каждое отдельное исследование, как и все исследования в целом, имеет в качестве своей методической предпосылки не столько основу, сколько основание. Основа должна быть принята слепо; ибо как можно найти и открыть нечто в качестве основы? Основа не может сама себя узаконить как таковую. Или может ли она быть узаконена для разума вне самого разума? Таким образом, основа сама сводится к основанию.

Остается величайшей исторической загадкой, что Платон смог открыть и обосновать этот краеугольный камень всего мифического и всего наивного, как и догматического мышления, этот фундамент научного мышления во всей его логической ясности. Так исчезает трудность, которую, кажется, образует непонимание Аристотеля. Может ли быть, что у входа в научный

мир существовало два Платона? Тогда не должно было бы быть и Средневековья, а Возрождение было бы лишь прямолинейным продолжением платонизма.

Понятие научного Возрождения снимает кажущееся противоречие, которое усматривают в отклонении Аристотеля от платоновской идеи гипотезы. Именно значение идеи как гипотезы не было воспринято Аристотелем, и поэтому он не хотел понимать идею. В противном случае он уже принял бы её, как фактически принял во всех остальных её значениях, несмотря на всю клевету, которой он её характеризовал, всё же усвоив её, как получилось, хорошо или плохо; только гипотеза остается выражением, которое, впрочем, также засвидетельствовано им, но с которым этот основатель логики не смог ничего поделать в её глубочайшем значении, хотя он и умел обращаться с формализмом её техники со всей непринужденностью.

2. Закономерность как основание

Как и всякая систематическая закономерность, эстетическая также должна определяться как основание. Выдвигается требование: как оно может быть исполнено? Проведение всякого исследования предполагает основание, которое относится к этому требованию. Требуется закономерность для искусства, соответствующая закономерности для науки и для нравственности. Как и то требование для науки и для нравственности должно начинаться с основания, так и это. Гений, который здесь предполагается, не должен составлять противовес. Истинно творческое может означать только вечно изначальное. Вечно изначальное же есть вечно действенное, вечно плодотворное. Таким образом, гений есть лишь выражение разума в искусстве, закономерности в искусстве. Следовательно, гений не в меньшей степени содержит также предпосылку основания, которое он сам закладывает в своих произведениях и которому он сам также должен соответствовать, как и основания, в котором разум, в свою очередь, нуждается, чтобы оживить в себе произведение гения, присвоить его как собственность собственного разума и унаследовать.

Обычные возражения против эстетической закономерности больше не могут сбить нас с толку: ни те, что касаются смены взглядов при смене народов и времен, ни те, что касаются различия художественных объектов, их задач и целей, как и их технических средств и методов; ни даже те, что касаются многообразия самих видов искусства. Как несомненно утверждают единство искусства, несмотря на все эти различия искусств и их средств, так несомненно должно утверждаться единство методического основания для этого единства, которое соответствует проблеме систематической эстетики.

И не должно оставаться никакого сомнения в том, что систематическая закономерность может быть найдена, может быть искама только на пути основания. Кто хотел бы получить её из другого источника, пусть позволит ей открыться; или же пусть сделает её антропологически правдоподобной и экспериментально подтвержденной. Логика не имеет ничего общего с такими способами удостоверения. Только как основание, относящееся к материи проблемы, которая подлежит исследованию, оно само может брать свое начало и исход. Любой другой исход противоречит изначальному закону логики. Только этот исход может иметь методический результат.

Основоположение должно относиться к материи данного исследования. Это уже ясно высказал Платон в «Федоне». Но если мы теперь обратим взгляд на исследование, представленное нам в эстетической проблеме, то возникают новые сомнения совершенно иного рода, которые оспаривают методическую возможность эстетической закономерности, то есть применение изначального метода гипотезы к этой эстетической проблеме. Эти сомнения возникают из первых, остающихся определяющими развертываний той методологии в научной логике. Правда, уже в этике проведение этой методологии претерпевает ослабление; тем не менее, основоположение в ней может быть осуществлено в чистоте. Ибо для этого не недостает необходимых

понятий, с помощью которых по образцу и аналогии чистого познания может быть установлена закономерность чистой воли.

Так, в логике существуют понятия и основоположения, имеющие предметную познавательную ценность для проблемы природы, на которых осуществляются основоположения. Понятия, такие как пространство и время, основоположения, такие как принцип субстанции и причинности, непосредственно доказываются как основоположения в проблемах бытия, в проблемах природы. И даже расширения основоположений, которые в терминологии Канта образуют идеи, не менее ясно показывают эту предметную связь с проблемой естествознания; ибо многообразие идей объединяется в идее цели; а биология нуждается в принципе цели в своей проблеме организмов. Именно принцип цели доводит до полной ясности, что основоположение является логической мерой, а не объективной основой, имманентной вещам, на которых оно осуществляется, то есть подвергается испытанию.

Аналогичным образом можно распознать и в этике этот методический смысл основоположения. Заключена ли свобода в членах человека, или же она, скорее, является руководящей мыслью, чтобы регулировать движения человека, использование, которое он делает из своих сухожилий и мышц, как выразился Сократ против предложенного ему побега, так, чтобы из движения членов возникло действие человека? В свободе и в действии сам человек становится основоположением; идея человека – для возможности этики. И здесь также понятия становятся основоположениями.

3. Проблема эстетического основоположения

Существуют ли, однако, такие понятия и основоположения или хотя бы такие идеи для рассматриваемой эстетики?

Можно было бы попытаться ответить на этот вопрос указанием на приводимые эстетические основные понятия, на понятия прекрасного и возвышенного. Однако этот ответ был бы лишь повторением вопроса в новом, возможно, более выпуклом выражении. Ведь именно в этом и состоит вопрос, существует ли прекрасное, возвышенное в таком смысле, чтобы благодаря этому эстетическая проблема обосновывалась в своей своеобразности. Возможно, правы те, кто отождествляет прекрасное с истинным и подчиняет возвышенное либо в форме величия истинному, либо соотносит и подчиняет его нравственному. Но тогда исчезла бы возможность усмотреть в этих понятиях собственные эстетические основоположения. Оставалось бы по-прежнему, что проблему эстетики поднимают, но для ее методической обработки в этих понятиях отнюдь еще не открыли доступа. Какие же другие понятия могли бы здесь быть? При рассмотрении таких понятий всегда оказывалось бы лишь, что они являются видоизменениями тех известных основных понятий и их видовых понятий.

Сомнения усиливаются еще с другой стороны. Если отвлечься от методов познания, то прежде всего проблема объекта – это то, в чем объединяются все вопросы логики. Объект – это цель, содержание всего познания. Без него оно осталось бы без содержания. Это относится и к этике. Мы только что представили себе, что именно сам человек является тем, о ком идет речь во всех вопросах чистой воли. Нигде, как в этике, так и в логике, объект не может отсутствовать как содержание, которое делает познание познанием, волю – волей; причем именно чистым познанием и чистой волей. Без объекта нет чистоты.

Опасным является выражение, что объект непосредственно дан. Он никогда не дан для познания. Он должен для него, в нем всегда сначала быть произведен; сама его данность должна быть произведена. Так требует чистота; и так она доводит до методической истины. Объект всегда должен быть чистым объектом. Однако чистое познание не лишено чистого объекта, в котором оно нуждается. И аналогичным образом это относится и к чистому объекту чистой воли. Задача, которую всегда образует, содержит и выполняет идея человека, осуществляет

этот чистый объект воли. И чистота нравственного объекта требует его методической независимости от объекта познания.

Можно ли, однако, для требуемой систематической эстетики изолировать такой чистый объект? Существует ли собственный, отдельный объект, который мог бы быть произведен как чистый объект, как этого должно требовать эстетическая проблема, из соответствующего основоположения?

Можно было бы предположить, что в произведении искусства этот объект проявляется. Однако и с этим ответом вопрос лишь повторился бы; и он стал бы только еще более настойчивым и очевидным. Оставался бы не только вопрос, является ли произведение искусства особым предметным продуктом эстетической проблемы, а не, скажем, природным продуктом человеческого побуждения или разновидностью его нравственного смысла: своеобразие, которое образует произведение искусства как особый объект, оставалось бы по-прежнему сомнительным.

Сомнение усиливается до еще большей остроты, когда взгляд направляется от искусства на произведение искусства. Ведь в своей действительности оно должно сначала быть объектом природы, и так же мыслиться и оцениваться как объект познания. Природа – это и мрамор, и холст. И угломера, и света, и цвета требует как пластическое, так и живописное изображение. Что же тогда отличает художественное творение от природного объекта, на котором и в котором оно само должно осуществляться и выполняться?

В произведении искусства есть дух и душа, которых в мраморе в этом смысле нет. В произведении искусства есть не только дух, который проявляется и в познании мрамора, но и душа, то есть своеобразная связь мыслей, направленных не на природу, а на нравственность. Но и этим сомнительность эстетического своеобразия произведения искусства еще более усиливается.

Эстетический объект не только растворяется в природном объекте познания, но одновременно и в объекте нравственности. Едва ли возможно изобразить даже подергивание мышцы без того, чтобы при этом не проявилась нравственная иннервация. И так обстоит дело в живописи, поэзии, музыке.

4. Предпосылки произведения искусства

Если бы различие между духом и душой не имело никакого иного значения, оно должно было бы сохраниться уже ради самого этого различия. И все же именно это различие делает дальнейшее разграничение между эстетикой и этикой особенно сложным. Вся своеобразие произведения искусства, как оно проявляется в его отделении от природного объекта и подготавливается в его душевном содержании, кажется, закрепляется здесь, отсекая новую эстетическую особенность. Таким образом, этика, даже более чем логика, методологически отвергает третье систематическое звено. Собственное обоснование должно отсутствовать, потому что отсутствует собственный предмет.

Теперь следует задуматься и о следующем усложнении этой трудности. Дело не только в том, что произведение искусства, с одной стороны, является природным объектом, а с другой – нравственным объектом, так что лишь его эстетическая особенность оказывается под вопросом по сравнению с этими двумя видами объектов, но вопрос стоит так: произведение искусства не только фактически связано с этими двумя видами объектов, но и методологически остается обусловленным ими. Произведение искусства непременно должно быть, во-первых, объектом природы и как таковой – объектом познания природы. И, во-вторых, наряду с первым условием и во внутренней связи с ним, оно должно быть объектом нравственности и становиться порождаемым как чистый объект нравственного познания. Эти два усло-

вия остаются незыблемыми основополагающими условиями произведения искусства и художественного творчества.

Таким образом, отсюда усугубляется вопрос о своеобразии эстетического объекта. Как может быть обоснована эстетическая особенность произведения искусства, если оно остается обусловленным логическим и этическим видами? Как на природном объекте, который одновременно должен быть и нравственным объектом, может возникнуть еще и эстетический объект, причем в самостоятельном своеобразии?

Эта особенность не может быть установлена за счет того, что предпосылки природы и нравственности оказываются вне произведения искусства, как подготовительные этапы и средства. Предпосылки, скорее, являются постоянными условиями, своего рода составными частями произведения искусства. Лишь в методологическом смысле они выступают как предпосылки, а именно для эстетического завершения; но они остаются неизмеримыми для каждого шага и каждой ступени на пути создания произведения искусства вплоть до последнего штриха, которым завершается его совершенство. И все же они остаются лишь предпосылками: как разрешается эта великая загадка? Все трудности, заключенные в эстетической проблеме, содержатся в этом вопросе.

Проблема обоснования становится еще сложнее, если рассматривать проблему объекта не в произведении искусства, а в природе – будь то прекрасная или возвышенная природа. Это различие ничего не меняет в сути дела. Неужели лишь математическая правильность ее линий, восхищение которой мы истолковываем как эстетическое удовольствие? Но откуда взять обоснование, чтобы утвердить своеобразие эстетической проблемы в природе? Или, может быть, это лишь простота и тихий покой, либо ужасающая мощь потрясающих явлений, которые мы отчасти воспринимаем как прекрасное, отчасти как возвышенное в природе? Но откуда взять основания, с помощью которых можно было бы методологически разграничить прекрасное и покой, возвышенное и потрясающее величие в природе?

Чем очевиднее становится, что природа, как и произведение искусства, включает в себе те два основных вида – природы познания и нравственности, и причем должна постоянно удерживать их для новой проблемы, тем сложнее оказывается сама эта проблема. Природа не может освободиться ни от нравственности, ни от познания, чтобы стать прекрасной или возвышенной природой: но какое же обоснование может встать рядом с этими двумя видами оснований, как оно и должно, и притом не быть просто новым названием, а действительно новым обоснованием? Таким образом, природа, возможно, еще более усугубляет это сомнение, чем произведение искусства.

Особенно ясно это проявляется в нравственности. В произведении искусства она представляет собой меньшую загадку, ведь в нем всегда, прямо или косвенно, изображается человек. Природа же простирается за пределы человека и его сферы. И все же она раскрывает нравственность, которую скрывает. Как разрешается это противоречие? Сомнение относительно эстетического своеобразия достигает здесь высшей степени. Откуда должно прийти обоснование, чтобы снять это противоречие?

Но именно здесь, возможно, находится перепутье, и правильный выход может быть найден. Ведь сама природа не может нести в себе нравственность, так же как планеты не знают об эллипсе, по которому движутся их орбиты. Следовательно, возможно, это вовсе не нравственность, которую мы вкладываем в нее. Мы не вкладываем в природу математическую закономерность – она сама является основой, с помощью которой мы порождаем познание природы. Нравственность же – это проблема человека, проблема о человеке, а не о природе. Таким образом, сама природа выявляет эстетическую проблему. Ибо становится ясно, что это иллюзия – будто мы вычитываем простоту и покой, как назидание и потрясение, из природы. Здесь не может действовать обоснование этики; что же тогда это?

Таким образом, проблема природы даже в большей степени, чем проблема произведения искусства, приводит нас к эстетической проблеме, но также, в отличие от произведения искусства, более ясно указывает на ее обоснование. А с обоснованием готовится и решение. Начинает проясняться, что дело обстоит вовсе не так, будто эстетическая проблема является скорее лишь этической, а наоборот: в этической проблеме скорее содержится и скрывается эстетическая.

И теперь остается только один главный вопрос: как найти обоснование для нового своеобразия? Но и здесь природа, как прекрасная природа, указывает верный путь. В ней самой основа содержаться не может. Следовательно, обоснование нельзя извлечь из ее трактовки. И уж тем более не из нравственности, ведь она ошибочно вкладывается в природу.

Теперь, однако, возникает новая трудность. Откуда можно взять обоснование, если не из познания и не из нравственности? Какое еще аналогичное познанию образование может существовать, может быть мыслимо для эстетической проблемы? Понятие обоснования кажется несостоятельным перед этой проблемой, потому что аналогия с познанием и нравственностью грозит стать несостоятельной. Оба должны сохраниться в новом. Но как можно помыслить их аналогию в новом, как новое, и придумать для этого обоснование? Вопрос снова возвращается к объекту.

5. Категория сознания

Тем не менее мы не останавливаемся на объекте. Ведь он никогда не может быть данным, а всегда лишь чисто порождаемым. Следовательно, объект всегда обусловлен чистым способом порождения. Хотя, конечно, методологические средства чистого способа порождения должны содержаться в понятиях и принципах, которые у Канта объединены в высшем принципе всех синтетических суждений, с другой стороны, он использовал для этого высшего принципа и общее выражение, являющееся отличительным признаком всей новой философии, а именно единство сознания. Никогда нельзя упускать из виду, что двойственность этих формулировок высшего принципа – как единство опыта и как единство сознания – является источником всех тех трудностей, на которых споткнулись романтики. Лишь единство опыта составляет методологическое ядро и содержание высшего принципа. Сознание отклоняется либо в психологическую иллюстрацию, либо в так называемую метафизику, к которой возносятся рациональная психология. То, что именно единство сознания придает принципу сознания у Лейбница и особенно у Канта методологическое значение, эта принципиальная значимость единства отступает перед чудодейственной силой, которая в сознании делается основой всего сущего.

Несмотря на все эти актуальные и исторические сомнения, за сознанием сохраняется его систематическое значение уже из-за проблемы единства в нем. Логика чистого познания признала сознание как категорию, правда, как одну из методологических категорий, которые должны быть в силе в ходе исследования. Поэтому категория сознания соотносится с категорией возможности. Мы стоим здесь перед вопросом систематического исследования. Все ранее рассмотренные вопросы об эстетической проблеме, в частности об эстетическом объекте, являются вопросами о возможности эстетического сознания, объекта для эстетического сознания.

Поначалу, конечно, может сложиться мнение, что наши сомнения этим не разрешаются, а лишь повторяются в самом сознании. Именно возможность такого особого сознания ставится под сомнение произведением искусства, поскольку оно должно основываться на двух условиях – познания и нравственности. Если сознание в своем методологическом значении как единство сознания означает лишь чистый способ порождения чистого объекта, то кажется непостижимым, как рядом с познанием и нравственностью может существовать еще один рав-

нозначный чистый способ порождения, тем более если произведение искусства, для которого он ищется, остается обусловленным первыми двумя способами порождения. Как можно предпринять попытку помыслить третий чистый способ порождения в качестве обоснования?

Однако из этого затруднения нас, возможно, выведет различие, которое только что было подчеркнуто между сознанием и единством сознания. Логика чистого познания уже указывала на то, что использование этого основного понятия у Канта было слишком односторонне ограничено, поскольку оно формирует лишь единство синтетических принципов. Поэтому единство сознания должно стать новым принципом систематической психологии.

Тем не менее единство остается регулирующим принципом любого способа познания. И именно потому, что идеи, несомненно, должны быть поставлены рядом с принципами и подчинены единству сознания, уже отсюда ясно видно, что идеи не только принадлежат единству сознания, но и сами должны осуществлять единство в своих проблемах. И если это верно для всех идей, то особенно для целевой идеи нравственного сознания, чистой воли, его обоснований и его порождений.

Теперь возникает вопрос: может ли сознание в этом своем объединяющем значении для соответствующей проблемы проявить силу и в эстетической проблеме? Теперь мы откладываем вопросы об эстетическом объекте и направляем вопрос о возможности эстетического сознания на вопрос о единстве такого сознания; о единстве, которое может осуществиться в нем. Здесь, кажется, намечается возврат к субъективным процессам и отношениям сознания. Но эта видимость не должна отвлекать нас от нашего продвижения, ведь единство всегда сохраняет отношение к объекту; следовательно, эта кажущаяся субъективная трактовка не может лишить нас руководства со стороны объекта.

Учтем также, что в эстетической проблеме объект имеет не только ценностное значение обладания, права и твердой опоры; что в произведении искусства он, скорее, означает авторитетное препятствие, которое обычно связано с образцом. Такого рода объективность всегда противостояла признанию эстетики; она и сейчас остается одним из сильнейших контраргументов против возможности эстетической закономерности. Достаточно оснований, чтобы мы использовали сознание не только в его объективации, но и попытались выявить и закрепить его субъективное значение для объединения, которое может осуществляться в самом сознании при искомом виде.

Ограничение объективности как, возможно, единственного ценностного значения эстетического сознания, в сущности, уже произошло в утверждении, которое составляет краеугольный камень в обосновании эстетики у Канта: «Невозможно никакое объективное принципа вкуса». Когда Шиллер, поддержанный в этом особенно Кёрнером, начал постигать решающий смысл этого утверждения, он был завоеван Кантом; он был освобожден от сомнений, которые мучили его относительно гармонического характера художественного творчества в рамках единства культурного творчества. Тогда окончательно был устранен пенализм, до того угрожавший эстетике. Вся шаблонность в эстетических законах и предписаниях, вся вера в авторитет непреодолимой нормативной мастерской величайших гениев и в канон их произведений, весь этот мифологический предрассудок об эстетических мистериях был устранен из инвентаря эстетики, из ее основания.

Но значит ли это, что на их место должны прийти произвол, случай и внушение? Тогда сознание утратит то единство, которое должно оставаться ведущим принципом в нем. Тогда эстетическая проблема станет несостоятельной, ибо тогда эстетическая закономерность, закономерность эстетического сознания, исчезнет. Лишь от объективности в произведении искусства и авторитета художника следует отвлечь интерес. Ведь эта объективность раскрывается как лишь утонченная субъективность, поскольку в объекте произведения искусства, скорее, заключена субъективность гения, придающая порождающему сознанию объективное значение.

6. Чистота эстетического сознания

Попытаемся рассматривать сознание и его единство не только в отношении к создаваемому объекту, но и в отношении к самому себе. Что это означает? Это означает поведение сознания внутри самого себя, в его процессах и способах деятельности, в которых для рассматриваемой проблемы должно осуществляться единство сознания. Это поведение сознания в его деятельности и есть искомое отношение сознания к самому себе. Такое поведение, конечно, должно предполагаться и в познании, и не в меньшей степени – в воле. Чистота не могла бы осуществиться ни в познании, ни в воле, если бы не через это поведение определялось всякое отношение к создаваемому объекту. Особенно в случае чистого воли предварительное условие поведения становится очевидным. Ибо воле дается материал познания; она должна вступить с ним в отношение, и в этом сначала разворачивается ее собственное поведение, которое затем снаряжается аффектом.

Определение каждой систематической ступени сознания всегда требует выявления поведения при создании соответствующей ступени единства сознания. Не может быть никакого сомнения в том, что взгляд на создаваемый объект ни на одной ступени не может быть упущен в характеристике чистого вида сознания. Однако точно так же чистота требует, чтобы поведение самого сознания получило точное выражение и оценку. Без этого чистота создания вообще не могла бы начаться.

Одно предположение, конечно, при этом различии между поведением и созданием не должно упускаться из виду и ни в коем случае не должно ослабляться: поведение всегда должно принимать и сохранять методологический тип обоснования. Тем самым, по крайней мере, обеспечивается, что отношение к создаваемому объекту остается неутрачиваемым. Теперь же важно провести методологическую основную мысль, что всякая систематическая закономерность есть и может быть ничем иным, как обоснованием. Предрассудки – как положительные, касающиеся нерушимых законов в исторических шедеврах, так и отрицательные, касающиеся художественного всемогущества индивидуального произвола, – все они со всеми своими многообразными вариациями устареют лишь тогда, когда основная мысль всей платонически-критической философии станет общим достоянием научного познания: что все законы суть лишь обоснования, могут быть лишь обоснованиями. Это положение есть основной принцип всякой идеалистической методологии, а потому и всякого истинного идеализма и рационализма. Обоснование есть критерий разума.

Таким образом, теперь возникает вопрос: может ли поведение сознания, как единство его процессов, значимых для эстетической проблемы, быть доказано как обоснование? По этому критерию становится видно и отличие этого критического способа рассмотрения от так называемой психологии. Здесь речь идет не об описании и освещении, и как бы ни называть весь этот анализ; не на них направлено внимание, и не на единство, которое могло бы быть установлено в этом многообразии процессов, а на особую область сознания, на его единство, на создание закономерности, которая выделяет эту особую область. Психология, собственно, всегда имела бы дело с единством всего сознания; здесь же речь идет об эстетическом единстве сознания, о единстве сознания в направлении на эстетическую проблему: в соответствии с обоснованием эстетического поведения сознания.

Таким образом, важно вот что: может ли обоснование быть применено с методологической точностью к эстетической проблеме, к поведению сознания ради эстетического единства сознания. Обоснование есть критерий. И если перед лицом всякой авторитетной объективности следует отважиться на попытку с кажущимся субъективным поведением сознания, то эта точка зрения должна быть применима как обоснование. Никакие иные предпосылки не должны отвлекать нас от трезвой строгости этой методологии.

Не помогло бы, если бы против объективности прекрасного объекта поставили субъективность поведения при возвышенной природе. Не помогло бы также, если бы ссылались на наивный или сентиментальный образ мышления художественного сознания, или на комический, или трагический вид в поведении сознания. Во всех этих определениях эстетическая проблема всегда уже предполагается в своем решении, так что она становится делимой. Такого рода субъективное поведение не может служить обоснованием; оно предвосхищает материальное решение проблемы, возможность которой оно должно обосновывать. Методология обоснования требует совершенно иного способа определения сознания в его поведении, значимом для эстетической проблемы, для эстетической закономерности.

Сомнение в применимости обоснования к поведению сознания основывается не только на сомнении в применении обоснования к понятию субъективного процесса. Поначалу, конечно, это сомнение кажется главным основанием. Как можно применять методологию обоснования иначе, чем к созданию объекта? Как можно применять ее к созданию поведения сознания, следовательно, к созданию кажущегося чисто субъективного поведения? Что должно при этом получиться? Вернее, что должно при этом быть создано? Что иным может быть, кроме самого субъективного поведения, если объект при этом должен отступить?

Однако этот ответ, этот дальнейший вопрос есть отклонение. Что должно быть создано? На это следует строго ответить: закономерность эстетического сознания. Скажут: но она и есть само обоснование, как закономерность всегда может быть лишь обоснованием. Тем самым мы снова находим верный путь. Если поведение сознания может быть доказано как закономерность эстетического сознания, тем самым доказывается применимость обоснования к поведению сознания. Тем самым закономерность эстетического сознания доказывается как содержание обоснования, и тем самым как содержания произведений искусства, так и традиционные так называемые эстетические понятия перестают считаться единственным создаваемым содержанием обоснования. Речь идет о закономерности. Только она есть подлинное содержание. Все прочие содержания относительны и вторичны; они не являются непосредственными продуктами обоснования. Только в субъективном поведении сознания метод обоснования доказывает свою состоятельность, если закономерность эстетического сознания есть его чистое создание, его единственное содержание.

Теперь же возникает другой большой вопрос: может ли эстетическая закономерность быть обоснована в такой кажущейся субъективности поведения? Из логики мы знаем, что чистая закономерность формулируется лишь в чистых категориях. Однако эти чистые понятия и виды суждений объективируются в связях и отдельных явлениях природных тел. Аналогичным образом осуществляется эта необходимая объективизация нравственных законов в нравственных установлениях истории народов. Здесь же мы не должны думать об объективизациях, которыми эстетическая проблема может овладеть в произведениях искусства, а исключительно и единственно о поведении сознания в рассматриваемом случае.

Это предположение кажется противоречащим всей прочей методологии закономерности. Как может укрепиться мысль, что эстетическая закономерность должна объективироваться в чистых основных формах, если она может быть положена в основу лишь в субъективности поведения? Но если искомая эстетическая закономерность не могла бы быть сформулирована в таких чистых формах, то ее значение как закона было бы уничтожено. И все же этот возврат к поведению оказался необходимым. Иначе призраки объективных законов вкуса окажутся непреодолимыми. Это – великая альтернатива. Если мы останемся на следе основных форм, мы попадем в Сциллу авторитетных предписаний. Если же мы ступим на наклонную плоскость субъективного поведения, нам будет угрожать Харибда утраты характера закономерности и, следовательно, уничтожения проблемы эстетической закономерности внутренним противоречием этой закономерности. Закономерность должна быть направлена на законы. Без объективизации в законах никакая эстетическая закономерность не может осуществиться.

Таким образом, наша проблема, наше обоснование должно быть направлено на то, чтобы в первоначально субъективном понимании поведения могла развиваться объективация закономерности, а значит, и развертывание закономерности в законах, как оно, конечно, должно полностью осуществиться. Но особенность эстетической закономерности может требовать, чтобы и законы, в которых она должна развертываться, стали иного методологического рода, чем логические и даже этические законы, какими бы они ни мыслились по своему методологическому характеру. И эта особенность должна была бы доказаться из особенности поведения сознания, которое здесь служит обоснованием.

Таким образом, не тип закона вообще может быть нами утерян; тогда, конечно, исчезла бы и сама закономерность; но согласно особенности этой закономерности и законы, и чистые основные формы, которые здесь могут быть созданы, будут выражать свою методологическую особенность. Это требует систематический характер эстетической закономерности. Ее законы должны отличаться от законов логики и от законов этики; они должны иметь свой собственный вид закономерности.

Таким образом, здесь сходятся два трудных вопроса. Во-первых, это вопрос о возможности иного вида закономерности, так как два первых вида закономерности должны быть и оставаться основными условиями в искомой новой закономерности. Затем вопрос от закономерности возвращается к возможности нового вида сознания, в котором, в свою очередь, согласно условию закономерности, два первых вида сознания также должны быть и оставаться. Кажется, будто и значение сознания как субъективного поведения не может выйти из этой трудности. Ибо какое иное поведение сознания можно придумать помимо тех, что имеют место в познании и в воле? Опять же для нового поведения остается в силе условие, что два первых вида поведения должны постоянно соучаствовать в формировании его собственного содержания.

Вопрос можно обобщить еще больше. Все царства сознания, кажется, предопределены старым различием между познанием и волей. Разделение, кажется, завершено, будь то в отношении субъективного поведения сознания, будь то даже в отношении чистой, создающей закон и объект деятельности сознания. Вновь усиливается сомнение из-за условия, что в искомом новом царстве сознания старые провинции не должны быть запущены, не должны оставаться пустынными, они должны оставаться в нем коренными членами нового устройства.

Поэтому в попытках определить эстетическое сознание объясняется, с одной стороны, застревание особенно на познании, иногда также с подключением нравственности в волевых направлениях искусства, а с другой стороны, обращение к расплывчатым терминам, таким как личность, индивидуальность – даже гений теряет здесь методологическое значение, которое Кант приписывал гению, – как, наконец, и прибегание к субъективному поведению сознания, как в удовольствии и наслаждении, или в инстинктивном произволе художественного побуждения. Во всех этих оборотах выдает себя затруднение при поиске нового вида сознания. Вызов в лозунге «искусство для искусства» несомненно связан с этим затруднением.

7. Субъективные душевные качества

Уже в греческой философии, одновременно с познанием и даже раньше выделения воли, именно в ходе концептуальной борьбы за это выделение, возник двойной термин, который вполне можно было бы принять за особый вид сознания, а именно удовольствие и неудовольствие. Понятно, что этого не произошло, ибо под этим лозунгом боролась софистика. Подобно тому как она оспаривала бытие и познание, она точно так же отрицала и любое другое направление, способное оказать сопротивление вожделению. Вожделение, однако, всё же могло казаться душевной активностью, и поскольку оно иногда направлено на нечто подобающее, в нём можно было бы предположить и объективный мотив. Но эта попытка оправдания

отвергается тем, что само вождение ставится в зависимость от удовольствия и неудовольствия.

Как же тогда психологически классифицируются эти удовольствие и неудовольствие? В античной терминологии здесь царит неясность. В то время как мыслительная деятельность и деятельность вождения выделяются как так называемые части или, точнее, виды души, удовольствие и неудовольствие определяются термином, который сам по себе имеет гораздо более общее значение и лишь в связи с удовольствием и неудовольствием приобретает особый смысл, а именно смысл аффекта.

По буквальному значению слова «пафос» (πάθος), он относится к душевному воздействию вообще, следовательно, также и к сознанию познания в ощущении и восприятии. Теперь же он должен стать лишь основой вождения. Таким образом, аффект отличается от вождения, хотя и остаётся тесно с ним связанным. Уже отсюда видна несамостоятельность, присущая удовольствию и неудовольствию с самого их возникновения. Они, конечно, должны придавать вождению самостоятельность, но как первоисточник вождения они соотносятся с ним таким образом, что лишаются способности образовывать собственное направление сознания, не говоря уже о таком, посредством которого мог бы чисто порождаться собственный содержательный элемент. Удовольствие и неудовольствие как аффекты и как источники вождения остаются зависимыми от вождения и его содержания. Для них не может существовать чистого объекта.

Поучительным симптомом зависимости психологии от систематических дисциплин философии вообще является то, что с этими древними аффектами удовольствия и неудовольствия смогла произойти перемена в ту эпоху, которая стремилась к самостоятельности эстетики, когда эта самостоятельность начала формулироваться. Мы уже отмечали влияние Винкельмана в этом отношении. Его понятия идеала, красоты линии и рисунка направлены на воздействие в процессе возникновения эстетики как систематической дисциплины, которую Кант впоследствии обосновал в этом качестве. Но его влияние также несомненно и в психологических анализах искусств, связывавших немецкое Просвещение с англо-французской философией.

Для Мозеса Мендельсона здесь особенно ярко подтверждается его тесная связь с Лессингом – не только с критиком, но и с поэтом. Однако, несомненно, именно проблема Лаокоона стала той областью, где сотрудничество с другом оказалось особенно плодотворным для Лессинга. Дополнения к «Лаокоону» в издании Хемпеля проливают свет на этот вопрос. И знаменательно, что именно этот пограничный вопрос видов искусства стал тем, где деяние Лессинга оказалось решающим. Ибо глубина эстетической проблемы в полной мере осознаётся лишь на пограничных вопросах. Лишь здесь возникает мысль, что должна существовать совершенно новая, особая форма сознания, которая управляет художественным творчеством, тогда как изобразительные и словесные искусства, каждое само по себе, всё ещё могли бы быть отнесены к познанию или воле. Но как на границах может определяться каждая из этих форм сознания в направлении, лежащем за её пределами? Не должна ли здесь появиться новая форма сознания? Не должна ли она быть востребована?

Поэтому понятно, что Мендельсон сразу же обратился к сознанию вообще, к «совершенству всех душевных сил». Совершенство здесь не играет решающей роли; оно заимствовано из общей терминологии Лейбница и Вольфа, к которым относится и важное понятие пропорции, развитое Кантом. Но то, что здесь привлекаются «все душевные силы», – это решающий момент. Учёт тотальности душевных сил важнее, чем всё остальное, что Мендельсон сделал для введения новой формы сознания.

Ещё в «Утренних часах» он прямо ввёл третью душевную способность наряду с познанием и вождением: «одобрение, согласие, удовольствие души». И он связывает эту новую душевную способность с красотой природы и искусства, тем самым выделяя её как эстети-

ческое удовольствие души. Однако тем самым новая форма сознания вновь получает иное направление: от тотальности душевных сил она возвращается к старым аффектам удовольствия и неудовольствия. Ведь удовольствие (Wohlgefallen) несомненно перекликается с наслаждением (Lust) в «благе» (Wohl) чувства.

Этот отзвук, это созвучие вовсе не следовало избегать. Мендельсон часто называл «удовольствием» (Vergnügen) то, что здесь, с более объективной стороны, он именует «удовольствием» (Wohlgefallen) и «одобрением». Удовольствие (Vergnügen) действительно было зародышем этой новой мысли. Радость (Freudigkeit) должна была прежде всего характеризовать эстетическое сознание как в отношении природы, так и искусства. И если познание и нравственная воля произвольно связывались с новым сознанием, то и для них эта радость также играла определяющую роль. Ведь даже Платон, особенно в отношении познания, признавал чистые «наслаждения» (Lüste). Таким образом, на первый взгляд может показаться, что нет никаких оснований отказываться от удовольствия и неудовольствия ради эстетического удовольствия. И всё же именно осложнение, связанное с ними, составляет подлинную трудность эстетической проблемы.

Во-первых, создаётся видимость, будто удовольствие должно быть главным моментом в эстетическом сознании. И всё же оно вряд ли является главным даже для репродуктивного наслаждения, не говоря уже о творчестве. Тем не менее даже в наше время этот момент часто считается фундаментальным, хотя, возможно, это делается лишь для того, чтобы противопоставить техническую сторону банальному упору на содержание. Во всяком случае, сохраняется неясность и скользкость, всегда окружавшие понятие удовольствия.

Однако главным является систематическое сомнение, которое должно быть выдвинуто против удовольствия. Если оно должно быть пригодно для достаточного определения новой формы сознания, то оно не привнесёт ничего нового и, следовательно, не сможет обозначить систематическую особенность. Ведь любая познавательная деятельность сопровождается удовольствием, и даже воля не может полностью от него освободиться. На этом основаны трудности понимания чистой воли.

И всё же в удовольствии и неудовольствии содержится момент, без которого нельзя обойтись, от которого нельзя отказаться, если новая форма сознания должна быть открыта. Ведь мы знаем, что нам предстоит определить её как субъективное отношение. Это внутреннее отношение сознания, кажущееся отрешённым от всякого содержания – и эта отрешённость может быть лишь кажущейся, лишь в тенденции изоляции – разве не должно оно, будучи укоренённым в удовольствии и неудовольствии, развиваться из них?

Несмотря на все свои принципиальные возражения против удовольствия и неудовольствия в отношении воли, Кант был вынужден принять их для нового эстетического сознания, хотя и натурализовал их здесь как «чувство жизни». Однако и чувство жизни обладает чувственной всеобщностью; поэтому оно ещё совсем не соответствует новизне эстетической формы сознания. Тем не менее, во-первых, это универсальная способность, указывающая на тотальность душевных сил, а во-вторых, оно имеет то преимущество, что само по себе свободно от всякого содержания: поэтому оно особенно подходит для обозначения субъективного отношения. Теперь мы должны направить мысль на отвлечение от содержания. Только через эту абстракцию от содержания может стать возможным чистый способ порождения нового эстетического содержания.

Внутреннее отношение сознания к самому себе, пребывание в себе, обращение на собственную деятельность, покой и удовлетворённость в этой деятельности, самодостаточность в этом собственном отношении, без выхода за свои пределы и стремления вовне, чтобы обрести объект как содержание – будь то для познания или для воли, – только эта автаркия может привести к самостоятельности эстетического сознания, к открытию и подтверждению его новизны и своеобразия. Среди всех модификаций сознания, пожалуй, нет другой, которая так реши-

тельно демонстрировала бы эту радикальную независимость от всякого содержания, как удовольствие и неудовольствие.

Они соотнесены со всяким содержанием, с содержанием любого рода. И всё же они настолько независимы от всякого содержания, что ни одно содержание не способно определить невыразимое, которое возвещают удовольствие и неудовольствие. Если для открытия новой формы сознания не было иного пути, кроме обозначения внутреннего субъективного отношения, то неизбежно, что только через удовольствие и неудовольствие можно было достичь этой цели. Если впоследствии этот путь окажется окольным, даже обходным, его всё равно нужно было пройти. Более прямого доступа не существовало. И несмотря на свои извилины, он не может быть полностью исключён с систематической столбовой дороги.

Удовольствие и неудовольствие, как мы видели, отличались от познания и вожеления как аффекты. А аффект, собственно, является универсальным выражением чувственного элемента как познания, так и вожеления. Однако через аффект была подготовлена та характеристика, которую требовала пробуждающаяся проблема эстетики. Удовольствие и неудовольствие теперь были изъяты из собирательного понятия аффектов: в них возник новый вид сознания, а именно эстетическое сознание; в них возникла новая душевная способность – чувство. Как эстетическое сознание, новая форма сознания чувства и появилась.

При этом возникновении чувства как особой душевной способности – сегодня уже нет необходимости принимать этот термин за повод для возражений, сконцентрированных в полемике Гербарта – следует различать два момента:

1. Удовольствие и неудовольствие как характер и содержание чувства.
2. Тотальность душевных сил как психологическая природа и способ деятельности.

Оба момента опосредованы чувством жизни, ибо оно означает и удовольствие с неудовольствием, и тотальность. Однако от этих определений ещё далеко до понимания чувства как систематической формы сознания. И только оно обосновывает подлинное, серьёзное отличие от душевной способности.

Поскольку мы здесь стремимся построить эстетику лишь как систематическую, обусловленную системой философии, мы должны будем определить чувство только как систематическое чувство. Это означает: лишь на основе систематической методологии чувство сможет получить чистое определение. На этой систематической методологии основывается понятие чистого чувства как своеобразного эстетического сознания.

Чистое чувство, следовательно, должно быть исследовано и определено в отличие от других значений чувства. Но здесь вновь возникает большая трудность. Требуемое различие между чистым чувством и прочими чувствами должно также учитывать и прояснять связь, которая, вероятно, существует между чистым эстетическим чувством и другими эмоциональными моментами. Нам предстоит обсудить, что эта связь не должна рассматриваться лишь как общая возможность, но что она вытекает из самого определения чистого чувства.

Хотя и является фактом нашего опыта, что ощущения и аффекты пробуждают наше эстетическое сознание. Однако эти побуждения и возбуждения, как сопутствующие причины, методологически следует отличать от своеобразия чистого эстетического чувства. Тем не менее, определение последнего требует не только различения, но и установления связи чистого чувства с эмоциональными аффектами.

Здесь снова возникает вопрос, подобный тому, который касался возможности нового эстетического сознания: каким может быть это эстетическое чувство, если оно, так же как и с предварительными ступенями первых двух видов сознания, не должно совпадать с чувственными ощущениями любого рода? Должно ли искомое чувство, как чистое, быть духовным чувством? В таком выражении нельзя распознать методологическую ценность, ибо духовное тождественно познанию и нравственности. Следовательно, чистое чувство не может быть

ни духовным, ни чувственным. Систематическая точка зрения выступает против такого уклонения.

Прежде чем перейти к систематическому определению чистого чувства, нам необходимо попытаться построить общую структуру всего сознания, ибо оно во всех своих направлениях осуществляет подспудные течения и более или менее прямое участие в эстетическом сознании. Для господствующего понимания психологии при этом возникнет видимость, будто систематическая методология зависит от нее. Однако эта иллюзия – лишь следствие ошибочного представления о самостоятельности психологии как независимости от систематических дисциплин. Если же признать, что психология не может знать ничего о мышлении и познании, кроме того, чему ее учит логика; что она не может знать ничего о чистой воле, кроме того, чему ее учит этика, – тогда следует ожидать, что лишь чистое чувство эстетики сможет дать психологии знание о чистом чувстве. Уже выражения «чувственное чувство» и «духовное чувство» подразумевают эту систематическую зависимость.

Однако прежде чем приступить к построению чистого чувства, необходимо сначала разобратся с Кантом.

8. Основные определения Канта

Мы видели, что он обозначает чувство как чувство жизни и как чувство удовольствия и неудовольствия. Но так же, как Мендельсон апеллирует ко «всем душевным силам», к их «совершенству», Кант обозначает новое чувство как «все способности представлений». «Представления» таят в себе опасность ограничения «всей способности». Возникает опасение, что не все душевные силы смогут вступить в игру. Это опасение обоснованно. Вся способность у Канта сводится к соотношению между воображением и рассудком. Но что же тогда происходит с волей и ее сферой нравственного, которая, несомненно, так же должна участвовать в формировании эстетического чувства, как и сфера познания? Ответ на этот вопрос предстоит рассмотреть позже. Вполне понятно, что Кант при открытии эстетического априори должен был прежде всего позаботиться об установлении интеллектуального основания; но для самого этого основания интеллектуальное обоснование требует дополнения моментом нравственности. И это дополнение уже необходимо для определения чистого чувства.

Кант определяет чувство как «ощущение взаимно оживляющих друг друга воображения в его свободе и рассудка в его закономерности». Таким образом, только воображение и рассудок вступают во взаимное отношение. И мы уже знаем, что воображение у Канта – выдающийся фактор в познавательной деятельности. Это интеллектуальное отношение сразу ограничивает своеобразие чувства, которое незаметно превращается в «суждение», а именно суждение о предмете, согласно целесообразности его представления для содействия «свободной игре» познавательных способностей.

Таким образом, в этом определении действуют три момента:

1. Чувство.
2. Суждение о целесообразности.
3. Сама целесообразность как свободная игра познавательных способностей.

Все эти моменты касаются связи и различия между познавательным сознанием и эстетическим сознанием. Различие важно и достаточно продуктивно. Эстетическое суждение не подводится под понятие. Тем не менее это новое чувство остается суждением, оценкой целесообразности.

Также и точка зрения целесообразности имеет важнейшие последствия. Она была признана как «субъективное формальное условие суждения вообще». И это условие развивается в «принцип всеобщей сообщаемости». Но сколь бы сильно и выразительно этим ни универсализировалось эстетическое чувство, оно тем самым лишь еще точнее и прочнее интеллекту-

ализируется. Эстетическая целесообразность превратилась в логическую, а именно в предпосылку всякого мышления вообще, поскольку оно имеет сообщение своей имманентной целью. Тем не менее отсюда неумолимо следовал вывод, который заключался в освобождении эстетического суждения от подведения под определенное понятие. Подведение в этом виде суждения относится теперь не к отдельным понятиям, но становится проблемой между двумя способностями, которые здесь задействованы, – между воображением и рассудком. Однако суждение остается определяющим для этого подведения; оно направлено на рассмотрение: «поскольку первое в своей свободе согласуется с последним в его закономерности». Тем самым подведению придается новое содержание, равно как и целесообразности, и свободной игре.

Таким образом, для понятия чувства появляется четвертый момент: согласованность как более точное определение целесообразности.

Но через эту согласованность чувство отвлекается от интеллектуальной основы и направляется к удовольствию и неудовольствию. Целесообразность – дело суждения; согласованность отсылает к удовольствию и неудовольствию. Тем самым и игра впервые становится свободной игрой. Эта свобода, как и эта согласованность, выражается в удовольствии. Удовольствие от прекрасного – это ни удовольствие наслаждения, ни удовольствие от закономерной деятельности, ни от предшествующей созерцательности согласно идеям, но лишь от рефлексии. Однако рефлексия относится только к игре сил представления.

Далее утверждается: рефлексия сопровождает удовольствие «посредством процедуры способности суждения, которую она должна осуществлять даже ради самого обычного опыта». Как и в случае с принципом общезначимости, Кант и здесь стремится показать сопровождающую рефлексию как всеобщую процедуру способности суждения; тем не менее, специализация при этом становится лишь еще более выразительной. Здесь эта процедура направлена только на то, чтобы «воспринимать соответствие представления гармоничной деятельности обоих познавательных способностей, то есть ощущать свое состояние представления с удовольствием». Таким образом, само удовольствие определяется как процедура способности суждения. Ведь оно и есть симптом созвучия, в которое конкретизировалась целесообразность. Оно является процедурой способности суждения, делающей это соответствие представления гармоничной – и потому свободной – игре познавательных способностей содержанием сознания, завоевывающей это содержание и укореняющей в нем новую жизненную силу сознания. Таково фундаментальное значение созвучия.

Между тем, согласованность имеет свою противоположность. К целесообразности присоединяется нецелесообразность. Так здесь к прекрасному присоединяется возвышенное. Но эта координация не является лишь формальным следствием целесообразности и согласованности. Ограничение на познавательные способности не может оставаться без возражений.

Уже различие удовольствия чувства от «умствования созерцания по идеям» переходит в область нравственного. Поэтому не могло не случиться, что Канту пришлось учитывать влияние нравственного познания не только в возвышенном, но уже и в прекрасном: «Теперь я говорю: прекрасное есть символ нравственно доброго, и только в этом отношении оно нравится с притязанием на всеобщее согласие». Значит, лишь в нравственном отношении прекрасному должна принадлежать ценность априорной значимости? Но тогда эстетическое априори было бы снято в этическом априори. И разве прекрасное – лишь «символ»? Тем самым у него отнимается самостоятельная ценность содержания, а значит, и собственная ценность эстетического содержания упраздняется.

В эту роковую последовательность Кант впадает, вынужденный впоследствии при определении прекрасного учитывать ту моральную сторону, которую он не принял во внимание при обосновании чувства. Прекрасное исчезает как самостоятельный объект: оно становится символом. Чем бы оно ни было, понятие символа противопоставляется объекту в его собствен-

ной ценности и самостоятельности. Однако нравственность требовала этого насильственного переворота. Прекрасное становится символом нравственного.

«Это есть умопостигаемое, к чему устремляется вкус». Если учесть, что у Канта умопостигаемое равнозначно вещи в себе, то теперь прекрасное низводится до явления, а нравственное становится его вещью в себе.

Или, если далее принять во внимание, что вещь в себе равнозначна идее, то прекрасному здесь грозит двойная ценность, двойной смысл. Само по себе оно есть единичный объект познания, опыта, и лишь через нравственное к нему может прирасти ценностное понятие идеи. Хотя идея методически связана с объектом и его познанием, эта связь как раз разрывается из-за различия нравственного и прекрасного. Прекрасное, напротив, должно быть полноправным выражением самого себя.

В терминологии Канта символ отличается от видимости (Schein). Он всегда означает принципиальный недостаток в созерцании и представлении. Однако эта недостаточность неизбежна, поскольку нравственное должно проявляться в эстетическом представлении, но здесь оно привносится задним числом как чужеродная проблема. Это понятие символа остаётся роковым для эстетики. Прекрасное, скорее, должно стать содержанием эстетической проблемы в самостоятельном представлении.

То, что Кант принял различие прекрасного и возвышенного, может иметь свою основу главным образом в этом. Во-первых, целесообразность повлекла за собой бесцельность, а согласованность – противоречие. Затем, однако, масштаб субъективации благодаря этому расширился. Было недостаточно отличать произведение гения от единичного объекта художественного произведения, равно как и подведение эстетического суждения под определённое понятие. Субъективация, которая оказалась необходимой для определения чувства, могла достичь исчерпывающего воплощения лишь через возвышенное. Возвышенное вообще не заключено в объекте, а только в субъекте; поэтому не в природе, а исключительно в самом человеке.

Это перенесение возвышенного в человека есть лишь следствие той оглядки на нравственность, к которой возвышенное впоследствии вынуждает. Однако и возвышенное не может находиться в нас иначе, чем прекрасное, если оба момента должны быть моментами эстетического сознания, эстетического чувства. Таким образом, различие возвышенного и прекрасного, принятое Кантом, привело к закреплению основной ошибки, заключающейся в последующей связи, которую он оказался вынужден установить между эстетическим и этическим.

Однако мы должны рассмотреть возражения против кантовской формулировки эстетического чувства и с другой стороны, в соответствии с нашим систематическим рассмотрением.

Чувство определяется при ограничении познавательными способностями, при исключении воли. Через символ нравственное впоследствии привлекается к совместному рассмотрению. Мы видели, что символ не способен образовать корректив, что он, скорее, даже ослабляет отношение к необходимой интеллектуальной основе.

Таким образом, нравственное приходит не только задним числом, но и попутно, как нечто случайное и вторичное, в виде последствия. Систематика же эстетического чувства требует, чтобы оно как соучаствующая сила сознания действовало и сохранялось в игре эстетического сознания с самого начала и в основе, вплоть до своего завершения. Только так может быть достигнуто равновесие эстетического сознания. Ведь равновесие имеет свой систематический центр тяжести, в котором только и может покоиться и существовать.

Благодаря этому соучастию воли в возникновении эстетического чувства интеллектуальному моменту не отнимается и не ограничивается его подобающий простор; ведь суждение целесообразности совершается как в воле, так и в познающем мышлении. Скорее, чистому разуму из-за его исключения здесь угрожает и его интеллектуальная со-ценность; и это мстит за себя в конструкции эстетического чувства. Поскольку волю и нравственность всё же нельзя

изъять из эстетической сферы, мораль входит извне в свободную игру сил. Эта опасность образует для искусства, как и для эстетической проблемы, символизм, который переносит центр тяжести в традиционные формы и мысли нравственности, особенно в её религиозной специализации, для искусства и его восприятия. Таким образом, нравственное, вместо того чтобы быть ограниченным мерой своего соучастия, постепенно достигает неограниченного верховенства.

Исключительное привлечение интеллектуальных условий не удовлетворяет даже познанию природы в её закономерности, поскольку эти интеллектуальные условия действуют в целесообразности. Целесообразность, конечно, является правильным принципом познания для искомой здесь закономерности. Но она должна распространяться и на волю; в рамках одних лишь познавательных процессов она не может привести к действительности эстетического чувства. Логическая целесообразность, конечно, есть предпосылка для познания природы в её биологической морфологии. Но эта природа ещё отнюдь не есть эстетическая природа, природа как искусство. И даже для неё интеллектуальное значение целесообразности должно вступить в силу; на эту цель она должна направлять своё соучастие.

Целесообразность условий познания исходит из рецептивности эстетического чувства, а не из его продуктивности. Эстетика, конечно, должна объяснять и это, но ни в коем случае не исходить из него. Главную проблему составляет само художественное творчество, воспроизведение которого и становится подлинным художественным переживанием. Для художника, однако, не может быть достаточным воспринимать эту субъективную целесообразность гармонии своих познавательных способностей и видеть в ней первоисток своей продуктивности. С одной лишь этой целесообразностью в своём интеллектуальном поведении он не может верить, что справится с проблемой природы, даже если она должна считаться предварительным условием художественного творчества в своей теоретической закономерности. Для этого, скорее, сами позитивные условия познания должны реализоваться в своих методических ценностях; принцип целесообразности не может удовлетворить этой предварительной задаче искусства. Поэтому и эта субъективная целесообразность как чувство не может стать продуктивной; не может способствовать производству. И тем самым эстетическая репродукция также не получает достаточного объяснения и обоснования.

Таким образом, можно понять, что против этого телеологизма субъективного чувства выступает так называемый веризм, который полагает, что должен бороться в нём против идеализма классической эстетики. В его тезисе заключается утверждение, что посредством той субъективной методики, даже если она ограничена интеллектуальными деятельностями сознания, всё же предмету познания природы, как самому фундаментальному заданию искусства, не оказывается должной подготовки.

В самом деле, Кант различает идеал от нормальной идеи. И канон Поликлета он снижает по сравнению с идеалом. Таким образом, канон, поскольку он, так сказать, представляет собой совокупность условий познания, является лишь предварительной ступенью, лишь предпосылкой эстетического. Только идеал приносит завершение. Но на основе какой целесообразности? Неужели нормальная идея вообще лишена той целесообразности интеллектуальных сил?

Также и в природе Кант отличает интерес к её формам от интеллектуального интереса, который она пробуждает. Этот интеллектуальный интерес должен был бы, собственно, находить удовлетворение в той интеллектуальной целесообразности. Однако в местах «Критики способности суждения», ставших особенно известными благодаря связи с ними Шиллера, обнаруживается любопытное следствие: этот интеллектуальный интерес обозначается как родственный моральному. Следовательно, он не является собственно интеллектуальным. И здесь, таким образом, мораль привлекается задним числом.

Мы сейчас оставляем в стороне то, что благодаря этому обращению интеллектуального интереса к моральному самостоятельности эстетического чувства всё более отодвигается, а его обоснование в целесообразности интеллектуальных сил ставится под вопрос или даже прямо отвергается. Мы обращаем внимание лишь на заключающуюся здесь опасность для познания природы как необходимого предварительного условия всякого искусства. Она вызывается принижением нормальной идеи по сравнению с идеалом, тогда как нормальная идея как необходимое предварительное условие самого идеала должна была бы сохраняться в полном почёте.

Кант усиливает это пренебрежение к нормальной идее в суждении своей иронии: можно было бы, подобно Дорифору Поликлета, сделать канон и корову Мирона. В отличие от этого, идеал состоит в выражении нравственного. Мы не будем здесь углубляться в то, что искусство даже в изображении коровы, возможно, не полностью оторвано от проблемы нравственного, как оно, согласно основному систематическому требованию, никогда не может избежать этого. Возможно, и животное содержит для искусства предчувствия нравственного. Мы обращаем внимание в этой иронии лишь на усиление различия между нормальной идеей и идеалом. Таким образом, в каноне коровы закономерность природы исключается из идеала, потому что идеал есть исключительно выражение того содержания, которое до сих пор полностью игнорировалось интеллектуальной целесообразностью. В этом несоответствующем систематической методологии разделении нормальной идеи и идеала мстит за себя исключение воли из целесообразности эстетического сознания.

Этот идеал – не идеал линии Винкельмана. Идеал линии – это идеал природы; идеал для методического воспроизведения природы в линии как предварительного условия эстетического создания природы в произведении искусства. Поэтому идеал закономерности природы не должен быть отчуждён, не должен противопоставляться ей так, чтобы он был обязан своей высотой исключительно другому понятию. Природа в её чистой закономерности не должна быть низведена до нормы и канона перед лицом идеала, основанного на нравственности. Канон не должен быть лишён нравственности; идеал не должен быть оторван от природы.

И здесь не избежали последствий Канта. Он утверждает, что идеал «никогда не может быть чисто эстетическим». Однако этим полностью отвергается для эстетики всё понятие идеала, методологическое обоснование которого Винкельманом привело к возникновению эстетической проблемы. Только если идеал может быть «чисто эстетическим», только при этом условии он может быть допустим как чистое содержание эстетического сознания. Как смешанное понятие он становится бесполезным для чистоты эстетического чувства. Нравственное, исключённое из интеллектуального определения чувства, теперь в этом идеале, основанном исключительно на нравственном, приводит всю проблему к шаткости. Интеллектуальные условия, которые изначально учитывались в первоначальной диспозиции, теперь задним числом в этом нравственном понятии идеала игнорируются и отрицаются. И так возникает подозрение против этого идеализма как символизма, против которого защищается веризм.

Но и само нравственное через идеал как выражение нравственного не признаётся в достаточной мере как предварительное условие и не определяется как содержание. Выражение позже становится символом. Но символ – это не исчерпывающее себя в изображении выражение, а лишь намёк, требующий истолкования. Таким образом, выражение сужается и ограничивается символом. Но тем самым нравственное урезается и искажается. Поликлет, якобы, не имеет доли в этом выражении в своём каноне; ибо канон – не идеал. Но и сам идеал – лишь символ, а значит, не полное, не адекватное выражение. Мы уже обратили внимание на вывод, сделанный самим Кантом, что идеал «никогда не может быть чисто эстетическим». Тогда это утверждение казалось обоснованным последующим предпочтением нравственного перед познанием. Но теперь опасность становится очевидной и в самом нравственном. Выражение, которое лишь намекает, – не есть выражение. Искусство может стремиться только к выражению как своему чистому продукту.

Противоречие в понятии идеала можно распознать и в другом аспекте. Человеческая форма, по Канту, одна способна к идеалу. Однако в каноне Поликлета как раз человеческая форма и была изображена. И всё же канон не должен быть идеалом. Таким образом, идеал не может быть чистым, исключительным продуктом искусства. Возможно, зрителю предстоит внести идеал в произведение искусства, то есть он сам должен создать идеал силой своей нравственности. Такое следствие просвечивает в утверждении, что идеал вообще не является чисто эстетическим. Так, в идеале не только познание природы, но и в не меньшей степени нравственное, его источник и содержание – человек – ставятся в ложный свет и на кривую линию.

В этом пункте, кажется, известная односторонность Винкельмана неблагоприятно повлияла на Канта. Винкельман исключил характерность выражения из высокого искусства. Для него линия не только методически и познавательно создаёт идеал, но и в линии он видит образ покоя и черту величия. Таким образом, линия становится для него одновременно методическим элементом нравственного; характерное же удаляется от основной меры линии; его избыток становится поэтому ошибкой в нравственном.

Этому парадоксу Кант, возможно, хотел противодействовать, безусловно и безоговорочно сделав идеал выражением нравственного. Но как веризм восстал против теоретических перегибов и против формулы целесообразности, так и импрессионизм становится понятным в противовес этому символизму нравственного. Само нравственное – столь сложная проблема, и все его воплощения в религии, праве и государстве повсюду образуют самые опасные вопрошательные знаки культуры: как же художник сможет ориентироваться в своих задачах и объектах, если он должен постоянно создавать символы этого столь сомнительного нравственного? Перед лицом такой двусмысленности становится понятным лозунг: *l'art pour l'art*.

Учтем, что всеми этими определениями должна развернуться одна проблема: своеобразие эстетического сознания как чувства. Чувство, конечно, не должно оставаться лишь удовольствием и неудовольствием; ибо оно должно, скорее, стать игрой всех познавательных способностей. Его основание даётся ему в телеологическом суждении о гармонии познавательных сил. Гармония – единственное жизненное здесь; это остаток, сохранившийся от удовольствия и неудовольствия. Однако гармония осуществляется лишь в рамках интеллектуального, но не одновременно в воле. Поэтому это чувство звучит скорее как одобрение, чем как удовольствие. Его интеллектуальная основа остаётся в неослабевающем последствии.

Однако для эстетического чувства недостаточно даже простого удовольствия: откуда должны происходить те потрясения, которые наполняют энергией эстетическое сознание? И из чего должны изливаться восторги, в которых эстетический восторг празднует свои триумфы? Может ли телеологическая радость суждения о целесообразности считаться достаточным первоисточником для той неопишуемой множественности возвышений, которые отличают эстетическое чувство? Даже гармония не является достаточной. Даже дисгармония не может расширить основание. Гармония должна стать более многоголосой, если она хочет определять чувство как особенность эстетического сознания.

Противоречие между гармонией и дисгармонией также способствовало восприятию возвышенного наряду с прекрасным. И все те моменты, которые мы до сих пор отмечали при последующем привлечении нравственного, особенно ярко проявляются в возвышенном. И, в свою очередь, возвышенное, как и прекрасное, должно рассматриваться исключительно как содержание эстетического чувства.

Здесь, однако, становится ощутимой квалификация чувства в противоборстве удовольствия и неудовольствия, причем со стороны неудовольствия. Неизбежно возникает вопрос: является ли методологически верным путь, предоставляющий неудовольствию, дисгармонии такой значительный вес, такой перевес в эстетическом чувстве? Определение возвышенного исходит из интеллектуального отношения, которое в нем формируется. В этом заключается объяснительная причина, но не предметное оправдание. И если, более того, в возвышенном,

тем не менее, нравственное прорывается со всей своей до сих пор сдерживаемой силой и достигает своего мощного воздействия как дисгармония, то отсюда вновь возникает вопрос против применяемого здесь принципа целесообразности: выдерживает ли он испытание своим противоположным полюсом с точки зрения своей методологической правильности? Разве эстетическое чувство в равной мере подтверждается как разорванностью, которую оно вносит в человеческое сознание, так и гармонией, соразмерностью и мирной согласованностью своего проявления?

И вопрос переходит от целесообразности к различию и разделению прекрасного и возвышенного вообще: является ли это разделение подходящим и безупречным для открытия и обоснования эстетического чувства; подтверждается ли та относительность, которая тем самым, в соответствии с относительностью удовольствия и неудовольствия, приписывается эстетическому чувству вообще, как методологически верная основа для содержаний чувства и, следовательно, для самого понятия чувства? Таким образом, обоснование чувства через суждение о целесообразности приводит также к вопросу против различия между прекрасным и возвышенным.

Сомнение в отношении целесообразности углубляется еще сильнее в сторону ее допустимости. Мы уже не раз рассматривали интеллектуальную двусмысленность, которая в ней заложена. Интеллектуальное суждение, по-видимому, всегда остается этой телеологической оценкой. Оно должно осуществлять чувство. Оно ни в коем случае не должно быть познанием и не должно его порождать. Допустим, что в этой игре целесообразности теоретическое сознание превращается в чувство.

Но теперь возникает новый серьезный вопрос: может ли это чувство, которое, таким образом, распознается как продукт превращения – превращения, которое сознание осуществляет не столько в своих содержаниях, сколько в самих своих способах деятельности, – может ли результат такого превращения быть равнозначным чистому порождению, которое, согласно своему систематическому определению, должно означать эстетическое чувство? Даже если оставить в стороне различие между результатом превращения и порождением, противоречие между превращением и чистым порождением остается.

Можно было бы возразить, что само превращение, возможно, является чистым порождением. Ведь оно должно быть осуществлено, и, возможно, это осуществление и есть чистое порождение. Однако точка зрения целесообразности здесь становится препятствием. В суждении о целесообразности заключено чистое порождение, оно является фактором превращения. Таким образом, чистое порождение оказывается, во-первых, всего лишь интеллектуальным актом. Но не будем на этом настаивать. Вместо этого сейчас следует рассмотреть другое следствие.

Телеологическая оценка, которая должна вызвать превращение в чувство, а следовательно, и порождение чистого чувства, неизбежно делает это чувство последствием, отзвуком. Это, вероятно, неизбежно при телеологической точке зрения. При самом благоприятном толковании она относит новое чувство к игре познавательных способностей и к целесообразности гармонии, возникающей при этом для сознания. Можно приписывать этому новому сознанию сколь угодно активную потенцию, однако она предстает лишь как результат пересекающихся движений. Гармония кажется резонансом. Однако эта тождественность противоречит эстетическому значению гармонии, даже если бы оно полностью соответствовало её чисто физическому смыслу. Таким образом, новое возражение становится особенно ясным именно благодаря этому сравнению.

Целесообразность не выражает четко творческий характер активности, который требуется для нового сознания. Одной активности недостаточно; новизна и своеобразие обусловлены творческой активностью. Но она не гарантируется целесообразностью. Поэтому она, и превращение в ней, не соответствуют чистой генерации.

И здесь мы можем усмотреть причину этого недостатка в том, что Кант, хотя и понимает искусство как искусство гения, всё же в обосновании исходит преимущественно из эстетической рецептивности, а не из творческой активности художника. Это – тень в свете нового учения о том, что искусство есть искусство гения. Систематическое условие методики чистого порождения отступает на задний план, в то время как новый вид априори должен быть открыт. Чувство дистанции по отношению к педантизму, который полагает, что может полностью объяснить чудо художественного произведения, заставило слишком узко очертить границы чистого порождения. Конечно, художник и в своей работе должен постоянно быть проверяющим зрителем. Тем не менее, с позиции наслаждающегося невозможно достичь полной чистоты порождения.

Ещё в одном различии, имеющем эпохальное значение, обнаруживается недостаток в этом отношении: в решающей, освещающей характеристике эстетического априори как субъективной закономерности. Не существует объективного закона вкуса. Эта основополагающая мысль возникла отсюда. Только так мысль, ищущая новый вид сознания, могла быть направлена на чувство. Но это определение, делающее почву эстетики плодородной, тем не менее ставит под угрозу методический характер этого априори. Эта субъективность, возможно, подходит для телеологического чувства гармонии, но способна ли она вообще соответствовать методической априорности? Достаточно ли даже априорности телеологического суждения для априорности требуемого нового вида сознания? Телеологическое суждение, как известно, не является новым видом сознания, а примыкает к суждению познания и принадлежит ему. Тем не менее, даже в этой связи требуется различие в качестве априорного суждения: между конститутивным и регулятивным принципом. Однако здесь речь должна идти вовсе не о познании, а о чём-то совершенно новом. Эта новизна основывается на своеобразии, которое возможно только через чистое порождение, соответствующее строгой методике.

Здесь мы, наконец, снова видим недостаток, заключающийся в определении чувства как удовольствия и неудовольствия. Эстетическое наслаждение, возможно, и может быть объяснено этим путём, но продуктивное своеобразие художественного творчества не может быть постигнуто в соответствии с методическим условием чистого порождения. Разве что перенести центр тяжести в неудовольствие, которое как беспокойство могло бы быть движущим моментом в нём; движущим, но и творческим?

Удовольствие же, напротив, всегда может быть лишь последствием. Или, в крайнем случае, в своей сращенности с неудовольствием оно могло бы обозначать предварительную стадию художественного сознания, подобно тому как Шиллер испытывал музыкальное настроение как свою предрасположенность к поэтической работе. Однако эта предрасположенность ещё далеко не равна чистому порождению, даже если она и может считаться предварительным условием для него. Понятие чистого порождения должно быть открыто и определено со всей строгостью и точностью априорной методики. Удовольствие и неудовольствие как чувство гармонии целесообразности не соответствуют этой точности. Понятие чистого чувства должно породить новый вид чистоты как новый вид творческого сознания.

Строгость методики обоснована и осуществима благодаря систематическому значению этой методики. Как искусство представляет собой своеобразие культуры, а не разновидность познания или нравственной культуры, так и для него должно быть требовано подлинное своеобразие эстетического сознания; и только в таком открытии новый вид чистого порождения может стать действенным. Чувство – это путеводитель в новую страну. Но ни удовольствие и неудовольствие, ни тотальность познавательных способностей, ни телеологическая оценка свободной игры последних не являются надёжными, защищёнными от всякого заблуждения этапами на пути открытия новой страны. Мы должны попытаться сделать другие шаги, чтобы достичь её; но всегда под руководством верного путеводителя – чувства, хотя и не просто чув-

ства удовольствия и неудовольствия, ни даже жизненного чувства. Каким же тогда может быть новое чувство как чистое чувство, как чистое эстетическое сознание?

Таким образом, не просто чувство должно быть нашим путеводителем, а чистое чувство, чувство чистого порождения собственного содержания, которое искусство делает проблемой систематической философии.

Третья глава. Закономерность чистого чувства

1. Удовольствие и неудовольствие

Если чувство утверждается как новый вид сознания, то, несомненно, при этом сохраняется связь с удовольствием и неудовольствием; и это, кажется, образует непримиримое противоречие с чистотой чувства.

Удовольствие и неудовольствие, следовательно, не могут быть просто отождествлены с чувством. Они не должны определять своеобразие чувства. Они не должны составлять содержание чистого чувства.

Удовольствие и неудовольствие содержатся в познании и в воле. Всякая деятельность во всех направлениях сознания сопровождалась удовольствием и неудовольствием. Они уже действуют в движениях инстинкта, в половом влечении, а также – уже в более определённой форме – в ритме труда. Поэтому их можно рассматривать лишь как универсальные факторы сознания, применимые и к эстетическому.

С точки зрения универсальности следует также отметить, что эти инстинкты, движимые удовольствием и неудовольствием, уже участвуют в самых примитивных формах эстетического сознания. В них возникает танец, пение, музыка вообще, а с другой стороны – и самая примитивная пластика человеческих телесных форм и человеческого облика, а также животных вообще. Связь удовольствия и неудовольствия с эстетическим чувством посредством инстинктивных движений становится, таким образом, ещё более тесной. Но именно из-за этой тесной связи чистота эстетического чувства ставится под ещё большее сомнение.

Также и в воле, не только в желании, удовольствие и неудовольствие даны в волевом моменте аффекта: в веселье и печали, в умилении, возбуждении и негодовании. Эти аффективные моменты удовольствия и неудовольствия не могут поэтому быть свидетелями эстетического сознания; они не могут быть его творцами, хотя и несомненно, что они действуют в эстетическом сознании. Вопрос в том, какова природа этого соучастия. И этот вопрос может быть решён только исходя из понятия чистого чувства. Однако он не может быть решён, если элементы, чьё соучастие проблематично, вместо того чтобы рассматриваться как содержащиеся в проблеме чистого чувства, заранее принимаются за несомненные основные элементы чувства, на которых зиждется его своеобразие.

И для этого вопроса ориентация должна быть взята из основного вопроса: в каком отношении стоят удовольствие и неудовольствие к чистоте эстетического сознания? Можно ли определить их действительность в эстетическом сознании как чистое порождение? Они не должны сами по себе иметь содержательного значения. В качестве такового они не могут устанавливать никакого своеобразия. Их положительная собственная ценность должна быть поставлена в зависимость от их методологической ценности: служить чистому порождению.

2. Удовольствие и неудовольствие как определения содержания должны быть совершенно отброшены.

Они не образуют понятийного содержания, не поддаются научному определению, а потому не могут быть и научно используемым содержанием. Может возникнуть впечатление, будто только что указанная специализация аффектов, таких как веселье и печаль, привносит в удовольствие и неудовольствие некое содержание для определения. Однако они скорее лишь замещают отсутствие определения содержания в удовольствии и неудовольствии. Ни веселье, ни печаль не поддаются точному разграничению; поэтому они и не могут по-настоящему восполнить отсутствие содержания; они лишь попытки этого. И даже эти попытки могут описывать только субъективное поведение сознания, но не отношение к содержанию.

Поэтому их, как и удовольствие и неудовольствие вообще, следует подозревать в том, что они препятствуют закономерности, и особенно эстетической. Удовольствие и неудовольствие принадлежат всё же к области элементарных органических ощущений и общих чувств. Они, по крайней мере, противостоят методологической чистоте. Но для эстетического сознания они таят в себе ещё и особую опасность.

А именно, они, кажется, подтверждают мнение, что эстетическое сознание вовсе не следует искать как нечто новое, самостоятельное, а что оно является однородным продолжением общего сознания. В этом, конечно, уже заключена двусмысленность. Ведь общее сознание до сих пор уже двойственно. От какой же из его двух частей новая разновидность должна быть однородным продолжением – от познания или от воли? Или, может быть, от обеих? Но тогда однородность должна исчезнуть, поскольку исходные линии уже разнородны. Уже из этого одного рассмотрения с неизбежностью следует вывод, что эстетическое сознание должно быть нового, самостоятельного рода. Удовольствие и неудовольствие же уведут с этого собственного пути.

То, что говорит в пользу их принятия – присущая им изначальная сила, импульсивность и непосредственность, – не выдерживает условия чистоты. И если мы представим себе терминологическое условие задачи искусства – не только творения, но и оформления и осуществления, – то могут ли удовольствие и неудовольствие считаться объективными средствами для порождения определённости и ясности содержания, которые являются отличительными признаками подлинного искусства? Речь идёт не только о ясности, которая делает возможным отличие от других произведений искусства и тем самым впервые позволяет изолировать произведение искусства, так что оно кажется образующим самостоятельный мир, достижимый через удовольствие и неудовольствие. Также и прозрачность стала бы тогда невозможной – другое условие самостоятельности произведения искусства. Она основывается на просвечиваемости всех частей и моментов, которые образуют целое, или, если использовать терминологию нашей логики, всеобщность произведения искусства.

Эта просвечиваемость не может быть слепком удовольствия и неудовольствия. Она требует членения, а это, в свою очередь, может осуществиться только в чистом порождении. Удовольствие и неудовольствие не могут породить самостоятельность эстетического сознания, а потому и содержание такового во всей полноте его качеств. Они сами не являются содержанием; как же они могут участвовать в порождении такового, хотя бы даже опосредованно? Они суть выражения некоего нечто, которое противостоит содержанию. На чём это основано? Что это за нечто?

3. Удовольствие и неудовольствие суть выражения вопроса осознанности

Логика чистого познания различает сознание и осознанность. И этика чистой воли продолжила это различие. Осознанность – это загадка, с постановки которой начинается теоретическая культура. Миф ещё погружён в чудо сознания. Поэтому он одушевляет и наделяет духом деревья и реки, как и животных. С началом теоретической культуры чудо превращается в загадку. Спекулятивный человек – а он и есть мыслящий – ставит перед собой загадку сознания, точнее, осознанности. Ему недостаёт монизма: везде душа. Он задаётся вопросом о возможности, о постижимости этой всеобщей души.

И, задавая себе этот вопрос, он превращает чудо в загадку, миф – в теоретическую культуру, осознанность – в сознание.

Чудо от этого не становится объяснимым. Чудо вообще необъяснимо. Его допущение противоречит объяснению и сопротивляется ему. Чудо само хочет быть объяснением, потому что правильное объяснение никогда не кажется ему достаточно убедительным. Загадка же предполагает возможность объяснения, разрешения; и только в этом самоупразднении загадки она ожидает решения. Таким образом, это сознание, отделяющееся от чуда, вынуждено полностью отвлекать вопрос от осознанности: но на какой же иной пункт он может быть направлен?

Здесь становится очевидным различие между осознанностью и сознанием: содержание проводит его. Осознанность – не содержание; она лишь обозначает факт наличия сознания. Но этот факт ещё не обозначает содержания сознания. Он обозначает лишь необъяснимое чудо. Если же чудо должно стать загадкой, то вопрос направляется на содержание сознания. Он освобождается от изумления перед фактом, что душа одушевляет предметы восприятия: сами предметы восприятия выступают как проблемы, а то, что в них разыгрывается сознание, этот факт отступает на задний план. Следовательно, именно содержание отличает сознание от осознанности.

Удовольствие и неудовольствие могут быть наполнением сознания, поскольку они образуют в нём силу и энергию, способную возрастая до самоуничтожения: но потому они ещё не являются содержанием. Содержание возникает только через предметы восприятия, то есть через проекцию сознания во внешний мир. Удовольствие и неудовольствие всегда обозначают лишь пребывание сознания в своей собственной имманентности и рефлексивности, которые ещё не способны породить никакого внутреннего, тем более внешнего.

Удовольствие и неудовольствие, как мы покажем далее более подробно, могут быть предпосылкой для формирования содержания сознания; само сознание обусловлено тем, что от этой предпосылки отделяется содержание. Осознанность гласит: сознание имеет место. Сознание означает: из осознанности возникает содержание. Такое содержание не порождается удовольствием и неудовольствием, которые, напротив, лишь обозначают наличие сознания.

Поэтому удовольствие и неудовольствие нельзя приравнивать к чистому чувству. Чистота вообще требует порождения содержания. А эстетическое чувство – это порождение эстетического содержания. Удовольствие и неудовольствие могут считаться содержанием эстетического сознания лишь в самой запутанной иллюзии. То, что они при этом дополнительно означают, остаётся здесь без рассмотрения. Они не могут порождать в нём подлинного, чистого содержания и не могут его обозначать.

Мнение, что они являются интегральным эстетическим фактором, в конечном счёте основывается на убеждении, что в эстетическом поведении, как и в творчестве, в конечном итоге всё сводится к природной силе искусства, к непостижимому произволу и власти гения. Так удовольствие и неудовольствие становятся аналогом чуда; эстетическая культура предстаёт как миф осознанности. Интерес к содержанию отступает перед чудом, не столько в его порождении, сколько в факте его наличия.

4. Как изначальные звуки осознанности, удовольствие и неудовольствие образуют первоэлементы сознания

Мы обсудим это позже более подробно. Здесь же следует лишь устранить мешающее возражение, будто удовольствие и неудовольствие, поскольку им недостаёт ценности содержания, должны быть изгнаны из содержания сознания. Этот вывод ошибочен. Удовольствие и неудовольствие могут стать негативными условиями, подобно тому как осознанность вообще является таковым для позитивного сознания.

Если удовольствие и неудовольствие признаются первоэлементами сознания, то они признаются таковыми для того вида сознания, который согласно традиционной терминологии обозначает чувство; общее чувство, жизненное чувство. Это и есть чувство удовольствия и неудовольствия. Является ли это жизненное чувство также сознанием эстетического чувства? Не противоречит ли это основному понятию чистоты? Даже если признать первоэлементы сознания, каковыми считаются удовольствие и неудовольствие, уже за содержание, этот содержание всё равно никогда не сможет считаться чистым. Но поскольку только чистое содержание может определять чистое чувство, удовольствие и неудовольствие не могут быть определениями содержания эстетического чувства.

Вопрос может возникать снова и снова: как получается, что с каждой деятельностью сознания – ощущения, мышления, вожеления – удовольствие и неудовольствие словно срослись? Этим вопросом мы займёмся позже.

Здесь нас должна занимать лишь встречный вопрос: как получается, что удовольствие и неудовольствие, хотя они присущи и человеку, и животному в интеллекте и вожелении, тем не менее развивают эстетическое сознание, эстетическое чувство только в человеке? Ответ может быть только один: эстетическое чувство обусловлено чистотой порождения. И эта чистота порождения отнюдь не ограничивается интеллектуальной предпосылкой искусства. Пчёлы тоже владеют техникой искусства: но у них нет художественного чувства, хотя они, несомненно, испытывают удовольствие от своей техники. Чистота явно выступает как причина эстетического чувства. Таким образом, не удовольствие, хотя оно и является изначальным компонентом сознания вообще, одновременно доказывается как позитивно определяющий основной элемент эстетического чувства.

Всё отчётливее становится предметное значение методологии чистоты. И особенно поучительным это значение оказывается в проблеме чувства, которое, кажется, сопротивляется чистоте. Эстетическое чувство обозначает новое культурное содержание. Чувство же удовольствия и неудовольствия останавливается на чуде осознанности: ибо оно есть лишь квалификация наличия сознания, а не квалификация его содержаний.

5. Поскольку удовольствие и неудовольствие признаются осознанностью, бессознательное отвергается как эстетический фундамент

То, как может пробудиться эстетическое сознание, – это столь же недопустимый вопрос осознанности, как и вопрос о возможности наличия теоретического или этического сознания. На это наличие не должна быть направлена эстетическая закономерность. Поэтому и бессознательное не должно вводиться как попытка решения. Осознанность мыслится как сила, равно для ясности сознания, как и для его тёмного, мрачного лона. В последнем смысле осознанность бессознательного развёртывается особенно опасно. И эта опасность становится особенно роковой для эстетики. Тёмная сторона сознания – это зло, действующее как демоническая колдовская сила. В судьбе оно становится трудной проблемой для драмы.

Ещё сложнее это мрак бессознательного проявляется в безобразном. Является ли оно абсолютным противоречием прекрасному, потому что, коренясь в удовольствии и неудовольствии, толкуется как самостоятельная изначальная форма сознания, как бессознательное? Где же тогда дан первообраз безобразного – в природе или в искусстве? Понимаемое как бессознательное, оно изначально принимается в природе и лишь затем переносится из природы в искусство. При этом упускается из виду, что у безобразного отнимают его изначальное эстетическое значение, если выводят его из природы. Не замечают, что безобразное и для природы – лишь эстетический критерий.

От этой исключительно эстетической значимости отвлекаются, или же пребывают в иллюзии бессознательного, думая лишь о силе, которую безобразное оказывает на сознание. Не различают, из какого вида и направления чистого сознания исходит эта сила. Не различают для этого эстетическое сознание от нравственного, потому что не хотят отличать его от познавательного сознания. Безобразное проявляется в карлике. Но тот – демон, то есть сила, не просто зла, но природная мощь. И так он незаметно становится гигантом, титаном. Следовательно, сам по себе он – предмет познания природы, а не только нравственности, в борьбе богов. Так безобразное действует силой бессознательного, усматриваемой в нём. И эта сила основывается на изначальной форме осознанности, которая возбуждает безобразное в удовольствии и неудовольствии.

Нет сомнений, что безобразное принадлежит к эстетической проблематике. В этом отношении оно сейчас не подлежит рассмотрению. В этом отношении оно относится к проблеме эстетического содержания и должно быть показано как ступень в процессе этого содержания.

Но оно никогда не должно становиться проблемой как самостоятельное содержание. Оно всегда может быть лишь моментом, лишь стороной эстетического содержания, лишь средством для его порождения. Там, где оно выставляется как самостоятельное, завершённое эстетическое содержание, оно мыслится именно как объект удовольствия и неудовольствия, то есть лишь как объект осознанности, а не как ступень в порождении чистого эстетического сознания. И лишь в чистом сознании может быть познано содержание сознания. Объект осознанности – это противоречащее самому себе понятие.

Таким образом, в этой трактовке бессознательного в проблеме безобразного вновь проявляется противоположность чистому содержанию. И так сохраняется противоположность содержанию, которая повсюду узнаваема в удовольствии и неудовольствии, не могущих считаться основными элементами чистого эстетического чувства.

2. Формирование эстетического сознания

Формирование эстетического сознания на основе систематической методологии оказывается благоприятным уже по отношению к допущению бессознательного.

Систематическая ошибка Шеллинга, на которую уже указывалось, коренится в конечном счете в этом допущении. Поэтому философия должна вновь слиться с поэзией, поскольку она из нее истекла. А поэзия является первоисточником познания потому, что она есть изначальная сила всего сознания. Но она такова потому, что представляет собой бессознательное по отношению ко всему сознанию. Всякое подлинное сознание, особенно сознание познания, является производным и опосредованным. Только искусство изначально, поэтому оно свидетельствует о сознании в его основной форме, а именно – как о бессознательном. Однако это сознание бессознательного мы, напротив, называем осознанностью.

Является ли лишь эстетический энтузиазм в своем избытке, свойственный романтизму, тем, что приписывает эстетическому сознанию это фундаментальное и элементарное значение? Безусловно, он всегда играл решающую роль; однако нельзя упускать из виду и теоретическое основание для этого. Оно может заключаться в том, что в эстетическом сознании все другие виды сознания одновременно приходят в действие, отнюдь не вступая в развитие последовательно друг за другом; и что в этом одновременном взаимодействии каждый из них сохраняет свою специфическую действенность. Эта simultaneität совокупного действия сознания в искусстве проявляется как в индивидуальности художника, так и в истории эстетической культуры. На этой целостности основывается видимость элементарности, присущей искусству.

Пение и речь возникают вместе. Согласно одной точке зрения, раньше появилась речь, согласно другой – пение. Нам предстоит развить мысль, что оба вида деятельности могут возникать одновременно, поскольку они внутренне связаны. Хронологически одновременность, конечно, установить невозможно, но она может быть определена как содержательная взаимосвязь, как взаимодействие.

То же самое относится к письму и рисованию. С той лишь разницей, что рисунок доказуемо является более примитивной формой. Однако это не доказывает примитивности эстетического рисунка; ведь изначальный рисунок – это средство сообщения, следовательно, разновидность письма. Когда изображение наносится на скалу, соплеменник должен получить через него сообщение, точно так же, как пение – не исключительно эстетический акт, но также средство сообщения или привлечения, подобно тому, как и животные используют пение в таком значении – как замену речи.

Эти изначальные виды деятельности называют выразительными движениями. Однако обе части этого составного слова требуют пояснения. Выражение переносит интерес вовне, на знак, который производится. И с этим внешним проявлением, кажется, согласуется движение, которое также относится лишь к внешнему явлению и действию.

Между тем подлинная проблема заключается во внутреннем, из которого исходят движение и выражение. Выражению соответствует отнюдь не впечатление, не восковая табличка, по старому образу, а скорее первоисточник внутреннего. В выражении повторяется корреляция внутреннего и внешнего в деятельности сознания, причем точнее и правильнее, чем во впечатлении, которое предполагает внешнее, тогда как выражение требует внутреннего. Следовательно, выражение исходит из внутреннего, так что оно способно и внешнее сделать однородным внутреннему. Мы должны обратить внимание на то, что и движению присуща эта корреляция между внутренним и внешним. Движение также исходит из внутреннего, и только поэтому оно порождает выражение.

Ошибка, которую неизбежно допускает психология, если она не руководствуется систематической методологией, состоит в том, что она берет за исходный пункт развития сознания ощущение. Тем самым она исходит из внешнего, а не из внутреннего. Конечно, и для нее ощущение является внутренним процессом, но лишь как реакция на внешний раздражитель. Таким образом, внешнее предшествует внутреннему.

Точно так же движение отодвигается на второй план по сравнению с ощущением. Сознание движения всегда мыслится лишь как ощущение этого движения. Ощущение движения не является каким-то особым видом ощущения, отличным от ощущения вообще. Поэтому, подобно тому как ощущение уже предполагает внешний мир, так и движение предполагает материальное движение, от которого оно, как образ, приходит к ощущению. При этом полностью игнорируется вопрос: как возникает само материальное движение? Логически уточняя: как в чистом познании возникает проблема и понятие движения?

Только исходя из этого методологического руководства, в психологии может быть поставлен вопрос: как возникает ощущение движения? Как внешнее может быть порождено через движение? Но этот вопрос о порождаемости внешнего не может быть решен иначе, чем через определение внутреннего, на основе которого в его чистом порождении осуществляется и порождение внешнего. Таким образом, выражение и движение действительно принадлежат друг другу, так что теперь и термин выразительное движение получает методологическое обоснование.

Мы уже обратили внимание на то, что с возникновением эстетической проблемы произошло введение чувства как особого психического качества. В своих «Опытах о человеческой природе», представляющих собой своего рода физиологическую психологию, Николаус Тетенс отличает восприятие (*Empfindnis*) от ощущения (*Empfindung*). Это восприятие должно, в отличие от ощущения, обозначать чувство. Видно, что у Тетенса ощущение всегда остается первичным. Из него выводится восприятие. В противовес этому важной коррективой является то, что Мозес Мендельсон, используя термин чувства как новой душевной способности, полностью устраняет его связь с ощущением. Только благодаря этому чувство может обрести не просто новизну, но и самостоятельность.

Как восстанавливается связь между чувством и ощущением, которая, конечно, должна существовать, – это сейчас не вопрос. Сейчас важно учитывать, что эта связь либо упраздняет самостоятельность чувства, либо недостаточно его проявляет, если чувство определяется как модификация ощущения.

Возможно, в этом и заключается недостаток современной терминологии «подчеркнутого ощущения». Даже в этом случае чувство, которое обозначается как акцент ощущения, остается придатком ощущения. Употребляемое Кантом выражение «тон ощущения» оставляет меньше места для этой ошибки, поскольку тон здесь понимается в исходном значении как напряжение и, кроме того, так и обозначается, тогда как акцент лишь указывает на музыкальную окраску. Напряжение же, напротив, можно – или даже, возможно, нужно – мыслить как предшествующее, иначе оно было бы расслаблением. Если же чувство как напряжение предшествует ощу-

щению, то это наводит на мысль, что оно само, возможно, участвует в порождении ощущения и что в этом значимом смысле его следует рассматривать как признак ощущения.

Если чувство как изначальный фактор сознания должно быть исследовано в связи с чистой закономерностью эстетического сознания, то необходимо устранить всякую видимость и всякое определение, которое создает впечатление, будто чувство – всего лишь производная величина. Однако в этом отношении бесполезно апеллировать, скажем, к удовольствию и неудовольствию как к предполагаемому первоисточнику всего содержания и, следовательно, всего сознания. Мы поняли, что тем самым бессознательное было бы положено в основу сознания, то есть осознанность заняла бы место сознания. Лишь исходя из систематической методологии, можно вести и это рассуждение – при условии, что оно мыслится как систематическое. И это будет немалым испытанием для данной методологии, если методологическое основное понятие чистой логики найдет решающее применение в этой систематической проблеме эстетики. Таким образом, становится ясно, что эта проблема изначально вообще не относится к психологии, а что проблема чувства, развившаяся из эстетического чувства, открывается систематической эстетикой и передается психологии.

Мы уже рассмотрели, что в сознании всё сознание изначально присутствует как целое. Этот универсальный характер художественного сознания с поучительной значимостью демонстрирует новейшая история искусства, которая осознанно развивается в направлении науки об искусстве.

Новейшая наука об искусстве стремится вывести искусство из его основных форм, исходя из телесных форм человека, из его элементарных форм и направлений движения, а на этой основе – из всей его психической жизни и деятельности; из тех основных форм, которые являются таковыми как фактически, так и исторически. Таковы симметрия, пропорциональность и ритм. Таковы и измерения пространства. Но при этом учитываются и формы мышления – множественность, а также понятие времени. Учитывается и воля при создании пространственных форм, а значит, и направления движения.

Таким образом, мы видим, что новейшая наука об искусстве возвращается к основной форме движения; а это означает: к движению как к основной деятельности сознания. Плодотворность этого методологического подхода уже очевидна по аналогии с физикой. Физика является учением о движении не только потому, что все тела в физике суть формы движения, но прежде всего потому, что она осуществляет все порождение форм движения из чистого понятия движения. Этот великий методологический смысл заложен в ее современном возникновении в динамике Галилея, в отличие от античной статики. Как движение является основной проблемой естествознания, так от него можно ожидать, что оно подтвердит свою состоятельность и в систематических проблемах сознания, насколько это позволяет методологическое применение.

Здесь, конечно, возникает трудность, поскольку, кажется, можно выделить две точки зрения на конституирование эстетического сознания: движение, с одной стороны, и чувство – с другой. И возникает важный вопрос: можно ли их объединить? Точнее, поддается ли чувство той же методологии, которая подтвердила свою состоятельность на движении? Ведь нельзя отрицать, что своеобразие эстетического сознания должно проявляться именно как чувство. Какая другая форма могла бы быть придумана, если познание и воля уже заняты? Эстетика развивалась в связи с историей искусства – и возникла как чувство. Следовательно, мы вынуждены попытаться согласовать чувство с движением; обнаружить в чувстве, по аналогии, элемент чистого порождения, присущий движению, и привести его к методологическому определению.

Логика чистого познания строилась на принципе происхождения. Все виды суждений, все категории оказались модификациями этого изначального мотива. Движение также можно вывести и определить как вариации происхождения. Методологическая руководящая идея

здесь такова: движение должно быть чистым порождением; следовательно, оно не может быть подражанием, не может быть копией, которая не была бы порождением. Это основное определение словно создано для искусства. Если оно – движение, выразительное движение, то оно не должно быть подражанием. Происхождение как ведущее понятие методологии любого систематического вида сознания должно быть применимо и к движению; не в меньшей степени к художественному движению, чем к физическому.

Так раскрывается серьезная методологическая ошибка в старой теории подражания, которая, кажется, не может исчезнуть. Даже физическое движение нельзя мыслить как подражание ощущению движения; не таким образом оно пришло к научному познанию: тем более спонтанное движение художника не может стать даже проблемой подражания.

И если, с другой стороны, движение искусства одновременно должно быть чистым чувством, то эта чистота должна устранить всякий отзвук, будто в нем можно определить своеобразие чувства. Происхождение должно стать ведущим понятием и для эстетического чувства. И следует отметить, что эстетическое сознание возникает в совокупности сознания как развитие, уже как первое зарождение.

В силу систематической методологии здесь следует выделить недостаток в историческом моменте, который в остальном означает важный успех. Со времени публикации «Путевого дневника» мы знаем, что Гердер выводил искусство пластики из осязания. И уже в духе новой науки об искусстве он объясняет возникновение и развитие пластического искусства через связь, в которой оно находится с развитием сознания вообще. Таким образом, следуя примеру Анаксагора и Аристотеля, он делает осязание основным условием ощущения. Как показывает современное учение о развитии органов чувств, он рассматривает глаз как *anticipatory* (предвосхищающий) орган осязания. И в соответствии с этой универсальной природой осязания пластика становится первоэлементом изобразительного искусства.

Как бы ни был ясен этот старый и вновь подтвержденный новейшими исследованиями взгляд в целом и для самого искусства, он все же нуждается в дополнительном определении, чтобы избежать методологической ошибки. Без такого ограничения искусство стало бы подражанием, если бы оно было просто развитием осязания. Осязание необходимо предполагает осязаемые поверхности объекта; следовательно, сам объект. И хотя глубина этого взгляда заключается в том, что объект должен сначала быть обнаружен, сначала опознан посредством осязаемых поверхностей, это опознание все же никогда не может быть созданием.

Путь создания прослеживается, но он не найден. Установка на него не была достигнута. Ощущение, осязательное ощущение, ставится как цель, следовательно, оно мыслится и как первое, от которого должна исходить художественная деятельность, как и вся деятельность сознания. Таким образом, и здесь можно распознать общую ошибку в исхождении из ощущения. И она повторяется в движении, которое правильно распознается как осязательное ощущение. Но это не помогает тому, что ощущение распознается как движение; ибо при этом остается опасность, что движение будет мыслиться как ощущение. Тем самым оно удерживается как подражание для искусства, как для сознания вообще – как воспроизведение.

Из всех этих соображений вытекает, что мы должны применять ведущее понятие происхождения как к созданию движения, так и к созданию чувства. Однако эстетическое чувство в своем своеобразии одновременно проявилось как совокупное действие двух первых видов сознания. Отсюда далее следует, что ведущее понятие происхождения должно пронизывать всю методологию при систематическом построении сознания.

В соответствии с этим мы уже в «Этике чистого воли» предприняли эту попытку построения, хотя и там еще не с учетом эстетического чувства, но с учетом чувства удовольствия и неудовольствия. И мы могли там сослаться на «Необходимые предварительные понятия» Иоганнеса Мюллера. Они заключаются в основной мысли, что сознание нельзя определять лишь как реакцию на раздражения; что, напротив, предрасположенность к такой реакции

должна приниматься как изначальная составляющая сознания. Следовательно, раздражения не могут оставаться первым; в них заключены объекты, которые нельзя заранее принимать как данные. Предрасположенность нервной системы к восприятию раздражений должна быть положена в основу как «предварительное понятие», чтобы они не оставались внешними причинами как первое, а образовывали лишь, так сказать, продолжение. Таким образом, принцип происхождения становится действенным у этого основателя современной физиологии.

Если же Иоганнес Мюллер принимает предрасположенность для специфических чувственных ощущений в чувственных нервах, как собственный свет в зрительном нерве, то мы можем положить эту предрасположенность в основу и за пределами специфической сферы чувств. И само движение подходит для этого обоснования. Деятельность, которая обуславливает жизнь, – дыхание – есть движение. Оно признается уже у эмбриона. Оно не только изначальная деятельность чувственности, которая образует осязательное ощущение; ибо к нему причисляются также ощущение давления и ощущение температуры. С последним, однако, приобретает не только центр жизнедеятельности, каковым является дыхание, но одновременно и центр сознания. Сознание, поскольку оно не может мыслиться лишь как происходящее, всегда обусловлено связью с окружающей средой. Только в этой связи с окружающей природой осуществляется собственная природа сознания, как посредством обмена веществ тем самым и единство индивида.

Четвертая глава. Строение сознания.

Если мы, таким образом, связываем температуру со строением сознания, то мы уже нацеливаемся на два вида содержания, на которые распространяется сознание: на природу и на «Я». Однако теперь мы должны начать с критического рассмотрения температуры. Ощущение температуры предполагает раздражение, на которое оно является ответом. Следовательно, необходимо предположить происхождение сознания для этого ощущения. «Необходимые предварительные понятия» содержат указание на нервную систему. Она обладает собственной температурой в своей жизненной деятельности обмена веществ. Аналогично этому, следовательно, следует допустить и происхождение в сознании температуры.

Как обозначить это происхождение, если ощущение исключено? Вопрос ставится не в смысле осознанности, а в направлении порождения сознания. Конечно, сознание предполагает содержание. Но происхождение сознания не может само уже быть содержанием, а лишь происхождением содержания. В нём может присутствовать наполненность, например, удовольствие или неудовольствие, но наполненность – это не содержание. Наполненность состоит в обладании сознанием как происходящим, как пребывании в себе самом, в движении, в котором это обладание, это происходящее, состоит. Первичной деятельности нервной системы должна быть аналогична эта первичная деятельность в сознании. И для этого особенно подходит температура, поскольку она непосредственно относится к связи с окружающей природой. В этой скрытой связи, следовательно, следует видеть и первоначальную форму содержания в первоначальной форме сознания.

И вся двойственность содержания здесь сразу же проявляется. Как предполагается окружающая среда, так и собственный внутренний мир полагается через сознание температуры. При этом полагается не столько содержание внешнего, сколько, скорее, изначально само внутреннее. Поэтому здесь уже закладываются удовольствие и неудовольствие, хотя и только в первоначальной форме побуждения. Как же назвать эту первоначальную форму?

Четвертая глава Строительство сознания

1. Чувствование

Ещё в наших первых работах по психологии, в шестидесятых годах прошлого века, мы выбрали термин, который сохранили впоследствии и обосновали в «Этике чистого воли». Мы называем эту первоначальную форму сознания чувствованием.

Чувствование – это расположенность сознания как такового, как к содержанию, так и к внутреннему. Само содержание в чувствовании ещё не осуществляется, а только закладывается, как, например, в удовольствии и неудовольствии, которые лишь в отношении внутреннего обозначают направленность на содержание. Но поскольку этот источник связывается с температурой, то чувствование – это чувствование температуры. Температура же является первоначальной формой в движении нервной системы и организма. Таким образом, чувствование температуры – это первоначальная форма сознания как движения. Движение в чувствовании температуры становится первоначальной формой сознания.

Этим прежде всего опровергается предрассудок, будто только ощущение может быть первичным в сознании и что, если ощущение есть движение, то и движение может быть первичным только как ощущение. Движение есть чувствование. Это и есть первичное. И тем самым для внутреннего, а в дальнейшем и для художественного чувства, сразу вводится иная отправная точка.

Если бы искусство основывалось только на ощущении, то оно должно было бы быть подражанием, и тогда оно было бы лишь, как не боится формулировать Кроче, «выражением впечатления». Если же мы, напротив, ищем его как чувство, то мы ищем его прежде всего как выражение, как развёртывание, как раскрытие и оформление внутреннего. В этот масштаб первоначальная форма чувствования уже вносит предпосылку. Не ощущение, а чувствование является первичным. И всё развитие, во всех направлениях сознания, должно иметь в этой первоначальной форме свою основу.

Вновь замечаем, что чувствование температуры полагает и движение как первоначальную форму сознания. И как чистое движение для физики есть чистое порождение, аналогичным образом оно определяется и в чувствовании. Оно, конечно, само по себе есть лишь обладание, но это обладание соответствует собственным движениям нервной системы: следовательно, оно должно означать и аналог этим движениям в себе самом.

В чувствовании голое наполнение обладания поднимается до первоначальной формы содержания.

Здесь формируется аналогия с чистым порождением. Что же это за первая форма содержания, которая пробивается из чувствования на свет? Это и есть движение. В нём чувствование создаёт своё первое содержание, голую предпосылку содержания. В нём чувствование развивается, осуществляется как сознание. Двойной смысл содержания, внешнее и внутреннее, сразу же проявляется в движении со всей ясностью. Оно творит внешнее, и оно творит также внутреннее. Оно есть первоначальная форма внешнего и точно так же первоначальная форма внутреннего.

Таким образом, чувствование порождает сознание как движение. Таким образом, чувствование порождает и движение как сознание. И второе положение столь же основополагающе для эстетики, как первое – для логики. Если вся художественная деятельность должна осуществляться в движениях, то они сами по себе суть проявления сознания. Движение господствует во всех жизненных основах сознания, как в дыхании, так и в росте. Движение ква-

лифицируется как автоматическое, как инстинктивное, как рефлекторное и, наконец, переходит в волевое действие.

Мы уже знаем из «Этики чистого воли» вопрос: как может это движение быть порождено? Он ставится не в смысле осознанности, а для чистого порождения сознания. Как можно мыслить это движение как чистое порождение? Поэтому здесь недостаточно ответа: оно исходит из моторного центра. Этим вопрос лишь отодвигается. Чем помогает различие между сенсорным и моторным центром, даже если оно анатомически обосновано, если оно направлено на происхождение движения?

Что касается чувствительного центра, то в отношении возникновения сознания успокаиваются не просто так, если только не придерживаются чистого материализма, где понятие центра вообще отсутствует, а рассматривают его лишь как негативное, материальное предварительное условие. Но только теперь начинается сфера сознания, к которой чувствительный центр лишь должен подводить. Точно так же и двигательный центр не должен означать ничего больше, чем это предварительное условие для восприятия импульса к движению. Иннервация не может считаться первым побуждением; иначе восприятие раздражения движения в чувствительном центре пришлось бы считать последним. Следовательно, двигательный центр не может представлять собой источник сознания движения. Как сознание, движение может иметь свой источник только в самом сознании. Только из сознания движение может быть передано в двигательный центр.

Таким образом, в ощущении температуры движение подтверждается как изначальная форма сознания. В нем движение подтверждается как порождение движения. А в порождении движения подтверждается порождение сознания в ощущении.

Сознание есть сознание содержания. Движение, распознанное как сознание, позволяет ему выступать в качестве первого содержания сознания, как порождение содержания; ибо сознание есть порождение содержания. Движение является первым содержанием, потому что оно есть чистое содержание; оно не имеет никакого содержания в качестве собственной предпосылки, а лишь предрасположенность к содержанию, которую формирует ощущение. Конечно, собственная температура нервной системы и, соответственно, ощущение зависят от связи с окружающей природой, но необходимые предварительные понятия содержат указание отвлечься от этой связи, чтобы в собственных движениях нервов обрести основу для аналогичной формы ощущения.

Однако эта предрасположенность к содержанию еще не является собственно содержанием. Как для внутреннего она означает лишь обладание, так для внешнего содержания – лишь активность, но не результат, не продукт этой активности. В ощущении, особенно в его устремлении к движению, происходит стремление к содержанию, раскрытие себя, переживание себя как содержания. Но все это еще не есть само содержание.

Прежде чем мы сможем обрести собственно содержание, мы уже должны здесь задаться вопросом: что происходит с этим ощущением, когда оно квалифицируется как движение и совершило в нем первый подход к содержанию? Мы ведь можем допустить эту квалификацию сознания как движения, учитывая порождение содержания. Это не противоречит мысли, из которой мы исходим, что сознание есть движение и что движение есть сознание. Однако сознание прежде всего есть ощущение. Движение же направлено вовне. Но оно исходит именно изнутри, из ощущения.

Таким образом, лишь в квалификации первого содержания движение отличается от самого сознания; и только в этом смысле мы ставим вопрос: что происходит с ощущением, когда оно квалифицировалось как движение? Вопрос направлен не столько на ощущение, сколько на движение: что происходит с движением, когда оно квалифицировалось в ощущении как предрасположенность к содержанию сознания?

Можно было бы попытаться ответить: эта первая предрасположенность содержания, которую образует движение, сохраняется. Однако этот ответ содержал бы ошибку. Он привел бы к тому, что сознание в своем порождении одновременно оказалось бы растворенным. Ибо сохранение этого подхода уничтожило бы сам подход, поскольку собственно содержание должно предполагать изменение. Последнее же может произойти только извне. Но мы спрашиваем здесь о том, что происходит с изначальной формой движения, поскольку она заключена в ощущении, после этой квалификации как движения?

Ответ может быть найден только в том, что квалификация как таковая снова снимается, и изначальное состояние сознания как ощущения мыслится исключительно с учетом формирования внутреннего. Ибо движение уже соответствует отношению к внешнему миру. Без этого различия различие между сознанием и движением вообще, а значит, и между ощущением и движением, теряет смысл. Таким образом, вопрос разрешается проведением взгляда, что ощущение во всех отношениях, как по отношению к внешнему, так и к внутреннему, есть изначальная форма сознания, и что оно, как таковая, должно оставаться постоянным: никогда не может быть снято.

Это определение о необходимом продолжении существования ощущения содержит, однако, большую трудность. Если понимать ощущение только субъективно, только в направлении удовольствия и неудовольствия, то это определение вполне можно понять. Простое наличие и обладание не должны прекращаться и не должны прерываться; иначе предрасположенность к сознанию была бы уничтожена. Иначе обстоит дело, однако, с движением как первой предрасположенностью к содержанию. Мы только что спросили, что происходит с этой первой предрасположенностью, когда она осуществилась. И мы полагали, что должны ответить: квалификация должна снова вернуться в неквалифицированное ощущение. Это само по себе представляет трудность, которую нельзя обойти в этом различии. Однако это не должно ничего менять в том, что подход к содержанию еще не есть содержание, но должен и может им стать. Прежде чем он станет им, прежде чем формирование содержания осуществится, он как ощущение должен вернуть себе свое изначальное состояние.

Какое содержание он тогда имеет, если отвлечься от квалификации как движения? Тогда, очевидно, остается только предрасположенность к внутреннему. Но в этом, кажется, снова подтверждается взгляд, что удовольствие и неудовольствие все же являются своего рода содержанием, поскольку другого содержания сейчас не должно быть, а без всякого содержания вообще ощущение все же не может быть мыслимо. Мы увидим, что эта трудность не только представляет затруднение, но и что мы должны попытаться, не может ли она оказаться полезной для определения эстетического чувства. Но сейчас мы остаемся еще у начала.

Если движение должно быть подходом к содержанию, то возникает другая трудность для разрешения вопроса: что происходит с квалификацией ощущения в движении? Трудность заключается в понятии содержания сознания. Содержание предполагает устойчивость. Но как сознание может обладать устойчивостью? Только вещь обладает устойчивостью. Сознание не есть вещь, а лишь процесс, и как таковой оно не только происходящее и имеющее место, но и порождение. Методология чистого сознания всегда указывает лишь на деятельность, а не на вещь для сознания.

Однако из этого следует, что даже подход к содержанию, которое формирует движение, для сознания может означать лишь процесс порождения, и ни в коем случае нельзя опираться на мнение, будто в таком подходе к содержанию сознание обретает предметную устойчивость и тем самым способно принять якобы существующую субстанциальность. Против этого нас должна защитить проведенная ранее дифференциация между движением и сознанием в чувстве. Эта дифференциация относится лишь к определенным аспектам двойственного смысла содержания; она означает лишь абстракцию в чувстве, в сознании. И теперь эта дифференциация должна помочь нам прояснить текущий вопрос.

Различение собственно содержания, даже в его начальном подходе, особенно необходимо с учётом определения эстетического чувства. И в соответствии с систематическим определением последнего, уже на первых ступенях сознания потребуются подход к чувству. Такой подход соответствует общепринятому словоупотреблению, согласно которому признаётся также и чувственное чувство, поскольку нельзя отказаться от различия между объективным содержанием и субъективной внутренностью. Принуждению этой мысли соответствует принятие удовольствия и неудовольствия как чувства. Было бы ошибкой в применении методологии, если бы мы попытались строить сознание только со стороны объективного, не уделяя равного внимания субъективному.

Настоящая проблема защищает нас от этой ошибки. Мы должны порождать эстетическое сознание как эстетическое чувство. Термин «чувство» предполагает общность отношений между эстетическим чувством и базовым чувством удовольствия и неудовольствия. Это предположение не может быть поколеблено тем, что удовольствие и неудовольствие связаны с сомнительными источниками ошибок. Эстетическое чувство всё же остаётся чувством. И потому вопрос, ведущий к эстетическому чувству, звучит так: что происходит с чувством, когда его квалификация как движения снимается, так что оно снова мыслится лишь для построения внутреннего? Изолированное чувство тогда указывает на проблематичное чувство.

Мы выразили это так, что квалификация движения снимается, и тогда диспозиция чувства остаётся изолированной без подхода к содержанию. Однако всё это различие – лишь абстракция, чтобы привести содержание к порождению. В основе же чувство, как аналог аутохтонным движениям нервной системы, само по себе уже есть движение. Поэтому нельзя спрашивать: что происходит с движением, когда чувство квалифицируется как движение? Эта квалификация – лишь абстракция. Само чувство уже есть движение. Поскольку чувство есть источник сознания, оно тем самым есть источник движения; ибо сознание есть движение.

2. Чувство движения

Из этого следует, однако, что эти две абстракции – чувство и движение – должны сохранять свою корреляцию. Построение сознания начинается с чувства и переходит к квалификации чувства как движения. Но если построение должно продолжаться, то и обратно эта корреляция должна вступить в силу. Тем самым чувство становится придатком движения, к ступени сознания движения.

Но как этот придаток термин «чувство» должен измениться. Ибо он означает лишь источник сознания, здесь же он мыслится как придаток, то есть как дополнение, отзвук. Поэтому необходимо обозначить это изменение особым термином, который характеризует связь между движением и чувством, а именно обратную корреляцию, значение придатка.

Этой связи соответствует чувство движения.

Здесь перед нами предстаёт чувство в отличие от чистоты, в которой мы стремимся определить его систематическое значение. Это чувство, как оно здесь появляется, не только не мыслится как чистое, но даже не как изолированное. Оно не обладает самостоятельностью сознания; оно обозначает связь; оно есть исключительно лишь относительность. Как такую ступень относительности сознания следует выделять чувство движения. Эта относительность необходима, ибо абстракция движения требует связи с абстракцией чувства.

Последняя, правда, изначально есть общая диспозиция источника. Но проблема сознания требует, чтобы источник оставался в силе для каждой ступени сознания. Он не может лишь оказывать последующее действие; ибо сознание не есть вещь, на которую можно было бы воздействовать после; его существование всегда мыслится лишь как пребывание, а это пребывание – лишь как возникновение; но возникновение непрерывно требует источника. Мы должны постоянно учитывать это для построения сознания. Теперь это понимание должно проявиться

в относительности чувства движения. В эту относительность источник чувства должен непрерывно преобразовываться – не только потому, как мы ранее размышляли, что абстракция движения должна возвращаться в абстракцию чувства, но и потому, что чувство никогда не должно прекращаться, если вообще должны порождаться иные квалификации сознания. Таким образом, уже по этой причине относительность чувства движения не только неизбежна, но и позитивно необходима.

Однако мы можем также задуматься о предметном значении этой ступени относительности – для построения сознания и, в частности, для эстетического чувства.

Систематическая методология направляет нас на различение эстетического чувства от так называемого чувственного чувства. Однако мы не станем стремиться полностью очистить эстетическое чувство от удовольствия и неудовольствия, от всякого чувства благополучия и всякого чувства страдания. В этом смысле чистота ни в коем случае не должна пониматься, хотя, конечно, эстетическое чувство ни в коем случае не должно содержать чувство счастья как свою существенную составляющую, как это в конечном итоге получается в новейших попытках обосновать эстетику на вчувствовании.

Однако различение – не разделение. Элемент эстетического чувства вполне может оставаться относительным чувством; но именно как относительным; то есть как придатком к ступени содержания сознания. Этот смысл обретает относительность. Относительное чувство само не есть содержание, но лишь придаток к ступени содержания. И его первая форма проявления – как чувство движения – есть относительность к первоначальному подходу содержания. Но как этот подход есть первая квалификация сознания, так и эта первая относительность есть ступень источника, преобразование общего источника в его продолжение, которое должно сохраняться для каждой новой ступени сознания, чтобы могло возникать новое содержание.

Сейчас же речь шла лишь о подходе к содержанию и, после его определения, о его воссоединении с источником вообще, без дальнейшей квалификации. Однако сама относительность вновь образует некий вид квалификации. Это – иллюзия содержания, которая, так или иначе, присутствует в чувстве, в простом обладании, в удовольствии и неудовольствии. Теперь мы уже позитивно распознаём основание ошибки. Видимость содержания, существующая для относительного чувства, проистекает из содержания или подхода к содержанию, к которому оно является придатком. Этот придаток, эта относительность необходимы, но потому ещё не являются сами по себе содержанием. Чувство благополучия есть необходимая относительность, но не самостоятельное содержание. В чувстве движения в движении лежит подход к содержанию.

Таков смысл акцента, как он теперь общепринят. Мы можем принять его уже для движения, поскольку уже обрели ясность в том, что речь идёт лишь о распределении абстракций. Однако ошибка лучше исключается языковым обозначением относительности, при котором чувство одновременно характеризуется как ступень относительности. Эта относительность чувства может быть также компонентом в эстетическом чувстве; но определяющим она быть не может; тем более она не может отождествляться с эстетическим чувством.

Теперь мы оставляем это значение придатка в понятии относительного чувства и переходим далее к определению содержания. Движение образует лишь подход к содержанию. Собственно содержание возникает лишь с ощущением.

3. Ощущение

Как возникает ощущение? Вопрос касается не осознанности; он означает: как ощущение, как ступень сознания, было порождено? Это порождение само по себе является делом логики, не только потому, что порождение зависит от его методологии, но и потому, что только логика может поставить проблему ощущения. В рамках способов порождения чистого позна-

ния, а именно в рамках методологических ступеней исследования, ощущение возникает с притязанием на вид суждения, поскольку вид суждения о действительности указывает на притязание ощущения. Тем самым перед логикой встает сложнейшая проблема.

Среди всех видов обладания познанием ощущение образует наиболее сложный, оправдание которого предполагает весь предметный аппарат чистого познания. На примере ощущения следует понять, что психология не может обладать самостоятельностью, кроме как систематической; что поэтому она не может начинать самостоятельно. Ведь уже ее первое понятие – понятие ощущения – остается украденным, если она не берет у логики его оправдания, если она не заимствует у нее уже его определение.

Ощущение, согласно его логическому значению, содержит в себе указание на действительность; следовательно, в нем начинается порождение собственного содержания.

Однако порождение содержания уже началось в движении как зачатке содержания. Поэтому порождение ощущения должно восходить к его истоку в чувствовании и в его квалификации как движения. Теперь мы можем объединить эти две абстракции. Порождение ощущения должно восходить к чувству движения. Но как тогда возникает прогресс при этом регрессе?

Зародыш содержания был найден через различие абстракций сознания и движения в чувствовании. Это различие осуществилось в корреляции. Таким образом, различие оказалось первым средством для нахождения пути к содержанию. Различение должно применяться и далее как средство в построении сознания. Ведь различение – это средство для формирования новых абстракций. И только в таких абстракциях можно пытаться строить сознание. Различение является необходимым средством уже потому, что каждая новая ступень всегда основывается на различении с истоком чувствования, которое как исток должно сохраняться в релятивистских приложениях предшествующих ступеней. Это – положительный смысл относительного чувства.

В отличие от движения, ощущение обозначает начало собственного содержания. И мы согласны с древнегреческой точкой зрения, возрожденной в современной физиологической психологии, согласно которой всякое ощущение есть развитие из тактильного ощущения. Тактильное же ощущение – это движение на поверхностях осязания. Мы уже рассматривали это и с точки зрения его значения для возникновения эстетики.

Чувство ощущения, однако, образует для этого развития специфического ощущения посредствующее звено, без которого пришлось бы обойтись и которое, конечно, сенсуализм не замечает. Как может ощущение возникнуть из движения, которое само мыслится как ощущение, а не как чувствование? Как может одно ощущение возникнуть из другого того же рода? И как вообще может ощущение возникнуть из ощущения другого рода? Эти вопросы отесняются или даже не возникают, потому что ощущение, по аналогии со своим материальным субстратом, иллюзорно мыслится как изолированная вещь, и потому что между этими вещами, этими вещеподобными образованиями сознания, само сознание мыслится как действующий фактор. Так устойчиво сохраняется мифологическое представление о душе, которая трудится за своим ткацким станком и в самостоятельных актах свободного обзора распределяет свои образования, словно она как самостоятельное образование приводит их к творению. Если такой способ новообразования сознания уже противоречит понятию развития, то тем более – методологии порождения. Поэтому ощущение не может возникнуть из другого ощущения. В таком случае оно возникало бы заново.

Ощущение возникает из чувств движения. Это – предпосылка возможности возникновения новой ступени сознания в ощущении. Новая ступень должна быть новой только согласно своему понятийному значению. Для построения сознания посредством порождения новизна не должна разрывать связь с истоком сознания, который должен сохраняться для каждой новой ступени. Через чувство движения эта связь устанавливается и поддерживается. Так ощущение

стало новой ступенью сознания на методологическом основании порождения. И теперь оно может представлять содержание, которое оно возвещает и которое оно должно представлять как логическое притязание. Теперь этой логической репрезентации соответствует и его психологическое определение. Чувство движения – необходимая и достаточная предварительная ступень для ощущения.

Достаточная, конечно, только как предварительная ступень. Сама ступень основывается еще на другом положительном условии. Логическое значение ощущения – указание на содержание действительности. Этому весу должна соответствовать и психологическая определенность. Так ощущение становится специфическим чувственным ощущением, согласно чувственным качествам, которые физиологически различимы на физическом теле.

Однако эта абстракция содержания в ощущении должна быть так же согласована с истом чувствования, как мы это должны были сделать для движения. Если один вид ощущения должен переходить в другой, если одно ощущение одного вида должно следовать за ощущением того же вида, то никогда не должно отсутствовать посредничество относительного чувства. Ни зрительное ощущение не может развиваться из тактильного, ни одно тактильное ощущение из другого без того, чтобы между ними не лежало относительное чувство, из которого может произойти развитие, тогда как в противном случае оно было бы творением нового. Всегда относительное чувство должно быть посредником.

4. Чувство ощущения

Если это называют тоном ощущения, то чувство ощущения, напротив, проясняет, что тон ощущения может сохраняться за пределами содержания ощущения. Иначе это было бы чудом, которое, однако, при нашей терминологии разрешается в простое, но необходимое требование. Если новое ощущение, даже того же вида, должно иметь возможность возникнуть, то оно может возникнуть только из чувства ощущения предшествующего ощущения.

Ощущение – это не различие одного ощущения от другого. Тогда различие не было бы средством объяснения или описания. Ощущение – это различие от чувства ощущения предшествующего ощущения. Чувство ощущения сохраняется, даже когда ощущение прошло. И оно должно сохраняться, если новое ощущение должно иметь возможность возникнуть. Как можно помыслить это сохранение? Так можно спрашивать только согласно методу порождения, и он дает точный ответ: для возникновения – сохранение. В ином смысле здесь возник бы недопустимый вопрос осознанности, как он может возникнуть и для ощущения только недопустимым образом.

Чувство ощущения имеет еще другое значение, которое особенно важно для эстетического чувства.

Подчеркнутому ощущению, чувству, приписывают силу, длительность, интенсивность. Мы можем здесь отказаться от исследования для понятия ощущения возможности его связи с понятиями величины. Мы можем перенести это наделение указанными понятиями с ощущения на чувство ощущения. В нем они не образуют противоречия. Чувство ощущения может обладать интенсивностью и длительностью. Ибо длительность измеряет сохранение относительной промежуточной ступени между двумя ощущениями. Интенсивность обозначает преобладание чувствования над содержанием в чувстве ощущения. Так это – исполнение относительной ступени сознания, которое обозначается интенсивностью, словно происходит истощение сознания этим содержанием и через него. Однако это не столько истощение содержанием, сколько чувством ощущения, которое создает впечатление интенсивности. И здесь тоже нет определенности содержания в чувстве; связь с содержанием основывается только на связи чувственного приложения с ощущением.

Мы должны здесь уже сделать отсылку к эстетическому чувству. Направления в искусстве часто различаются в зависимости от преобладания, которое в них приобретает чувство ощущения, и в зависимости от соотношения, в котором в нем господствует интенсивность или ясность. Ясность основывается на различении содержания, интенсивность же – на продолжающемся действии чувственного приложения, которое затрудняет различение содержания, уже тормозя его оформление. Содержание всегда только содержание ощущения. Чувство ощущения может иметь только наполненность. Интенсивность – не содержание. Это различие справедливо уже для чувства ощущения; тем более оно должно быть усилено и утончено в эстетическом чувстве, которое в двух главных видах сознания имеет ступени в качестве предпосылок, для которых чувство ощущения является, так сказать, лишь предварительной ступенью. Но как таковое оно сохраняется и действует и в зрелом эстетическом чувстве, как ни одно эстетическое сознание не может обойтись без ощущений, а значит, и без чувств ощущений.

Поэтому для зрелости и чистоты эстетического чувства всегда возникает конфликт с чувствами ощущений, и это вытекает из их понятия как относительной ступени и из их отношения к содержанию: эстетическое содержание не может быть обосновано в них. Лишь общая диспозиция сознания, проявляющаяся в удовольствии и неудовольствии, звучит и в чувстве ощущения, когда оно как составная часть эстетического чувства естественным образом участвует в его формировании. Однако если чистота эстетического чувства не может быть обоснована в этом относительном чувстве, то первобытная сила чувствования, общая диспозиция сознания, не должна становиться слишком заметной при конструировании эстетического чувства. Здесь кроются опасности, связанные со значением этой общей диспозиции сознания в удовольствии и неудовольствии, которые угрожающе проявляются в чувстве ощущения. Ведь удовольствие и неудовольствие остаются теми невыразимыми поворотами, в которых движется чувство ощущения, как будто бы оно могло в них самоопределяться.

Чувство ощущения в своей относительности теперь проявило себя как самостоятельная ступень сознания. Оно образует связь между ощущением и ощущением, причем как между ощущениями одного рода, так и разного. Однако в этом предположении скрыта ещё большая трудность. Если чувство ощущения обосновывает возможность того, что из одного ощущения может возникнуть другое, то это обоснование должно быть ограничено возникновением второго ощущения лишь постольку, поскольку оно мыслится так же изолированно, как и первое. Однако при такой необходимой изоляции сознание не может остановиться; в этом случае оно не смогло бы прийти к оформлению содержания. Ощущение само по себе ещё не есть содержание; равно как и второе, и первое. Содержание в его подлинном значении возникает лишь из двух ощущений, поскольку они вступают в отношение друг к другу. Именно на отношении основывается, в нём совершается содержание. Этот основной принцип для определения содержания обосновывается логикой.

Отсюда возникает важный вопрос: как возникает это отношение? И вместе с ним возникает предварительный вопрос: как возникает множественность ощущений? Ведь если заранее не возникла эта множественность ощущений, если два ощущения не были даны как два, то отношение между ними не может сформироваться.

5. Мышление

Так мы неожиданно подошли к задачам мышления. Само ощущение вызвало мышление; не ощущение в его единстве, а в его двойственности. Это уже учил Платон на примере самой двойственности. Конечно, вопрос возвращается к единству ощущения. Однако этот вопрос, пожалуй, касается только логики; для построения сознания, которое мы здесь рассматриваем, достаточно связи с проблемой множественности. Таким образом, множественность предстаёт перед нами как первая задача в работе с материалом ощущения, и первое достижение мыш-

ления должно состоять в её обработке. Опять же, мы не можем спрашивать, как мышление в глубинных основах сознания может это осуществить. Это был бы вопрос об осознанности. Мы можем лишь, в соответствии с методом порождения, спросить, какие способы порождения выступают в мышлении как таковом для решения этой задачи.

Уже при возникновении ощущения из чувствования была задействована дифференциация. На этом первом этапе она может быть достаточной, поскольку здесь она представляет собой лишь реакцию чувствования на внешний раздражитель и выражает значение сознания. Это сознание ещё может считаться чем-то вроде рефлекса. Ведь это только самое начало сознания, его исток. Дифференциация здесь – это просто ощущение, ещё не мышление. Она есть, она представляет лишь абстракцию ощущения; но теперь речь идёт о проблеме двух ощущений как двойственности. Достаточно ли для этой ступени сознания одной лишь дифференциации, которая всегда имеет побочный смысл различия?

Дифференциация уже не достаточна в своём отрицательном значении, то есть как отделение одного ощущения от другого, потому что само это отделение недостаточно, ведь важна именно связь, которую представляет двойственность. Разве сама дифференциация уже есть связь?

Мышление уже в ранней греческой философии понималось прежде всего как связь, как синтез. Но, конечно, одной связи тоже недостаточно; двойственность – это не только связь, но прежде всего разделение. И возникает вопрос, не остаётся ли разделение изначальным достижением, от которого зависит и связь, в которой оно само уже осуществляет часть своего значения, пусть даже только часть. Это значение разделения, которое само должно осуществлять связь, не может быть осознано через дифференциацию. Дифференциация даже не формулирует проблему. Она уже предполагает элементы, между которыми проводит разграничение. Напротив, важно понять, что сами элементы, во множественности, впервые становятся порождаемыми через дифференциацию. Это выходит за пределы смысла дифференциации.

Поэтому логика чистого познания использует термин обособление, которое осуществляется как выделение. Таким образом, в обособлении элементы порождаются, выделяются. И тем самым одновременно подготавливается связь. Но и связь не соответствует методологии порождения. Объединение, образование единства – вот подходящее выражение, которое уже выдвинула греческая философия. Множественность как таковая есть единство. Она не только обособление, но в равной мере объединение.

Единство обозначает задачу мышления. Связь – это образное выражение, которое недостаточно обозначает проблему. Объединение означает единство во множественности, множественность как единство. И поэтому оно включает в себя и обособление. Ведь единство множественности – это не связь, не соединение и не какая-либо иная форма скрепления, а основано на порождении множественности, на её выделении под ведущим понятием объединения в множественность.

Всё это – мышление, чистое мышление. Но логике требуется немало подготовительных средств, чтобы привести эту задачу мышления к решению. Здесь совершенно очевидно подтверждается наш тезис о систематическом значении эстетики. Сама наука об искусстве почувствовала необходимость спуститься в эти глубины научной логики. Она не остановилась на так называемой психологии, а взялась за рассмотрения, которые являются собственным достоянием логики, если не метафизики в её научном смысле. От понятия движения она была вынуждена перейти к понятиям пространства и времени и даже к понятию множественности. Тем самым она покидает единственно спасительный метод развития, который оперирует сравнением, комбинацией, ассоциацией и всеми этими тупыми и слепыми скрепляющими средствами, всегда лишь затуманивающими подлинную проблему. Множественность сама по себе, тем не менее мыслимая как единство, становится здесь явно признанной проблемой.

Многообразие созерцания, которое до сих пор составляло слабое место в кантовской постановке проблемы познания, тем самым отвергается. И вместе с этим отпадает последнее основание для различения чувственности и рассудка. Чувственность больше не может представлять многообразие, поскольку это многообразие становится проблемой как множественность. Множественность означает чистую множественность, произведённую множественность. Эту чистую множественность можно мыслить как единство, каковым она и должна быть, если различие основывается на объединении, под руководством которого оно должно осуществляться. Таким образом, старые лозунги сенсуализма и эмпиризма больше не могут помочь; они осознаются в своей несостоятельности, и теперь привлекается априоризм и идеализм познания. От науки искусства традиционная логика может теперь научиться тому, как ей следует вести своё ремесло. Проследим теперь эту задачу далее согласно нашей методологии.

Чувство ощущения однородно с чувством движения. Движение уже тоже есть содержание, зачаток содержания. А ощущение содержит более развитое содержание, но тоже лишь в зачатке; ибо только множественность ощущений может довести содержание до исполнения. Однако эта множественность уже не есть ощущение, которое как раз означает лишь этот зачаток исполнения. Множественность есть мышление. Мышление означает порождение содержания, осуществление его исполнения. Поэтому чувство ощущения и чувство движения следует рассматривать как однородные по отношению к содержанию, и полностью они таковы в аспекте чувства.

Если мы теперь поместим новое достижение сознания – как мышление – в множественность, которая должна формироваться на основе ощущений, то мы сначала обращаемся к чувству ощущения, в которое каждое отдельное ощущение должно вливаться. Однако это чувство ощущения, как в отношении самого ощущения, так и особенно в отношении чувственного аспекта, одновременно является чувством движения. В нём следует признать более естественный источник возникновения множественности. Множественность есть первое осуществлённое содержание. Но движение есть источник зачатка содержания, из которого само ощущение выводится. Поэтому в чувстве движения следует искать мост для связи ощущения с ощущением.

Это чувство движения действует, однако, и в чувстве ощущения. Ибо ощущение есть движение. И если оно не должно оцениваться лишь как реакция и рефлекс, то этим оно обязано движению, которое, как таковое, всегда есть побуждение и порождение сознания. Таким образом, вопрос о порождении множественности ощущений возвращает нас к порождению сознания в движении; точнее, к чувству движения.

Этика чистого воления, чтобы обосновать эту чистоту, должна была выявить в движении, каковым воление должно осуществляться, чистый, интеллектуальный фактор, и она определила его как тенденцию. В тенденции чувство ощущения действует как чувство движения, изначальный характер движения сознания проникает в чувство ощущения. Чувственный аспект содержит в себе эту изначальную ценность сознания как движения. Если теперь ставится вопрос: как может возникнуть множественность ощущений? – то ответ может звучать так: она вырывается из чувства движения, которое содержится в чувстве ощущения согласно его чувственному аспекту.

Это вырывание больше не является просто общим побуждением движения, но в нём, согласно задаче множественности, это стремление вовне одновременно становится удвоением. Ибо в противном случае в нём не было бы нужды; тогда можно было бы удовлетвориться сознанием движения, самим чувством. Тенденция означает множественность тенденций; как раз для возникновения множественности она и была придумана. Она есть множественное в своём понятии. Она означает продвижение от тенденции к тенденции, следовательно, продвижение от одного ощущения к другому.

Если теперь проблема множественности, согласно методологии порождения, требует обособления и объединения, то оба этих направления в порождении множественности осуществляются тенденцией. Стремление вовне порождает обособление, особенно в своём продвижении от тенденции к тенденции. Тенденции порождают обособление. И, в свою очередь, в этом своём неудержимом продвижении они одновременно порождают объединение. Таким образом, они образуют источник формы ряда, в которой осуществляется всё содержание сознания. Но сам ряд есть лишь выражение множественности, за исключением того случая, когда он является бесконечным рядом, что здесь не принимается во внимание.

В традиционной терминологии ряд представляется во времени и пространстве, то есть в образах последовательности и сосуществования. Они оба суть лишь образы; ибо оставляют без обсуждения два вопроса: во-первых, откуда берутся элементы, которые так упорядочиваются? И во-вторых: как эти порядки приходят к порождению? Снова видно, что время и пространство не могут быть поставлены впереди способов порождения мышления; они не могут быть чем-то особенным, поскольку содержат в себе собственные задачи мышления.

6. Применение в искусствознании

Искусствознание дает прекрасное подтверждение этому направлению чистой логики. Оно постепенно отказывается от эмпирических штампов и больше не задерживается на психологическом рассмотрении человека и его телесных ощущений. Оно сводит ритм ко времени, а симметрию и пропорциональность – к пространству. Более того, становится ясно, что во ритме осуществляется время, а в симметрии и пропорциональности – пространство. Однако все эти основные понятия искусствознания суть чувства движения. Их содержание заключается исключительно в том, что они порождают движение, вернее, что они создают переход от движения к движению.

Подобно тому как тенденция включает в себя множество тенденций, так и ритм основывается на этом продолжении чувства движения. А симметрия и пропорциональность создают рядоположенность, измеряя последовательность и на основе этого измерения осуществляя объединение последовательного. Таким образом, из тенденции, точнее, из присущей ей множественности, заложенной в самом ее понятии, возникает порождение самой множественности в двух ее направлениях – как разделение и как объединение. Разделение проявляется в стремлении вовне, а объединение – в продвижении этого стремления, которое в нем самом уже предполагается.

Мы можем также указать на тот момент, который логика чистого познания выделила во времени, поскольку она стремится доказать, что антиципация является ее основной деятельностью. Антиципация ясно показывает, что время отнюдь не есть порядок следования одного за другим, а скорее порядок порождения следования. Не за прошлым следует будущее, а за порождением будущего следует порождение прошлого. Разделение исходит из будущего, и только от него начинается объединение в этом порядке следования. Подобные изменения происходят и в порядке пространства, поскольку он понимается не просто как рядоположенность, а в соответствии с тотальностью бесконечного ряда.

Можно попытаться провести аналогию между отношением времени и пространства, с одной стороны, и симметрии и пропорциональности – с другой, и ритмом – с третьей. Разделение и объединение двух элементов, а также тенденция, включая ее повторение, – это и есть основная форма ритма. Но ритм – это эстетическая фундаментальная форма. Его модификациями являются симметрия и пропорциональность. Симметрия – это парность вправо и влево, которая, в свою очередь, есть лишь форма направленности изначальной парности ритма. А пропорциональность – это наложение таких пар вверх и вниз.

В этом направлении чувства движения возникает глубина – третье измерение пространства. Однако исходной единицей для этого измерения является вовсе не туловище, как и для симметрии, а сам ритм, в соответствии с которым тенденция стремится к тенденции. Этому понятию ритма соответствует и антиципация, составляющая сущность времени. Таким образом, ритм оказывается более глубоким единством, чем то, которое могло бы быть образовано туловищем. Его единство, гармония, которую он осуществляет и которая является его задачей и содержанием, заключается скорее в единстве самого человека, которое строится в ритме.

Таким образом, обнаруживается, что чувство движения, или, точнее, чувство ощущения в его множественности, которая является делом тенденции, одновременно порождает содержание сознания – содержание, которое еще не возникает в изолированном ощущении. Рассматривая основные эстетические формы, мы обнаружили это содержание преимущественно в его субъективном направлении. Однако пространство, даже в большей степени, чем время, непосредственно показывает, что содержание порождается и в объективном значении. В этом объективирующем направлении заключается особая значимость мышления. Мышление порождает объект.

Объективацию также принято называть представлением. Однако представление уже означает нечто большее, чем ощущение, которое само по себе есть лишь изменение состояния, факт наличия сознания. Но представление, хотя в этом слове и обозначается объективация, может также, как и сам этот термин, означать репрезентацию. Это повторение противоречит порождению. В этом и заключается основная ошибка термина «представление», которую для искусства лишь усугубляет фантазия. Здесь содержание всегда уже дано, и речь идет лишь о его повторении, о приведении его к возвращению. Собственно, фантазия не способна на большее, даже если она либо вызывает возвращение сложными средствами, либо после совершившегося возвращения приступает к собственной обработке. Данное всегда остается данным, даже если оно должно быть изменено. В отличие от этого, мышление всегда должно быть порождением, и как продукт мышления объект становится чистым предметом познания, а в нем – наукой. И точно так же мышление, поскольку оно является основным элементом эстетического чувства, может возвысить его содержание до чистого содержания, до предмета чистого эстетического чувства.

Здесь особенно подтверждается методологическая связь, которую мы стремимся установить между сознанием на всех его уровнях и движением. Искусство во всех своих проявлениях есть движение. Но мышление должно участвовать во всем. Художественное чувство основывается на основном элементе мышления – порождении предмета природы в произведении искусства, но если эстетическое сознание вообще допускает обозначение «чувства», то при его формировании должна учитываться и относительность уровня чувства. Нельзя останавливаться на этой относительности, но и нельзя от нее отказаться. Следовательно, для мышления во всех его модификациях должен быть установлен и уровень чувства.

Поэтому наша коренная единица сознания и движения имеет фундаментальное значение для эстетического чувства. Искусство работает как с витальными силами движения, так и с логически обоснованными, научными инсайтами мышления. Всякое абстрактное мышление оживает в нем в движении, точно так же как, с другой стороны, всякое чувственное изображение нуждается частично в математической подготовке и контроле, частично в четкой и ясной логической структуре и пересмотре.

Таким образом, чистое мышление движения становится однородным в художественном творчестве. Время и пространство являются основными формами движения и, следовательно, мышления, но точно так же и основными формами художественного творчества. Логическое порождение объекта становится однотипным с художественным, поэтому первое является предпосылкой второго. И мы уже обратили внимание на то, как искусствоведение, исследуя

методологию искусства, пришло к логическому пониманию, которое в рамках философской логики до сих пор составляет подлинную проблему в споре школ.

Таким образом, в искусстве логическое понимание проявляется даже более убедительно, чем в науке. Это было бы трудно понять, если бы не сами творческие художники, от которых исходит это понимание, как вначале Готфрид Земпер, так впоследствии и Адольф Гильдебранд. Ибо сама по себе эта литературная реальность кажется труднообъяснимой. Связь между математикой и логикой, а также обеих с физикой, была уже изложена Пифагором, то есть при самом зарождении математической физики как акустики, и здесь же был сделан фундаментальный шаг в логическом обосновании. И продолжение, и все более живое обоснование этой тройной связи является в такой же мере живым духом в истории математики и физики, как и в истории философии. И тем не менее об этом все еще спорят, как будто не только Пифагора не было, но и Галилея, и Кеплера, и Лейбница, и Ньютона.

В искусстве же, напротив, все, казалось бы, является лишь так называемой фантазией, что должно означать свободу от законов материального познания, то есть, возможно, лишь подчинение законам так называемой формальной логики. И тем не менее, эта самая искусство ставит своей задачей изображение предметов природы. Это явное противоречие, на которое, следовательно, должно обратить внимание искусствознание. Малейшая механическая ошибка приводит к разрушению построенного дома – не только жилого дома, но и воздушного замка архитектурной фантазии, создающей храмы и церкви. Точно так же никакой полет фантазии не способен создать даже самый короткий стих без того, чтобы основной закон ритма не оказал содействия в его порождении. То же самое происходит и в музыке. Ошибочно полагать, что дух бессознательно рассчитывает при сочинении. Одного расчета недостаточно. Композитор должен осознавать, что он рассчитывает, но, конечно, не как арифметический расчет. Музыкальный расчет – это генерал-бас. Без него музыкальная фантазия не может осуществиться.

Однако во всех этих теоретических требованиях к художественному творчеству явно прослеживается внутренняя связь с движением. Поэтому теоретическое требование нигде не становится внешним принуждением, а произрастает из самой глубины корня, из которого разворачиваются все ветви творчества. Таким образом, следует понимать, что теоретические условия не только признавались, культивировались и развивались ведущими умами искусства, но и что их оригинальность, как и характер их продуктивности, возрастает пропорционально мере их теоретической силы. Оригинальность никоим образом не страдает, творческая фантазия никоим образом не теряет свободы в этом личном союзе с научной теорией – напротив, творение становится тем более волшебным в своей мощи и многогранности, чем больше оно регулируется и направляется теорией, чем больше оно вбирает в свою задачу закономерность познания и удерживает её как основу для её решения.

Могла ли поэзия, например, достичь своей внутренней силы и зрелости самостоятельно, или же именно живое участие в проблемах теоретической культуры, а значит, и в её центре – философии, отличает поэзию как художественное направление от эпоса народной поэзии? Теоретическая зрелость – решающее основание для различия между высоким искусством и архаичным. И точно так же на этом основании зиждется различие между музыкой и народной песней, как и между музыкой и пением птиц. Именно полифония отличает музыку от всех её аналогов. Но она же делает её зависимость от теории очевидной. В то же время в музыке непосредственно проявляется однородность мышления с движением, а значит, и гомогенность условия познания с эстетическим порождением.

Нас здесь интересует именно эта гомогенность; лишь прояснение основной мысли о том, что своеобразие эстетического чувства не нарушается тем, что теоретическое познание становится его основным условием и предпосылкой. Однако мы пока не касаемся вопроса о положительном участии мышления и теоретического познания в самом художественном творчестве, равно как и в художественном переживании. Этот вопрос касается содержания искусства,

содержания всех его видов. Он является, таким образом, важной частью общего определения содержания эстетики. Здесь же мы имеем дело лишь с порождением эстетического чувства как нового вида сознания. Поэтому для нас сейчас важна прежде всего гомогенность условия познания с эстетическим чувством, поскольку она коренится в единстве сознания и движения. Лишь в виде намёков для пояснения мы уже вынуждены были коснуться другого вопроса.

7. Предпосылка воли

Теперь попытаемся выяснить столь же необходимую гомогенность эстетического сознания с этическим условием воли.

Чистота в порождении воли предусмотрена в тенденции, которая делает элемент воли однородным с мышлением. Эта тенденция господствует в ритме и, соответственно, продолжается в эстетическом сознании. Отсюда готовится связь с дальнейшим развитием мышления. Однако положительная сила воли основывается на аффекте. Воля, конечно, нуждается в мышлении и познании, но она использует их для своей особенности. Последняя имеет свой положительный источник в аффекте. Аффект, правда, не лишён удовольствия и неудовольствия, но они не исчерпывают его понятия. Удовольствие и неудовольствие теперь однозначно определены как придатки и относительные ступени чувства. Однако в придатках не может зародиться та положительная сила, в которой состоит особенность воли.

Следовательно, необходимо определить новый вид относительности для ступени чувства. Ведь аффект, конечно, должен быть своего рода чувством. Содержание, которое может принадлежать только мышлению, уже удовлетворено как отрицательное условие. Но как положительное условие аффект не может быть придатком уже существующей ступени сознания, положительное значение которой могло бы состоять лишь в том, что она служит предпосылкой для новой ступени содержания. Теперь для аффекта речь идёт о новой, своеобразной, самостоятельной ступени сознания, которую формирует воля. Поэтому этика чистой воли отличает ступень чувства суффиксов от ступени придатков. Суффикс означает не только расположенность к новому содержанию на той же ступени, но и условие порождения новой ступени сознания.

Если аффект должен представлять чувство воли в отличие от мыслительных содержаний воли, то эта относительность чувства должна иметь положительное, в своей части чисто порождающее значение. Воля не должна оставаться волейтельностью; решение – не просто планом и намерением; оно должно как импульс приводить действие в исполнение. Импульсивность, жизненная энергия, творческий порыв, сила действия должны изливаться в поступок. Эта сила влияния и есть чистая воля. «Если вы не рискнёте жизнью, вам никогда не овладеть жизнью». Всё «Я» проявляется в цели действия. То, что кажется вожделием, влечением, природной силой, жадой созидания и разрушения, – аффект как чистое чувство воли возвышается над всеми этими витальными ступенями чувственного ощущения с их удовольствием и неудовольствием во всех их оттенках.

Аффект питается не только из этих элементарных ступеней ощущения: он одновременно является слиянием других ступеней чувства, включая мыслительные чувства. Это объединение различных ступеней чувства производит изменение, которое отличает суффикс от придатка. Именно чистота, возникающая в этом изменении, особенно связанная с мыслительными чувствами, придаёт аффекту положительную энергию, отделяющую волю от желания.

Если этот чистый аффект способен освободиться от всевластия удовольствия и неудовольствия, это вовсе не означает, что удовольствие и неудовольствие чередуются в двойственном чувстве, например, когда удовольствие пробуждается после страданий. Нет, это другая ступень чувства воли, которая порождает новую ступень чувства. Мы невольно думаем здесь уже об эстетическом чувстве, когда видим в чистой воле это отделение аффекта от удоволь-

ствия и неудовольствия. Но сейчас мы лишь указываем на это отделение постольку, поскольку оно происходит внутри самой чистой воли, для её порождения.

Этика чистой воли объективировала этическое самосознание в «Я» всеобщности. Это «Я» всеобщности отличается не только от «Я» изолированного чувственного сознания, но и от той высшей ступени, которая может объективироваться лишь во множестве индивидов. Это множество образует относительные общности семьи, рода, народа, а также религиозных союзов. Всеобщность же объективируется в государствах и в человечестве, основанном на союзе государств. Эти объединения абсолютны для чистой воли. Они – высшие, надёжные объективации этического самосознания.

Для эстетики важный вопрос: зависит ли содержание произведений искусства, изменяясь со временем и национальной принадлежностью художников, от этой относительности, или же, несмотря на неё, оно обладает абсолютной ценностью? Закономерность эстетического сознания, кажется, основана на том, что вопрос решается в пользу последнего. Таким образом, здесь, возможно, проявляется важная аналогия между эстетическим сознанием и сознанием воли в отношении субъекта. Как этическое самосознание обретает чистоту лишь во всеобщности, так, следовательно, будет и с эстетическим самосознанием, если эстетическое чувство сможет созреть до такового.

Но помимо индивидуальности художника, объективно речь идёт также об этическом понятии индивида в его отношении к типу. Сам тип не должен быть пределом искусства, ибо он обозначает лишь человека множества. Таким образом, искусство всегда движется между этими двумя полюсами этического самосознания. Оно сужается, если индивид ограничивается национальным, так же как если оно сводится к портрету. Оно возвышается, когда расширяет свой горизонт от образа множества к образу всеобщности этического индивида. На эту всеобщность должна быть направлена чистая воля, должен быть направлен аффект. Только тогда эстетическое сознание может достичь чистого порождения. Чистота остаётся ограниченной, если основа воли не достигает полноты своей чистоты, если сохраняется пропасть между всеобщностью и множественностью.

8. Отношение к религии

Здесь проявляется глубокое различие между чистой нравственностью и религией. И это различие становится значимым при формировании эстетического сознания: устанавливает ли оно свое основное условие строго и точно в чистой нравственности или же заимствует основной момент воли из религии. Из-за этого различия возникают важнейшие различия в истории искусства, а также в творческих периодах великих художников.

В религии всегда присутствует и сохраняется элемент нравственности, но он не достигает в ней чистоты. Он смешан с другими элементами, которые сами по себе не имеют нравственного содержания или же обладают лишь относительной ценностью, связанной с субъектом большинства. Отношение эстетического сознания к религии должно стать предметом отдельного рассмотрения. Здесь же мы ограничимся указанием на отношение чистой воли к религии в эстетическом аспекте.

Политические моменты играют роль с обеих сторон. Уже в древнейшем искусстве видны эти влияния. Благоговение перед властью правителей превратило их дворцы в храмы. Так, храмовая архитектура возникла из дворцовой. Однако у самих правителей и в постройках, посвященных их жилищам, уже присутствуют религиозные мотивы. Боги изначально были предками и героями, то есть имели политическое происхождение. Даже в гомеровском Олимпе они выступают как политические покровители греков и троянцев, как боги-партизаны, как особые защитники. Этот политический источник является одновременно и нравственным источником богов; он определяет их отношение к народному бытию, к изначальному образу государства.

Если в более поздние времена появляются иные мотивы для развития божества и религии, особенно в отношении между богами и людьми, то следует учитывать, что к тому времени искусство уже существует, и потому необходимо – как бы сложно это ни было – изолировать влияние искусства на это развитие религии и оценить его особую значимость. Понятие этического самосознания всеобщности должно подтвердиться при таком различии между чисто эстетическим и исключительно религиозным. Чисто эстетическое будет основываться на чистом этическом предварительном условии. Однако его нельзя отождествлять с религиозным, которое, если наша систематическая методология верна, должно быть смешанным продуктом, поскольку религия не является самостоятельным видом сознания.

9. Отношение к половому влечению

Чистая воля сталкивается, пожалуй, со своей самой сложной проблемой в том аффекте, который наиболее интенсивно выражает природу аффекта как такового. Этой проблемой является половое влечение. Оно представляет собой нравственный аффект, поскольку на нем основывается фундаментальная форма семьи и рода. Хотя они являются лишь относительными общностями, даже если абсолютная общность государства и человечества не основывается на них концептуально, то все же естественно и фактически в этом отношении они имеют значение.

Половое влечение обычно рассматривают как изначальное чувство, и потому считают, что художественное чувство, как чувство вообще, укоренено в нем. В этом, несомненно, есть верная связь. Без направленности на половую любовь искусство необъяснимо – ни как поэзия, ни как живопись. Поэтому построение эстетического чувства должно исходить из этого элемента полового влечения. Однако есть методологическая разница в том, считается ли этот момент непосредственно моментом искусства или же он сначала оценивается как момент нравственности и в этом качестве становится нравственным предварительным условием художественного чувства. Это меняет основное отношение искусства к половому влечению.

Половое влечение – это аффект, а значит, оно принадлежит к аппарату чистой воли. Оно остается не просто влечением, но становится двигателем чистой воли. Хотя оно порождает лишь относительные общности, они являются необходимыми условиями всеобщности. Поэтому его можно считать не презренным, а сопутствующим определяющим основанием, движущим мотивом чистой воли.

Однако если половое влечение не рассматривается сначала как нравственный аффект и не принимается в этом качестве как предварительное условие эстетического чувства, то возникают серьезные заблуждения, которые постоянно повторяются в истории самой этики и которые также имеют центральное значение в проблемах искусства. Обычно в этих эстетических спорах горячатся по поводу этической чистоты, освобождения и очищения воли от исключительного природного принуждения полового влечения, утверждения нравственной особенности чистой воли. Однако это смещение точки спора.

Настоящий вопрос вращается лишь вокруг эстетической особенности, своеобразия и самостоятельности эстетического сознания, в том числе в отличие от нравственного сознания. Если бы половое влечение само по себе было изначальным влечением искусства, то под вопрос ставилась бы не только нравственность искусства, но скорее его отличие от нравственности, его своеобразие. Это своеобразие не может быть установлено, если половому влечению приписывается суверенитет над эстетическим чувством, как если бы художественное творчество находилось исключительно под его властью, как если бы оно было порождающим фактором самостоятельности эстетического сознания. Даже для этики нет зависимости от него.

Половое влечение не становится другим принципом, когда оно переносится волей на художественное чувство. Тем самым его господство лишь расширяется, но не становится специфически определенным.

Кроме того, если бы половое влечение было единственным аффектом эстетического чувства, то тогда и нравственное сознание как предварительное условие эстетического было бы разрушено. Ведь даже если бы кто-то захотел сделать половое влечение основой нравственности, его все равно пришлось бы, как нравственный аффект, соотносить со всеми отношениями мышления. Этого требует понятие чистой воли. И соответственно это требование распространяется и на чистое чувство.

Чистая воля, следовательно, не должна ограничиваться аффектом полового влечения. Аффект вообще находится в необходимой корреляции со всем аппаратом познания. Самосознание чистой воли – это самосознание всеобщности; даже самосознание большинства требует выхода за пределы изоляции, в которой остается половое влечение.

Таким образом, если последовательно проводить наш методологический руководящий принцип, что воля является систематическим предварительным условием чувства, то уже этим самым устраняется заблуждение, будто эстетическое чувство может иметь свою волевую предпосылку в половом влечении, не говоря уже о том, что оно могло бы отождествляться с эстетическим чувством.

Как бы ни была убедительна эта мысль в методологическом смысле, против нее выдвигается возражение: любовь есть изначальный мотив, а также первоисточник всего искусства как в созидающем, так и в воспринимающем сознании.

Против этого прежде всего следует обратить внимание на многозначность слова «любовь». Уже с этической точки зрения это представляет собой опасный вред, приучая людей к двусмысленности, если не к откровенной двойственности. Возможно, особая польза эстетики как раз и заключается в том, чтобы противодействовать этому глубинному повреждению культурного сознания.

Любовь возникает как родительская любовь, которая пробуждает ответную любовь детей к родителям. Из этого далее возникает любовь между братьями и сестрами, а затем – между родственниками и соплеменниками. Полы объединяются в союзы, и в этих первоначальных формах государственного бытия укореняется любовь к роду и племени, которая отнюдь не является лишь природным инстинктом кровного родства, но имеет в своей основе примитивную политику. Так постепенно любовь вырастает и в любовь к отечеству. Государство становится связью, объективирующей общую родину. Все яснее становится, что предполагаемая «любовь крови» есть скорее интерпретация духовного познания. Даже приемные родители любимы естественной любовью, как, впрочем, и приемные дети.

Наконец, в нравственных отношениях, которые устанавливаются между людьми, пробуждаются и чувства дружбы. Являются ли они модуляциями половой любви? Известно, что общность духовных устремлений, особенно в юности, но и на протяжении всей человеческой жизни, создает такие тесные связи. Если и может возникнуть подозрение (сколь бы безосновательным оно ни было), что в некоторых подобных случаях можно распознать оттенки, сколь угодно тонкие, половой любви, то остается вопрос: заменяло ли это нравственный мотив дружбы, или же здесь уже играет роль эстетическое чувство, следы которого мы ищем.

Во всех этих многочисленных значениях любви явно прослеживается двойственность. Они основываются как на чисто нравственных отношениях, так и на изначальном влечении половой любви. И вот в искусстве проявляется новый вид любви – и, право же, не слабый, – любовь к искусству, к его созданию и к его восприятию. Как же тогда обстоит дело с отношением половой любви к формам духовной любви? Это отношение должно быть исследовано. Методически исключено, чтобы половой инстинкт сам по себе мог быть инстинктом искусства.

Лишь его отношение к другим нравственным направлениям и волевым чувствам может составить проблему.

10. Любовь в греческом искусстве

Греческое искусство и в этом центральном вопросе остается нашим учителем. Мы знаем, как оно во всех своих видах не только, по старому выражению, «изобрело богов для греков», но и сформировало, организовало, озарило и дифференцировало их нравственность. Любовь – это генеалогическое древо их искусства. Она достигает своей вершины в образе Аполлона. Но у Аполлона есть противоположность – Дионис, как у Артемиды – Афродита. Фидий представляет национальную политическую культуру искусства. В ее универсальном единстве, несомненно, присутствуют и интимные отношения, которые воплощают Аполлон и Афродита. Творения Акрополя содержат тому трогательные свидетельства. И все же величественный центр национального единства придал этим богам и героям, собранным здесь, объективный характер эллинской культуры. Конечно, общечеловеческое в этих вечных образах выражено совершенно, но это совершенство столь возвышенно, и в них сияет столь яркая выразительность человеческого совершенства, что отдельные стороны человеческой природы отступают на задний план. Здесь исчезает вся двойственность человеческой любви, а вместе с ней и божественной. Нет больше различия между Аполлоном и Дионисом, как и между их женскими соответствиями. Любовь здесь не имеет двусмысленности. Пробуждается любовь к людям, пробуждается любовь к Богу. Боги – это люди, ибо люди – это боги.

Иначе предстает перед нами Пракситель. У него есть сердце смертного человека. Он понимает конфликты и коллизии человеческого сердца. Поэтому он становится творцом Афродиты. Конечно, он также друг и ваятель Фрины. Но Фрина, несомненно, не позировала ему для Афродиты. Божественная любовь – это душа его Афродиты. Поэтому величие женщины – вечный тип Книдской Венеры. Это божественное величие заключается в неподражаемой небесной доброте этой любви.

Лишь универсальный дух Возрождения, Леонардо, вновь принял на себя эту проблему небесной доброты женского сердца как величайшую задачу. И он, возможно, решил проблему чистой человеческой любви убедительнее, чем даже Рафаэль со всеми своими мадоннами. Об этом еще предстоит сказать систематическое слово. Здесь достаточно подчеркнуть, что Леонардо поставил проблему глубже, поскольку он, не опираясь на мифологические или религиозные мотивы, изобразил мотив любви в доброте, в приветливости человеческого лица – и притом в самой сложной из всех его выражений, в улыбке, которая сама по себе кажется лишь мимолетной и потому не может, не должна быть застывшей. Отсюда и противоположные интерпретации «Моны Лизы». Люди не могут поверить в такую доброту, которая не представляется сверхъестественной по своему сюжету, и потому считают ее иронией.

Но такое толкование принижает сущность человека, как ее понимал этот величайший художник. Это проблема Праксителя, вновь оживающая здесь: величие в доброте, совершенство человеческой природы в любви. Так любовь не остается половой любовью, она охватывает все стороны человеческого. Афродита становится равной Гере, однородной с ней. Она становится воплощением всего божественного, как Аполлон, и в то же время воплощением всего человеческого. Любовь теряет односторонность афродизийского начала; она обретает подлинно нравственный центр, освобождающий ее от всякой противоречивости, от всякого противоборства.

Искусство Праксителя имеет, если можно так выразиться, систематический характер. Он и теоретически писал об искусстве. И через все его произведения проходит эта основная черта – стремление примирить антиномичную природу человеческой сущности, а значит, и сущности богов. Эта черта его искусства яснее всего проявляется в его творении – Сатире.

Что означает Сатир, нам еще предстоит рассмотреть. Здесь достаточно представить его как воплощение полового инстинкта. В таком качестве он проходит через все предшествующее искусство. Но рядом с Сатиром идет и Эрос, словно атрибут Афродиты. Пракситель делает из Эроса двойной образ сна и смерти, объединенных в покое. Так он понимает Эроса как сновидение человеческой жизни.

Но он понимает Эроса еще универсальнее и центральнее для человеческого существования. Как он возвышает Афродиту до равного божества, так он освобождает человеческую природу от типа Сатира, который к ней прилип. Он превращает Сатира в Эроса. Он преобразует, очищает изначальный инстинкт половой любви до духовной ясности, до нравственной чистоты Эроса. Как Афродита – нечто иное, чем Фрина, так и Сатир в человеке искореняется Эросом. Так любовь, которая, конечно, остается в Эросе и половой любовью, перестает быть лишь половым влечением. Так возникает любовь к людям в этом божественном порыве.

Это глубочайшая черта греческой культуры, которая так проявляется у Праксителя. И Платон делает Эроса носителем и рычагом воспитания души. Эрос – вождь души в «Федре»; а в «Пире» он делает Диотиму, женщину, провозвестницей своей глубочайшей мудрости, подобно тому как Афродита открыла Эроса. Но вот последний вывод платоновской мудрости: любовь не ограничивается любовью между полами, тем более – любовью внутри одного пола, но само это заблуждение перенаправляется к мысли, что любовь, возможно, и начинается с половой любви, но уже любовь между мужчиной и юношей учит, куда направлена общая цель любви – а именно, к духовной, нравственной сущности целого человека, к его единой сущности, составляющей его душу, на которую тело лишь указывает; к душе, которая может означать нравственное лишь на основе духовного.

Так для Платона Эрос становится основным побуждением души, как основным побуждением его нравственности, основанной на духе – что здесь определенно означает: на познании, научном, на познании идей. Это единство в человеческой сущности, это стремление к целостности человека – и есть платоническая любовь.

11. Эстетическое чувство любви

В этом столь же центральном, сколь и универсальном смысле мы теперь понимаем любовь как аффект, который не только служит предварительным условием эстетического чувства, но и преобразуется в него, порождая в этом превращении чистоту эстетического чувства. При таком её универсальном значении любовь освобождается от ограниченности, присущей аффекту, поскольку тот всегда остается лишь чувством воли. А в систематическом смысле любовь становится теперь центральной – как новый вид чувства, которое уже не относительно, не придаток или в лучшем случае суффикс ступени сознания, но чистое чувство, как особенность эстетического сознания.

Но рассмотрим сначала универсальное значение этой любви в отношении искусства.

Весь смысл искусства сводится к сообщению. Значение произведения изначально есть толкование с целью сообщения. Любовь и есть это стремление к сообщению. Она – бегство от изоляции в себе самом. Она ищет общности: относительной – в дружбе и браке, и абсолютной – в человечестве, а для этого – в государстве. Человек бежит от самого себя, ничто не страшит его так, как одиночество с самим собой. Брат ищет своих братьев. Адам ищет в Еве опору перед собой. Когда человек говорит и поёт, когда пишет и рисует, он ищет средства для цели сообщения, потому что ищет общности. Таким образом, Эрос не только универсален, но и фундаментален, и централен. И в нём чистота может развиваться как через центральное единство, так и через универсальность.

Чистота должна выдержать испытание: она должна превзойти ступень аффекта, равно как и полового влечения, но при этом никоим образом не утратить изначальную силу этого

аффекта. Великие, подлинные чудеса искусства возникают лишь там, где чувственный аффект даёт беспрепятственно действовать всей мощи своих соблазнов и тем не менее совершает над ними полное очищение и просветление, как если бы речь шла лишь о переплавке самого духовного материала в новую форму.

То, что происходило на вершине греческого искусства, есть также явный смысл христианского искусства, чья вершина, возможно, заключена не столько в образе Христа, сколько в образе Марии. Это трудная проблема: любовь в человеческом облике изображается только в женщине – в Афродите, как и в Марии. Но не величие, не идеал Фидия есть последний шаг искусства, и особенно в христианском искусстве именно любовь должна стать центральной проблемой. Так требует основополагающее слово Иоанна в христианской религии. Но так же вытекает это и из современной связи с рыцарством. Таким образом, чувственная любовь остаётся сопутствующим элементом, как в культе Марии, так и в её искусстве.

Однако именно в этом изобразительное искусство превосходит миннезанг: ему удаётся преобразование чувственной любви, а через это – очищение и возвышение человеческой сущности – убедительнее, чем средневековой поэзии, которая потому и сохраняет для всех последующих времён ту двусмысленность, что вредит единству культурной силы и угрожает её нравственному здоровью и правдивости.

Но в чём же может заключаться причина того, что изобразительное искусство стало чище христианской поэзии? Первообраз Эроса, возможно, содержит разгадку.

Эрос как человек был воплощён в пластическом изображении в человеческом облике, с человеческими членами. Первообраз человека наг. Одевание – дело его греха. Искусство, конечно, использует одевание, как и культура, в своих целях. Но одевание никогда не может стать самостоятельным. Афродита откладывает его в сторону. Нагота есть изначальная проблема изображения человека. На ней основано преимущество изобразительного искусства перед поэзией, которая в изображении нагого должна подражать изобразительному искусству. Если человеческий образ есть объект изобразительного искусства, то это – нагой образ. А это значит: нагота не только объект, но и орган, методическое орудие создания человеческого образа. И так любовь обретает своё очищение и зрелость через изображение наготы.

Греческое искусство развивалось через изображение эфэбов, которые выступали нагими в борьбе и на играх. Непринуждённая радость перед наготой, презрение похотливой робости – верный признак укрепления и мужания Эроса в смысле эстетической силы и чистоты.

Рядом с эфэбами стоят амазонки. И уж конечно, не случайно, что юноша изображается как победоносный борец, тогда как женщина, при всей её мощи и величии, всё же – в страдании. И здесь Эрос действует согласно своей природе. Как в Афродите любовь достигает совершенства больше, чем в боге, так в амазонке – больше, чем в эфэбе, быть может, даже больше, чем в каком-либо Эросе.

Но всё это совершенство связано с нагим человеческим образом. Без наготы Эрос в человеке не явил бы себя. И в чём же, в конечном счёте, причина того, что нагота оказывается столь незаменимой как орудие любви?

Потому что именно так человек приводится к абсолютному порождению; не человек, у которого есть дневное дело в жизни или на небесах, у которого есть духовное призвание и нравственная должность, но человек, которого во всех его делах – высших и низших – способна открыть лишь любовь, чувство искусства. Орудием этого открытия человека, из любви человека, таким орудием искусства является нагота. Кто поносит её, тот поносит не только священнейшую часть произведений искусства, но оскорбляет и разрушает самое сокровенное и законнейшее орудие изобразительного искусства, которым оно, из своей любви, открывает человека.

Отсюда вытекает важное следствие: если эстетическое сознание должно определяться как чистое чувство, то любовь и есть это чистое чувство, и далее это означает: как бы ни име-

новалась любовь в других контекстах, в своем однозначном основном значении она есть первоисточник искусства.

Этика чистого воли поставила любовь как аффект, относящийся к относительным добродетелям, но одновременно она нашла в искусстве прежде всего их освещение и подтверждение. Кажущееся противоречие разрешается в сторону большей методической ясности. Даже относительность этих добродетелей – скромности, верности, самой гуманности – основывается на том, что эти пути добродетели не обладают собственной этической силой, а являются уже путями искусства. Они остаются путями добродетели, путями нравственности, которые входят в нравственные предпосылки искусства. Но абстракции, систематические различия культурного сознания здесь сливаются. Аффект любви осуществляет этот переход границ. Уже эстетическая основная направленность прокладывает пути относительных добродетелей. Лишь в производном смысле любовь является поэтому нравственным аффектом.

Поскольку она есть эстетическое чувство, но как таковое имеет нравственный аффект в качестве предпосылки, последний действует в ней и как относительный аффект. Однако он не остается для нее изолированным; она сливает его с абсолютным аффектом чести. И тем самым аффект любви сам возвышается. В этом соединении любви и чести завершается понятие любви. Но это завершение лежит за пределами чистой нравственности, внутри которой любовь остается лишь относительной. Ведь она – лишь путь добродетели к нравственности, отнюдь не сама нравственность. Это завершение любви, основанное на ее возвышении через аффект чести, осуществляет только искусство.

Оно делает любовь абсолютной. Эта абсолютность заключается в методической самостоятельности. Любовь есть чистое эстетическое чувство. Она уже не является нравственной любовью относительных добродетелей. Последняя, как предпосылка, содержится в эстетической любви, но, сливаясь с честью, возвышается над собой, вырастая в новый вид сознания. Это то же самое слово в нашем языке, но Эрос придает ему емкое содержание.

Как относится это основное эстетическое чувство любви к той любви, которую проповедует религия? Отношение между искусством и религией требует многостороннего рассмотрения. Наше изложение еще не раз вернется к этому. Но, пожалуй, нигде столь принципиально ясно не проявляется, насколько систематическая методика способствует этому различению, как в проблеме наготы, которую мы рассматриваем как орудие художественной любви. Обратим сначала внимание на условие познания, которое безусловно требует метода наготы. Анатомия – не только предпосылка медицины, но в не меньшей степени и искусства. Однако средневековая скованность представлением о греховном теле помешала всеобщему принятию вскрытия.

Если вопреки религиозному догматизму само тело должно было прославляться как храм Божий, то нагота не должна была оставаться лишь анатомической методикой, но должна была стать и как бы нравственной методикой. Эта аналогия утверждается в искусстве. Эстетическая любовь делает наготу своей совершенной методикой, поскольку в ней соединяются условие познания природы и нравственное условие добродетели. Перед сияющей остротой, перед солнечной ясностью этого орудия бледнеет страх перед человеческим телом, которым несвободная религиозная нравственность запугала дух. Он больше не боится неотвратимого греха там, где любовь к чистому творчеству, к чистому переживанию освещает его, оплодотворяет. Единство человека становится для него теперь как бы биологической истиной. И те небесные образы – они не различают мужчину и женщину, и никакие одежды, никакие складки не окружают преображенное тело. Это преображение тела – не мистическое, при котором ясность тела затемняется, а лишь искусство преображает нагое человеческое тело; только оно преображает его в человеческое тело.

Перед Эросом искусства исчезает греховность как непреодолимый страх перед наследием и судьбой человека. Эта несвобода распознается как неискренность; она должна быть таковой,

если душа человека все же привязана к телу; если лозунгом культуры все же не может быть: бегство от чувственности. Тогда отнюдь не только конец изобразительного искусства стал бы лозунгом; прежде всего, конечно, оно должно было бы исчезнуть.

Тело человека есть часть природы, которая является предметом чистого познания и должна быть таковой для всех ее областей и способов проявления. Так аналогия уже требует нравственной чистоты для биологического человеческого тела. Благодаря этой эстетической любви возникает новая стыдливость. Застенчивый страх перед греховностью разоблачает себя как сладострастие, которое в самом вуалировании ищет усиления возбуждения. Эстетическое чувство стыда есть благоговение (*αἰδώς*), восхищение, всегда направленное на идеальное совершенство. В этом совершенстве искусство соревнуется с природой.

Здесь подтверждается методическая сила идеала. Ни одна модель не исчерпывает того множества моментов, которые во всеобщности идеального художественного произведения соединены в единство. Это есть идея, о которой говорят и которую воспевают Микеланджело и Рафаэль, как о единстве творения по сравнению с множественностью моделей. Так нагота в природе, в модели остается лишь орудием чистого порождения, происходящего из любви. Но любовь направлена на всеобщность идеи.

Эта корреляция наготы и любви содержит одновременно корректив для опасностей, подстерегающих художника при обращении с этим орудием. Критерий заключается в совершенстве.

Не в том дело, что художник должен быть изначально скован в использовании этого необходимого орудия, в экспериментировании с ним, ведь он заранее не может знать, удастся ли ему достичь совершенства. Но художественное произведение должно недвусмысленно доказывать, что художник стремился к совершенству в изображении нагого человеческого тела неуклонно и непреклонно. Лишь в этом высоком стремлении к совершенству подтверждается подлинная любовь к искусству, любовь искусства к человеку; к человеку, а не только к животному в человеке; к человеку, а значит, и к тому в нем, в чем человек лишь животное или по крайней мере также животное. С этим критерием невозможно сомневаться в художественном произведении: является ли нагота в нем орудием любви или же оно само представляет собой самодостаточный объект, который не могла создать чистая любовь. Ибо на ней отпечатано священное стремление к совершенству, вера в задачу совершенства, неутомимая, бесстрашная, уверенная в своей победе борьба за совершенство. Чистое стремление к совершенству и надежность веры в его осуществление есть отличительная черта идеала.

Если мы теперь, оглядываясь на нашу методику, зададим вопрос: может ли эта любовь, эта чистая, универсальная любовь к природе человека означать чистое чувство согласно порождающему понятию эстетического сознания? – то мы прежде всего не должны ставить этот вопрос в смысле осознанности, то есть как возможно, чтобы эта любовь реализовалась в качестве художественного творчества? Это недопустимый вопрос, который с самого начала до конца бессмыслен для построения сознания. Лишь чистое, порождающее сознание может сформулировать методический вопрос. И как чистота эта любовь уже проявила себя как порождение совершенства. Совершенство как порождение – вот задача искусства. Все виды сознания вступают в службу этой задачи. Все познание природы и все познание нравственности, как и все направления воли к чистой нравственности.

Содержания первых двух видов сознания становятся материалом для нового вида; но они не являются лишь сырьем, ибо методы этих содержаний продолжают действовать и в новом виде. Так требует проводимая чистота также и для предварительных ступеней содержания. И если это уже справедливо для предпосылки познавательного материала, то не менее и для волевого. Успокоены все влечения – таков девиз преддверия искусства. Но в этом покое заключен источник всякого движения и всякого творчества для искусства. Из этого покоя, из этой свободы над принуждением вожеланий бьет мощный творческий порыв, свойственный эсте-

тическому чувству. Творческая сила остается словом, метафорой, если в ней не учитывается требование этих двух предпосылок. Лишь на своем материале может осуществиться новое творение.

Проблема нового творения остается; эти два условия не могут умалить ее ни на йоту; но без этого двойного материала методических условий новое творение не может начаться. Но как же оно осуществляется? Наш ответ гласит: как чистое чувство. Но эта новая чистота означает: как чувство, которое порождает новое содержание и только поэтому выступает как новый вид сознания. Спрашивают далее: в чем же оправдывается обозначение этой систематической новизны как чувства? Ведь чувство иначе лишь относительно; почему же чистота здесь именуется как чувство?

Следующий ответ таков: потому что новый вид сознания в своих двух видах условий также должен учитывать относительные ступени чувств как свой материал; потому что все двигательные чувства, чувства ощущений, мыслительные чувства, волевые чувства, в которых, с одной стороны, уже присутствует познание, а с другой – воля, образуют предварительное содержание нового сознания. Таким образом, отношение к относительным ступеням чувств имманентно новому виду. Однако это, конечно, ещё не означает положительного обоснования чувства как чистого чувства.

Чистое чувство – это чистая любовь к природе человека, которая является частью всеобщей природы. Эта любовь – подлинное чувство, порождающее чувство. Без этой любви искусство не возникло бы, и без неё оно не может продолжаться. Она – изначальная сила искусства. Только она и есть любовь. Всякое другое значение любовано заимствовано у неё. Её чистота для творения искусства несомненна. И разве она не должна называться чувством, чистым чувством? Чувством совершенства?

Если любовь в искусстве имеет своё единственное законное пристанище, то не в меньшей степени и чувство – как духовное чувство. Где же ещё мы переживаем духовное чувство? В чистой воле и её действиях? Поскольку они движимы аффектом чести, они растворяются в аффекте и представляют собой позитивно активные двигательные чувства. Но их представляет аффект. Если же они движимы аффектом любви, то мы уже видели, что здесь происходит заимствование из эстетического изначального чувства.

Чувство также связывают с религиозным настроением. Но и здесь определяющим является эстетическое сознание. Достаточно вспомнить о верности, которая специализируется как благочестие, в привязанности к предкам – будь то рода и народа, будь то веры. Как бы вера ни объективировалась в догматах и учениях, её происхождение всегда остаётся предопределяющим для содержания. Следовательно, так называемое религиозное чувство скорее преимущественно эстетическое. Даже нравственный компонент в религиозном чувстве уже содержит долю эстетического чувства. Конечно, это эстетическое чувство не чисто, не является художественным творчеством, а потому и не может быть охарактеризовано как безусловно эстетическое. Но это умаление затрагивает не только эстетическое направление, но и само религиозное чувство, которое есть лишь относительное чувство добродетели.

Волнение, охватывающее душу перед историей религий – и, конечно, прежде всего собственной, перед её духовным содержанием, перед её героическими образами в творчестве и страдании, – это не что иное, как эстетическое чувство, которое проявляется ещё чище, поскольку оно универсально, без пристрастия к своему и родовому, перед произведениями искусства. Ведь религиозные содержания уже получили эстетическое оформление и передаются только в нём – как в героических образах религиозных преданий, так и в нравоучительных изречениях традиционной веры.

В корне ложной является методика – и нам ещё предстоит ярче её осветить, – которая утвердилась во взгляде, что искусство питается религией. Верно как раз обратное: религия повсеместно питается искусством – во всех своих материалах, в личностях, которым она

в большей или меньшей степени поклоняется, поскольку предпочитает их как провозвестников истин, и в самих учениях, чьё мыслительное содержание мерцает в сумерках искусства и сквозь эти сумерки светит сквозь века. Лишь искусство превращает это в солнечный свет, потому что оно стремится к ясности в силу своей своеобразности. Оно в такой же мере чистое чувство, как и единственно чистая любовь.

Чего же ещё не хватает, чтобы признать порождающую чистоту этого чувства в этой любви? Вся природа в фокусе человека стала сырьём методического предварительного содержания. Нет уголка во всей природе, куда не мог бы проникнуть луч из центра человека. Но вся природа оставалась бы предметом мифа, если бы не обрела своего единства в человеке. И это единство открывает искусство. Оно открывает его в любви к человеку, к природе человека. Нагота тела становится для него при этом инструментом. Всё ещё требуется объяснение, что этот творческий порыв, это порождающее направление сознания, эта творческая любовь к человеку должны быть отмечены как чистое чувство?

Мы требуем чувство как методическую чистоту. Соответственно, в подлинном искусстве мы признали стремление к совершенству как отличительный знак. Это стремление к целостности и единству, которое презирает единичное, изолированное, представляющееся с периферийной точки зрения, а не с центральной. Совершенство же есть всеобщность; следовательно, оно поглощает и всё единичное; ничто не презренно для него настолько, чтобы оно могло это опустить. И здесь вновь проявляется любовь, которая заботится о малейшем, которая освещает, одушевляет и одухотворяет даже мельчайшую черту. Разве это лишь интеллектуальное действие технической виртуозности, или же это, несомненно, освещение любовью, то есть простое свидетельство чувства, которое, таким образом, действительно в совершенстве, во всеобщности, к которой стремится произведение искусства? Уже с чисто теоретической точки зрения должно становиться всё очевиднее, что художественное творчество есть творчество чувства; и тем более – воссоздание, эстетическое переживание.

12. Вчувствование

Это творческое чувство, пожалуй, могло бы заменить все те попытки, которые ранее и вновь сейчас иллюстрируются как вчувствование. Ведь теория определяется именно на наглядных примерах. Само понятие вчувствования остаётся неопределённым при всех бесчисленных повторениях попыток его уточнить. Они должны провалиться, потому что само название понятия содержит неверную постановку вопроса. Мы не должны ни вкладывать наше чувство в объект – будь то природы или искусства, – ни позволять объекту в его двойном значении пересаживать в нас чувство или пробуждать его в нас. Само чувство, его порождение есть и остаётся проблемой. Ни объект не существует заранее для чувства, чтобы в него можно было вчувствоваться, ни мы сами не существуем до чувства, чтобы в нас можно было лишь перенести чувство или из нас вчувствовать его в объект. Само ощущение есть проблема, а не вчувствование; возникновение ощущения. Но эта проблема стоит перед чистой методикой, и она решает её, заменя возникновение порождением чувства.

Это противоположность всякому вчувствованию. Чистое чувство – не вчувствование, а, так сказать, прочувствование, и это в обоих направлениях – для объекта и для субъекта. Оба не даны для чистого чувства. Насколько они даны иначе, они должны быть данными как материалы. Но как таковые, в них ещё не заключено никакое чувство, так что из них ничего не может исходить и в них ничего не может войти. Чистое чувство, как порождение самого себя, порождается в своём новом содержании. И это содержание так же двусторонне, как содержание познания и содержание воли. Но в обоих аспектах, и в двойственности этих аспектов, чистое чувство осуществляется исключительно как порождение, как чистое новотворение.

Вчувствование же должно было бы оставаться на относительных ступенях чувства и терпеть на них неудачу, даже если бы оно уже не выдавало себя в жизненном чувстве и чувстве счастья. Одушевление мёртвого материала человеческим духом и душой не использует уже существующее чувство; это самое первое порождение чувства, чистота которого проявляется в силе, в проникающей ясности и прозрачности его творения.

13. Божество и человек

Это чистое порождение, в котором осуществляется чистое чувство, есть любовь к природе человека. И эта любовь также чисто порождающая: она возвышает человеческую меру; она поднимает понятие человека еще выше всей его духовной значимости, выше всей его нравственной силы. Вопрос о том, способствует ли искусство развитию понятия божества, остается весьма спорным. Возможно, греки получили своих богов от искусства, и, возможно, искусство повсюду участвовало в их оформлении.

Тем более разделяющим оказывается слово о Едином Боге: *«Не делай себе кумира»*. И как в случае с богами, так же это отвергается во всей истории иудейского монотеизма в отношении героев. Монотеизм и политеизм, однако, объединяются в их различном отношении к искусству: иудеи – в поэзии и музыке, более универсальные греки – помимо этого еще и в изобразительном искусстве. Но общее в обоих видах искусства – это человек, возвышение и совершенствование человеческой природы.

Греческая пластика использует для этого мифологический материал богов, тогда как псалмы раскрывают, расширяют и возвышают душу человека, делая это возвышение своей главной целью. Как в пластике мифы о богах служат лишь материалом для идеала человека, так и в псалмах близость к Богу – лишь как бы преддверие храма человека. Душа человека, вблизи Бога, в стремлении к Нему раскрывающая и завоевывающая свою глубинную силу, – вот святилище этой поэзии и музыки, из нее рожденной.

Это искусство, поэтому человек должен быть предметом его творения. Это творческое чувство искусства, поэтому любовь к человеку должна быть его созидательной силой. И здесь, не будем обманываться, любима именно природа человека. Там, где стремление стесняется, там прорывается человеческая природа.

Стремление – это природный голос души. Оно связывает природу человека с природой всеобщей – с облаками, к высотам которых взмывает молитва, с деревьями, что растут и вянут, с животными и птицами. Крылья души ищут свой прообраз в крыльях голубя – в его полете, в его покое. Мы еще вернемся к значению псалмов для искусства.

Там, где искусство оживает, там пробуждается любовь к человеку. И там, где боги лишаются изображения, там открываются новые шлюзы для потока человеколюбия, ибо человек возвышается не менее, чем через пластическую природу. Здесь пролегают границы между изобразительным искусством и особенно музыкой. Но прежде всего здесь же разграничиваются изобразительное искусство и поэзия.

Именно человеческая природа, преимущественно в своем душевном складе, становится проблемой и должна быть возвышена. Воодушевление этой, так сказать, душевной природы в человеке, вернее, чувственной природы его душевного существа, прорывается не только в лирике, где возвышение еще может оставаться сомнительным, но и в драме, где человек становится Прометеем. И все же это остается чувственной природой человека, желающей творить людей. Любовь к человеку и здесь – изначальная созидательная сила. Боги должны стать для нее служебным материалом.

Человек – первообраз искусства. Любовь к человеку – первочувство художественного творчества, как и художественного наслаждения. В этом первообразе все направления созна-

ния приходят в напряжение – и познание, и воля. И из этого напряжения рождается новый способ творения – чистое чувство.

Мы увидим, как из этого напряжения возникает различие между видами искусства. Изобразительное искусство возникает непосредственно из направления познания и природы; поэзия и музыка, напротив, рождаются преимущественно из силы напряжения воли. Поэтому изобразительное искусство одухотворяет тело человека через дух нравственности, тогда как поэзия и музыка ищут плоть для дыхания души, которым они дышат.

Об этом речь пойдет дальше. Сейчас мы обратимся к прообразу изобразительного искусства, который поэтому более нагляден для понимания чувства как любви, хотя поэзия и музыка кажутся более предпочтительными, оставаясь при этом проблематичными для воплощения души. Ибо это воплощение может произойти только в человеке, но не как человек. В человеке душа всегда рискует остаться чем-то единичным; сам же человек должен быть представлен как совокупность всех черт своего существа. Так требует любовь к человеку, которая не может допустить никакого ограничения, никакого исключения в какой-либо стороне человеческого.

Эта всеобщность человеческого существа отсутствует в поэзии и музыке, это всеобщее одушевление каждого мускула и каждой конечности. Вся душа заключена во всем теле; целиком – в каждой его части. Таким образом, пластическая всеобщность ведет к совершенству любви более непосредственно.

Так же пластическая любовь узнаваема как чувство, как в поэзии и музыке, но одновременно она более явно проявляется как творение. Ибо там чувственная природа всегда остается душевной – раскрытием души через чувственные силы души. Чувственность ограничена душой. Пластическая же всеобщность охватывает в образе человеческого тела всю чувственность, всю природу человека и приводит ее к творению.

Конечно, в первоисточке – любовь к человеку, а значит, чувство, но это чувство здесь проявляется более непосредственно как творение, потому что именно образ человека подлежит созиданию.

Отсюда и видимость большей свободы здесь, чем там, своего рода нейтральность и равнодушие, которые кажутся противоположными любви. Однако это скорее благородное равновесие в напряжении двух предпосылок, которое умеряет волю, не лишая ее импульсивности, которое оживляет познание в конкретной задаче, не отнимая у него созерцательности и собранности.

Чувство, любовь к человеку остается изначальной силой, но чистое чувство есть творение, а творение становится действительнее в подобии человека, которым является тело его души.

14. Критерий завершенности

Завершенность здесь достигает своего исполнения неудержимее, чем там. Это можно распознать по понятию меры. Греческая пластика не связывала себя каноном Поликлета. Фидий развил свое величие в преизбытке, который обнаруживают так называемые «дочери обмена». Это не преизбыток божественного образа, но возвышение человеческого облика. То, что это так, Микеланджело возвел в истину, и в этом заключается подлинная оригинальность Микеланджело, возвышающаяся над всяким упреком глубочайшего непонимания, – в том, что он через это преизбытие на протяжении тысячелетий соединяется с Фидием. Это не барокко, так же как Фидий не барокко. Это величайшая уникальность оригинальности, которая есть высота подлинной классичности. Если слово о том, что высота искусства одновременно несет в себе переход к барокко, имеет более чем историческую значимость, то здесь оно не только подтверждается, но и исправляется.

Видимость барокко заключается в преизбытке. Однако критерий меры преизбытка лежит в понятии завершенности. Возникает ли преизбыток из стремления к завершенности и является ли он выражением этой завершенности – в этом критерии заключается решение вопроса, удерживается ли классичность или же она перерождается в барокко. Это перерождение должно было бы обнаружиться даже в самом мощном нарастании меры силы и величия, если бы завершенность не была целью, если бы внешние увеличения должны были казаться искажениями. И вновь критерий завершенности человеческой меры остается связанным с порождающим чувством всеобъемлющей любви к человеку.

Определяется ли Эль Греко в своем преизбытке, в котором он, очевидно, стремится следовать путями Микеланджело, своей целью, движим ли своей любовью, направляется ли своим чувством – это предстоит исследовать знатокам искусства; но решение, на основе их искусствоведческого исследования, принадлежит чистой эстетике.

Здесь неизбежно взгляд обращается к Бетховену. Он также известен тем, что напрягает человеческое чувство до преизбытка, и не недостает великих голосов, которые и в нем, в преизбытке его диссонансов, хотят усмотреть переход к барокко. Даже в новейшее время это суждение осмеливается заявлять о себе. Что означает этот преизбыток в природном теле звуков, мы пока не будем рассматривать; не преизбыток в напряжении двух предпосылок, а лишь то, как он реализуется в напряжении порождающего чувства, в любви к человеку, которая возводит душевную силу человека на новую высоту. Кто называет это барокко, тот лишает музыку идеала завершенности. Кто не способен ощутить в этом преизбытке основную меру, тот ограничивает любовь, которая в музыке не меньше, чем в любом другом искусстве, призвана возвращать, управлять, умножать, возвышать и порождать понятие человека в душевной силе его чувства. Ибо порождение всегда есть возвышение. Так требует чистота. Однако, поскольку чистое порождение как возвышение понятия человека через возвышение его человеческой природы становится все яснее как задача искусства, чистое чувство становится очевидным как чистое порождение.

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.