

Тэн Ипполит

Философия искусства

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 101
ББК 87
И76

И76 **Ипполит Т.**
Философия искусства / Тэн Ипполит – М.: Книга по Требованию, 2022. –
434 с.

ISBN 978-5-519-78086-5

ISBN 978-5-519-78086-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

ПРЕДИСЛОВИЕ



Современник Флобера и Золя
Ипполит Тэн (1828—1893)

в области литературно-художественной критики является основоположником так называемой культурно-исторической школы, наиболее выдающимися последователями которой после Тэна совершенно заслуженно считаются Георг Брандес в западноевропейской критике и Александр Веселовский в России.

Художественно-критическая деятельность Тэна сложилась в основном в эпоху второй империи, когда после февральской революции 1848 г. во Франции буржуазия, «одушевленная страстью к своему денежному мешку..., восставала против собственных политиков и литераторов», когда она «жертвовала своим общим классовым интересом, т. е. интересом политическим, в угоду самым ограниченным, самым грязным частным интересам». В страхе перед нарастающей мощью рабочего класса буржуазия уже успела отречься от идеалов своей классовой молодости, ибо она «совершенно правильно видела, что все оружие, выкованное ею против феодализма, обращается против нее самое, что все образовательные средства, созданные ею, восстают против ее собственной цивилизации, что все боги, сотворенные ею, отпали от нее» (Маркс). Все же в результате своей колеблющейся политики, старающейся то расположить к себе, то принизить сначала тот, потом другой класс, наполеоновская монархия восстанавливает против себя всю основную массу промышленной буржуазии, не говоря уже о возмущении рабочего класса и мелкой буржуазии.

Для художественно-критической деятельности Тэна характерно известное преклонение перед теми идеями, которые были руководящими в эпоху буржуазного восхождения, стремление найти строго-научное обоснование, вскрыть, опираясь на философские основы французского материализма XVIII в., закономерность

литературно-художественного процесса в противовес субъективным «вкусовым» оценкам. Именно поэтому Тэн стоит выше десятка других буржуазных искусствоведов последнего этапа капитализма, уходящих за редкими исключениями в мистику, самодовлеющие формальные абстракции, или являющихся открытой агентурой фашистской диктатуры в борьбе против рабочего класса. Этим объясняется также то значительное и в известной степени положительное влияние, которое оказывал Тэн не только на современную ему литературно-художественную жизнь, но и на ряд последующих лет. Недаром после революции 1848 г. двадцатилетний Тэн был отстранен от университетской кафедры за свои «подозрительные» философские убеждения.

Наряду с «Историей английской литературы» (1863) «Философия искусства» (1865—1869), несомненно, относится к самым выдающимся художественно-критическим работам Тэна излагающим и обосновывающим его искусствоведческое credo. К чему сводятся в основных чертах методологические установки Тэна в области художественной критики, в частности в его «Философии искусства»? Как понимает Тэн природу художественного произведения, его возникновение и общественную функцию?

Тэн делит все виды искусства на две крупные категории. К первой относятся так называемые подражательные искусства — скульптура, живопись и поэзия, которые все в большей или меньшей степени подражают действительности, воспроизводят людей, предметы и явления этой действительности. Ко второй категории относятся архитектура и музыка, для которых подражание не служит исходной точкой. Но и подражательные искусства не дают точной копии внешней действительности, и не это является их задачей. Искусство не передает воспринимаемую чувствами внешность живых существ и событий, но совокупность их соотношений и взаимной связи, их логику. Оно систематически изменяет соотношения связанных между собой и составляющих единое целое частей. Но и тогда в трех подражательных искусствах — скульптуре, живописи и поэзии — эта совокупность частей находится в соответствии с действительными предметами. Это изменение соотношений изображаемых живых существ и событий делается таким образом и в таком направлении, чтобы сделать осязательнее основной характер изображаемого предмета и, следовательно, главную мысль, которую художник хочет воплотить в своем творении. Это и является собственно задачей искусства. Художественное произведение имеет целью обнаружить основной или главенствующий характер, следовательно, какую-нибудь преоблада-

ющую идею яснее и полнее, чем она воплощена в действительности. Это и есть то, что философы называют сущностью вещей. Особенность художественного произведения в том и заключается, что оно выдвигает на первый план, делает возможно более заметным основной или, по крайней мере, главный характер предмета.

Для этого художник отбрасывает скрывающие его черты, выделяет те, в которых он обнаруживается, исправляет видоизменяющие его и перерабатывает те, в которых он сведен на-нет. Это необходимо потому, что в природе основной характер есть лишь нечто преобладающее, искусство же стремится подчеркнуть его главенствующую роль. Ибо основной характер есть не что иное, как качество предмета, из которого вытекают все остальные или, по крайней мере, многие другие качества, находящиеся с ним в определенной причинной связи. Особенная задача искусства, т. е. обнаружение основного характера, в полной мере относится также к архитектуре и музыке, для которых подражание не служит исходной точкой. Совокупность связанных между собой частей, которую художник видоизменяет, чтобы обнаружить основной характер, не должна обязательно во всех видах искусства соответствовать существующим предметам. Раз можно встретить совокупность связанных между собою частей, не являющихся подражанием существующим предметам, то, следовательно, есть искусство, для которых подражание не служит исходной точкой. Помимо связей, пропорции, органической и нравственной зависимости,—всего того, что воспроизводят подражательные искусства, существуют также математические отношения, комбинируемые архитектурой и музыкой, не подражающими ничему. Архитектура основана на математических отношениях, воспринимаемых зрением. Воспринимаемые глазом величины (геометрическая форма, устанавливающая соотношение расстояний между различными точками поверхности, высота, ширина, длина, симметрия на определенном расстоянии и под известным углом) могут образовать совокупность частей, связанных между собой по законам математики. Архитектура, стремясь воплотить тот или иной главенствующий характер — ясность, простоту, силу, изящество или же причудливую игру фантазии, — может выбирать и комбинировать связи, пропорции, размеры, формы, положения, т. е. соотношение материалов, известных видимых величин, таким образом, чтобы обнаружить намеченный характер. Музыка же имеет дело с величинами, воспринимаемыми слухом. Различная скорость звуковых колебаний также может образовать совокупность частей, связанных по законам математики. Связь между последовательными звуками образует

мелодию, связь между звуками, издаваемыми одновременно, образует гармонию. Здесь так же, как в архитектуре, даны математические отношения, которые композитор может комбинировать и изменять. Но помимо всего этого звук подобен крику и выражает непосредственно, с неподражаемой точностью, тонкостью и силой страдание, радость, гнев и т. д. Это порождает, в отличие от певучей музыки, целую музыкальную школу — музыку экспрессии, но обе стороны не исключают друг друга, и звуки всегда составляют совокупность частей, связанных одновременно как математическими отношениями, так и соответствием их со страстями и различными внутренними переживаниями человека. Музыкант и здесь может их выбирать и комбинировать по своему усмотрению, чтобы выразить ту или иную мысль, то или иное чувство.

Мы относительно подробно останавливаемся на вопросе о понимании Тэном природы искусства, так как то или иное понимание этого вопроса во многом решает все остальное. Мы это делаем еще потому, что именно эта сторона до сих пор всегда оставалась в тени при рассмотрении искусствоведческой концепции Тэна. Чем характерна трактовка проблемы специфики искусства у Тэна? Во-первых тем, что он с упорной последовательностью стремится найти объективную основу для решения данного вопроса. Исходным моментом для понимания художественного произведения Тэн берет независимо от нашего сознания существующий внешний мир. Оставаясь идеалистом в понимании истории (об этом будет речь дальше), Тэн материалист в области философии искусства. Но одновременно в своей методологической постановке данного вопроса Тэн воспроизводит все отрицательные стороны французского материализма XVIII в. — его метафизичность, механистичность и пассивную созерцательность. В самом деле — проследите внимательно вкратце изложенную нами систему понимания Тэном природы искусства, и вы увидите, что он все время говорит о каких-то совершенно абстрактных, статичных, изолированных предметах и явлениях, существующих вне времени и пространства, вне всяких социальных взаимоотношений, вне общественной практики. Нам решительно нечего возразить против той центральной мысли Тэна, что художественное произведение имеет целью обнаружить «основной или главенствующий характер», или то, что философы называют сущностью явления, конечно, не в том понимании, как это имеет место у Тэна. Своими средствами это делает наука, своими специфическими средствами это делает искусство (правда, Тэн как раз недостаточно подчеркивает и вскрывает, в чем заключается эта специфич-

ность средств искусства в отличие от науки). Все зависит от того, что конкретно понять под этим основным характером, 'этой сущностью изображаемого явления. Тэн говорит еще, что основной характер—это «качество предмета, из которого вытекают все остальные или, по крайней мере, многие другие качества, находящиеся с ним в определенной причинной связи», что искусство передает совокупность соотношений живых существ и событий, их взаимную связь и логику. Но все это не менее абстрактно. Что же конкретно понимает Тэн под «основным характером»? Это он нам вскрывает лишь в последней части книги — «Идеал в искусстве». Здесь он нам объясняет, как и каким путем надо вскрыть этот основной характер. Живое существо,— объясняет Тэн,— состоит из двух частей: из основных элементов и внешнего склада. Внешний склад — позднейшего происхождения, основные элементы существуют с самого начала,— можно изменить в корне внешний склад, не изменяя элементов, но нельзя изменить элементы, не ломая всего внешнего склада. Следовательно, надо различать характерные признаки двух родов: одни — глубокие, внутренние, коренные, основные — это элементы или материалы; другие — поверхностные, внешние, производные, наносные — это внешний склад или устройство». И здесь, как видите, показан только метод, но не даны конкретные выводы. Откуда идет этот метод? Тэн сам поясняет нам, что это теория аналогий, с помощью которой Жюфруа Сент Илер объяснил строение животных, а Гете — строение растений. Таким образом, Тэн непосредственно переносит этот формально-логический способ классификации предметов в их статике из естественно-научной области в общественную (такие примитивные аналогии и непосредственное перенесение принципов и методов из одной области в другую вообще характерны для всей искусствovedческой системы Тэна). В результате всего этого, в переводе на общественные категории получается, что «внешний склад», т. е. социальная природа человека, как наиболее изменчивая и подвижная, оказывается наименее существенной, а наиболее существенной является биологическая сущность человека. Практически у Тэна это так и получается, хотя в менее резко выраженной форме. Разбирая вопрос о том, какие произведения искусства являются наиболее совершенными, значительными и долговечными, он приходит к выводу, что этими качествами обладают в первую очередь те произведения, в которых выражена «нетронутая и незыблемая национальная основа», или «расовый характер», который не могли стереть «ни переселение, ни смешение крови, ни преобразование темперамента», так как «различные расы по своему моральному складу то же, что позвоночное, беспозвоночное

и моллюск по своему физическому строению»... Совершенно ясно, что у Тэна нечего искать правильного понимания национальной или расовой проблемы, что и здесь он не идет дальше примитивных биологических аналогий.

Эта биологическая установка особенно ярко сказывается у Тэна, когда он обращается к пластическим искусствам. «Главная задача писателя,— говорит Тэн,— состоит в том, чтобы изображать живые души; главная цель ваятеля и живописца — творить живые тела». И в другом месте: «Гениальность мастеров обнаруживается в воспроизведении племенных особенностей; поэтому они являются физиологами в такой же мере, как писатели психологами». Здесь есть большая доля правды, заключающаяся в том, что, конечно, скульптор и живописец должны превосходно знать и изучить строение человеческого тела, так как в его изображении они должны выразить психически-социальные свойства человека. Но Тэн здесь вступает в противоречие сам с собой. В конкретно-исторической части своего труда он часто с большим мастерством и превосходным знанием исторических фактов умеет вскрыть социальную подоплеку именно такого, а не другого изображения человеческого тела. С большим знанием и любовью он вскрывает нам, чем, например, в древней Греции был вызван блестящий расцвет скульптуры, этот триумф крепкого, здорового и одновременно изящного, гибкого и стройного нагого тела, или почему в средние века «презрение к плоти» создает в живописи безобразные, несоразмерные, безжизненные и изможденные фигуры, которые боятся наготы, и почему в эпоху Возрождения, когда в то же время еще не были изжиты религиозные догматы и обряды средневековья, часто в совершеннейших художественных произведениях выступает режущий контраст между изображенными лицами и сюжетами. Вы видите «мучеников, как будто вышедших из античной гимназии, Христов; похожих на Юпитеров-промовержцев и невозмутимых Аполлонов, св. дев, возбуждающих своим видом чувственную любовь, ангелов, столь же грациозных, как и купидоны, иногда даже Магдалин, представляющих цветущих сирен, и св. Севастьянов в образе здоровенных Геркулесов»... Мы не можем воздержаться, чтобы не напомнить здесь блестящей характеристики Энгельсом этой изумительной эпохи, искусству которой в сущности посвящена вся конкретно-историческая часть книги Тэна. «Это был,— говорит Ф. Энгельс,— величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характера, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограничен-

ными. Наоборот, они были более или менее обвешаны авантюрным характером своего времени... Люди того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, калечащее действие которого мы так часто наблюдаем на их преемниках. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут всеми интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются — кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей» («Диалектика природы», Архив, кн. 2-я, стр. 155—157). Нет ничего удивительного, что именно в эту эпоху мы имеем такой блестящий расцвет пластических искусств, который в то же время основывался на самом открытом, беспощадном и кровавом грабеже колониальных стран, отчуждении крестьянских земель и т. п. Трактовка Тэна здесь односторонне подчеркивает главным образом триумф «освобожденной плоти» (например, у Рубенса). Мотив «освобожденной плоти» в живописи эпохи Возрождения, конечно, выступает очень ярко, но не он является основным и главенствующим. Спрашивается после всего этого, к чему «незыблемые национальные или расовые основы» при объяснении искусства в эпоху Возрождения? Ведь этот расцвет искусства наблюдается у разных народов в один и тот же исторический период, при наличии в основном одних и тех же социально-экономических процессов. Можно аргументировать тем, что наибольший расцвет имеет место в Италии и Нидерландах. Согласны. Но если ставить этот расцвет в зависимости от «национального характера», то почему же эти народы не сумели продлить его, скажем, до наших дней? Почему у них не менее ярко, чем у других народов выступают полный упадок и вырождение искусства в период загнивания капитализма? На все эти вопросы метод Тэна не дает и не может дать никакого ответа, так как он идет по неправильному пути.

Значит ли все это, что снимается сама проблема — проблема изображения основного характера или сущности того или иного социального явления? Нет, не значит. Это значит лишь, что этот «основной характер» надо понимать совершенно по-другому. Его надо понимать как с о щ и а л ь н у ю сущность изображаемого человека или явления. Уже из этих немногочисленных примеров совершенно ясно, что изображение, скажем, человеческого тела, не выражающего никаких следов социальных отношений, немислимо, так как такого тела не существует, такое тело — абстракция мысли. Даже в том случае, когда художник думает, что он изображает его как биологически-общечеловеческое явление, как «человека вообще», при внимательном рассмот-

рении вы неизменно откроете в этом изображении его социальные черты. Они имеются как в мощных мясистых телах с грубой, буйной радостью у Рубенса, так и красивых, упругих телах древнегреческой скульптуры и изможденных телах средневековой живописи, отражающих определенное мировоззрение и определенные классовые отношения.

Конечно, изображая общественного человека, художник должен в совершенстве знать и изучить его и как биологическое единство, его физиологию, его анатомическое строение. Но данный конкретный человек действует и существует в определенном обществе, на определенной ступени его исторического развития, принадлежит к определенному общественному классу. Как биологическая единица он является лишь формой проявления определенных социальных сил. Он находится в определенных связях и отношениях, имеющих разнообразные формы проявления, с другими людьми и предметами внешнего мира — вне этих отношений его не существует. Этот человек имеет свою собственную жизнь как физиологическую, так и духовную, жизнь, выражающуюся в определенных поступках и действиях, имеющую свое внутреннее движение со своими противоречивыми тенденциями, свое прошлое, настоящее и будущее. Он вовлекается в орбиту борьбы окружающих, противоречивых социальных сил, под влиянием которых разворачивается борьба его собственных противоречивых стремлений, проявляющихся и реализующихся в бесконечных вариантах его поступков, во множестве частных его внешней жизни, в многообразии отношений с окружающей действительностью. Вы всегда можете открыть в нем новые отношения и стороны, а при основательном анализе отдельных частных и их суммировании вы углубите свое представление о нем, увидите глубокие причины внешних поступков, найдете более глубокую его сущность, найдете несоответствие этой сущности наличных форм и приемов изображения, откроете в нем нарастание глубоких внутренних процессов, количественное накопление новых свойств, дающих новое социальное качество. Надо вскрыть и видеть, как каждая отдельная частность этой жизни вытекает из совокупности основных свойств и многообразных отношений, которые и составляют его социальную сущность, его основной характер, что оторвано от него, сами по себе эти частности теряют всякий смысл и значение, а в определенной совокупности как многообразное выражение единой социальной сущности освещают ее с необычайной силой и яркостью.

Все эти вопросы приобретают у нас особую остроту и актуальность в связи с проблемой социалистического реализма.

Теоретическому освоению этой проблемы не мало может содействовать также критическая проработка очень просто и ясно изложенных искусствоведческих принципов Тэна.

Мы не намерены подробно останавливаться на исторической концепции Тэна тем более, что она многократно критиковалась и критикуется, в частности, в работах Плеханова. Ограничимся здесь лишь очень сжатым изложением основных моментов.

Ключ к научному пониманию художественного произведения, по мнению Тэна, надо искать в состоянии общественных нравов и господствующих взглядов данной эпохи, данной нации, которая рассматривается Тэном как целостное единство. Отсюда понятно, почему Тэн, в частности, и в данной работе чуть ли не основное внимание уделяет «состоянию общественных нравов и господствующих взглядов», меньше обращаясь непосредственно к произведениям искусства, о которых читатель получает лишь беглое, общее, не систематическое, в целом недостаточное представление, так как Тэн слишком увлечен своей системой, слишком перегружает свой анализ бытовыми подробностями, забывая совершенно, что он искусствовед, прибегая непосредственно к художественным фактам, собственно говоря, лишь в виде иллюстрации к общественным нравам и господствующим взглядам. И надо сказать, что Тэн в простом популярном изложении умеет дать блестящую образно-художественную характеристику этих нравов, которая и в настоящее время читается с неослабевающим интересом и, бесспорно, во многом помогает читателю уяснить себе характер искусства тех стран и эпох, на которых по своему выбору останавливается Тэн (искусство эпохи Возрождения в Италии, Нидерландах и древней Греции).

Эти нравы и господствующие взгляды, по мнению Тэна, являются для художественного творчества такой же средой, таким же «условием существования», какой для определенной растительности являются обуславливающие его определенный географический пояс, почвенные и климатические условия. Природной физической температуре в общественных условиях соответствует «моральная температура», вызывающая появление того или иного рода искусства. Нечего возражать непосредственно против данного основного положения Тэна, что искусство определяется «состоянием общественных нравов и господствующих взглядов». Здесь следует только подчеркнуть, что само это «состояние» представляет собой внутренне противоречивый процесс (борьба взглядов разных общественных классов и классовых групп, являющаяся отражением и выражением борьбы классов, давление традиций прошлого и т. д.), а это в специфических формах выражения в свою очередь отражается в художественном процессе и обуславливает направление его раз-

вития. Самый художественный процесс является не только следствием «состояния нравов и взглядов», но в свою очередь оказывает обратное воздействие на свою причину, на эти нравы и взгляды, на всю общественную жизнь в целом.

Основным пороком исторической концепции Тэна является то, что для него не существует общественных классов и классовой борьбы (о чем, кстати, «забывает» говорить меньшевик Плеханов), что нация рассматривается им как целостное единство, что он и здесь механически переносит методы естествознания в область общественных явлений. Не понимая социально-экономической структуры общества, он в сущности не идет дальше теории взаимодействия, «теории факторов», подменяя географической средой вопрос о движущей основе общественной структуры—степени развития производительных сил и производственно-классовых отношениях. На примере исторической концепции Тэна снова подтверждается, что метафизический материализм в своем практическом применении, при последовательном дальнейшем развитии не может не превратиться в свою собственную противоположность, т. е. в идеализм.

Для большей наглядности продемонстрируем здесь лишь один пример понимания Тэном общественной структуры. Основной характер Голландии как целой страны определяется, по мнению Тэна, тем, что она образовалась из наносов, т. е. больших отложений почвы, которые реки уносят и нагромождают у своих устьев. Отсюда,—говорит Тэн,—происходит бесконечное множество особенностей, определяющих формы бытия страны, не только ее физическую природу, но также склад ума, моральные и физические свойства жителей и их творчество. Многочисленные реки поддерживают сырые и плодородные равнины, образующие прекрасные пастбища с большими стадами, предоставляющими в изобилии молоко и мясо. «Можно сказать,—заключает Тэн,—что в этой стране вода создает траву, трава—скот, скот—сыр, масло и говядину, а все это вместе с пивом—жителей». Вот и все. По мнению Тэна, к «основному характеру» страны не относится то, что эти прекрасные пастбища и стада являются частной собственностью небольшого числа «избранных», а основная масса жителей, несмотря на наличие плодороднейших равнин, не имеет никакого стада и находится в наемном рабстве и т. д. и т. п.

Тэн считает также, что географическая среда может непосредственно воздействовать на склад ума и моральное свойство жителей, тогда как в действительности ее воздействие на психику человека опосредствовано производственными отношениями.

Кроме упомянутых основных моментов, характеризующих в главных чертах положительные и отрицательные стороны кон-