

ე. თოფურაძე

Е. И. ТОПУРИДЗЕ

ბენედეტო კროჩეს ესთეტიკა

ЭСТЕТИКА БЕНЕДЕТТО КРОЧЕ

გამომცემლობა „მეცნიერება“
თბილისი
1967

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МЕЦНИЕРЕБА»
Тбилиси
1967

Монография является критическим исследованием эстетической концепции одного из крупнейших представителей идеалистической философии 20-го столетия Бенедетто Кроче. Кроче оказал огромное влияние на развитие современной итальянской и европейской духовной культуры. Этим объясняется то значение, которое придается руководителями итальянской компартии марксистской критике его философии и, в частности, критике его эстетики. В монографии концепция Кроче рассматривается как одно из проявлений кризиса буржуазной науки. В книге показаны фактический крах попытки построения эстетики чистой формы и невозможность решения основных эстетических проблем на основе понимания эстетического феномена как чисто духовной формы.

ВВЕДЕНИЕ

Основоположник итальянского неогегельянства Бенедетто Кроче (1866—1952) является одним из крупнейших мыслителей XX столетия. Антонио Грамши назвал его последним человеком Возрождения и он действительно напоминает великих представителей прошлого своей энциклопедической эрудицией, глубиной и ясностью мысли, удивительно широким охватом проблем всех сфер культуры, жизнерадостностью своего мировоззрения и уверенностью в победе разумного, гуманистического начала. Значение Кроче в истории современной духовной жизни Италии исключительно велико. Он положил начало движению за нравственное и духовное преобразование Италии [8; II, 159] и стал знаменем нового поколения интеллигенции, принимавшей горячее участие в возрождении родины. Многие выдающиеся марксисты — основатель итальянской коммунистической партии А. Грамши, К. Салинари, М. Аликата и др. — были в юности крочевичами. Крочевичество объединяло всю прогрессивно мыслящую интеллигенцию. Битва за новую культуру велась во имя Бенедетто Кроче и под его страстным и энергичным руководством. На университетских кафедрах в боях против реакции молодежь выступала с книгами Кроче в руках. Кроче, — вспоминает Салинари, — был единственным свободным голосом Италии, защитником свободы против тирании, философом действия. Неаполитанскому мыслителю антифашистская интеллигенция его поколения была обязана первым пробуждением в ней современной критической мысли, преодолением позитивистских и провинциальных предрассуд-

ков, оформлением новой культуры и первым движением против фашизма [82, 605].

Философская система Кроче определила на полстолетие общее направление развития итальянской мысли — философии, эстетики, философии истории, литературной и искусствоведческой критики и других общественных наук. Вся итальянская культура XX столетия — та, которая следовала по его пути, и та, которая противопоставлялась ему — отталкивалась от Кроче. Его огромная популярность и влияние, распространившиеся далеко за пределы академических кругов, объясняются моральным обликом его личности, совершенством его литературного стиля и, главным образом, близостью его философии к жизни, гораздо большей, чем это характерно для какой-либо иной спекулятивной философии [73, 179]. Мысли Кроче, изложенные в простой и ясной форме, зачастую безыменно, проникали всюду, даже в повседневную жизнь. Духовное господство итальянского философа было столь полным, что Грамши назвал его светским папой [8; II, 165]. Значительное влияние концепция Кроче оказала и на развитие философской мысли других стран, ибо в ней нашли выражение многие животрепещущие проблемы современной цивилизации.

Кроче внимательно следил за всеми событиями современности и принимал деятельное участие в культурной жизни Италии. С 1903 по 1951 г. он руководил основанным им журналом «La Critica» (с 1945 г. журнал выходил под названием «Quaderni della Critica»), в котором печатались работы по самым различным проблемам общественных наук. С этим журналом Кроче связывает начало новой эры в своей жизни, ибо работа в нем означала сочетание обязанностей ученого и гражданина. На протяжении всей своей долгой жизни Кроче боролся за утверждение гуманистических идеалов. Для него было неприемлемо любое проявление антигуманизма и обесценения человеческой личности как в философии, так и в искусстве. Он отрицательно относился, например, к фрейдизму, как декадентской концепции персональности, а экзистенциализм Хайдеггера считал выраже-

нием духовной катастрофы Германии. По поводу речи, произнесенной немецким ученым в Бреславском университете (1938 г.), Кроче писал, что речь его глупа и сервильна, а теория бесчестит философию [53, 345]. Влияние Кроче препятствовало широкому распространению в среде итальянских интеллектуалов антигуманистических теорий. Данным им направлением общему развитию философии объясняется, видимо, и тот факт, что в Италии экзистенциализм (Аббоньяно, Пачи и др.) принял форму т. н. позитивного экзистенциализма, поставившего себе целью преодолеть пессимизм в решении проблемы человеческого бытия.

Кроче был лидером буржуазного либерализма и до конца жизни оставался противником фашизма и клерикализма. Правда, вначале он поддерживал Муссолини, но после убийства социалиста Маттеоти (1924 г.) возглавил либеральную антифашистскую оппозицию. Когда в 1925 году второй крупный представитель неогегельянства Дж. Джентиле издал «Манифест фашистов-интеллектуалов», Кроче ответил ему антифашистским манифестом. Трагически переживая усиление фашизма, он никогда не терял веры, что эта страшная болезнь временна. В 1929 году Кроче выступил против договора и конвенции правительства с Ватиканом. Религия не нашла места в его системе, ибо он считал ее мифом, а теологию ложной философией. За антиклерикальный характер труды Кроче были внесены конгрегацией в индекс запрещенных книг. Как противник клерикализма, Кроче не потерял значения и сегодня, ибо католическая философия (неотомизм, христианский спиритуализм) приобретает в Италии все возрастающее влияние. Особенно сильные позиции она имеет в университетах Юга (Неаполь, Мессина, Палермо, Бари). В противовес Кроче, католические философы пытаются доказать совместимость религии и науки и трансцендентность бога. Их война с имманентистским идеализмом не прекращается и поныне. Так, например, на национальном конгрессе философии в Болонье (1953 г.) представители христианской философии (Шакка, падре К. Фабро) выступили против концепции Кроче с защитой трансцен-

дентности бога. Поэтому, если смерть Кроче, по словам М. Аликаты, уменьшила, с одной стороны, его влияние на развитие демократической идеологии, то, с другой стороны, она открыла брешь в современной культуре Юга, ибо теперь его ученикам не на кого опереться, а собрать либеральное и светское наследие неаполитанского философа им не под силу [55, 682].

В целом, теоретическая и практическая деятельность Кроче — очень сложное и противоречивое явление, сочетающее в себе прогрессивные и реакционные аспекты. Поэтому объективная оценка крочеанской мысли, как пишет Салинари, должна учитывать обе стороны медали: одну прогрессивную, движущую Италию вперед и освобождающую ее новые силы, другую регрессивную, стремящуюся задушить те силы, которые она пробудила. Указанные аспекты всегда наличны в мысли Кроче, но тем не менее до 1920 года преобладает прогрессивный, а с 1920 года регрессивный аспект [82, 605—606]. Наиболее негативными сторонами учения итальянского философа являются — отрицание марксизма, как науки, обеднение гегелевской диалектики, сведение истории к истории идей, изгнание из философии рассмотрения реальных, движущих сил истории и обесценение научного познания. К тому же, идеалистические посылки системы обуславливают ее крайнюю внутреннюю противоречивость и логически приводят к положениям, отрицаемым самим Кроче. В результате многие его идеи оказываются созвучными неприемлемым для него течениям в философии и искусстве.

Критика и преодоление реакционных сторон учения Кроче стала одной из важнейших задач итальянских теоретиков марксизма. В современной атмосфере работа «Анти-Кроче», — писал Грамши, — могла бы иметь такое же значение, какое имел «Анти-Дюринг» для поколения, предшествовавшего мировой войне, и стоила бы того, чтобы целая группа людей посвятила ей десять лет труда [73, 200]. Основным объектом критики Грамши считал философию истории, эстетику, литературную критику, т. е. те части системы, ко-

торые оказали наиболее глубокое влияние на развитие итальянской культуры.

Полемика против учения Кроче стала обостряться еще в начале 20-х годов. В настоящее время крочеанству противопоставляются два основных течения: полностью — марксизм и отчасти т. н. «левый» идеализм, который стремится спасти существенное и положительное ядро учения Кроче, отбросив все мертвое и догматическое. Таков, например, основной тезис прогрессивного итальянского философа Э. Гарина в «Хрониках итальянской философии». Борьбу с крочеанством ведут также неопозитивисты, экзистенциалисты, последователи джентилианского актуализма, прагматисты, неотомисты и др. Влияние Кроче сильно уменьшилось, но считать крочеанство полностью преодоленным невозможно. Дело не в том, что и сегодня в Италии есть более или менее ортодоксальные крочеанцы, хотя школы их учитель не создал. Крочеанство, — пишет Агацци, — осталось в глубине той атмосферы, которой дышит еще большая часть представителей культуры и в лоне которой оформляется наиболее распространенная идеология современного итальянского общества [54, 15]. Этим объясняется, что почти во всех философских теориях, где ярче, а где менее выраженными, можно найти идеи, воспринятые у Кроче. Так, например, эти идеи имеются у неотомистов — Ольджатти построил свою книгу о К. Марксе целиком на материалах, взятых у Кроче, а падре Киокетти принял его доктрину о практическом происхождении ошибки. Поэтому, несмотря на глубокий марксистский анализ доктрины Кроче, данный в работах Грамши, который сделал ясным «бессилие идеалистической философии стать цельной концепцией мира» [87, 45], критика этой доктрины и, в особенности, эстетики, как наиболее интересной и популярной ее части, по-прежнему остается актуальной задачей. Естественно, что критика не подразумевает полного отрицания всех аспектов учения Кроче. Его труды и, главным образом, эстетические и литературно-критические произведения сыграли не только историческую роль, но стали частью национального наследия итальянской культуры. Этим

объясняется то уважение, которым Кроче пользуется даже в рядах своих единственных принципиальных противников — марксистов.

Крайняя противоречивость философской системы Кроче обусловлена своеобразием исторического развития Италии. С одной стороны, в ней нашел выражение духовный подъем, рожденный бурными революционными событиями эпохи Рисорджименто, которые завершились освобождением и воссоединением страны (1870 г.); с другой стороны, в ней сказался тот духовный кризис, процесс обострения которого начался во всей Европе на рубеже столетий и завершился в наше время глубоким кризисом буржуазной культуры.

Воссоединение Италии не оправдало надежд революционных слоев общества. Вместо демократической республики была создана бюрократическая монархия. Несмотря на достижение главной цели революции — воссоединения и освобождения Италии, тем, кто верил в «надклассовый», буржуазный демократизм, пришлось горько разочароваться. Дж. Гарибальди в предисловии к своим мемуарам писал: «Меня можно обвинить в пессимизме, но кто будет иметь терпение прочесть то, что я написал, простит меня. Я закончил ныне мой 65-й год жизни и после того, как в течение большей части моей жизни я верил в улучшение человеческого рода, теперь, когда я вижу столько страдания и испорченности в этом, так называемом, буржуазном веке — меня охватывает глубокая горечь...» [12, 10]. Общая экономическая и политическая отсталость Италии сильно ограничила характер национальной революции и ее идеологии. Теоретические взгляды Мадзини, пламенного вождя итальянской революции, представляли собой смесь идей непролетарского, домарковского социализма с идеями религиозно-этического порядка. Решить вопрос политической судьбы родины Мадзини стремился на основе «вечных» законов нравственного прогресса и полностью игнорировал экономические проблемы революции. К. Маркс и Ф. Энгельс, высоко ценя его революционную деятельность, постоянно критиковали Мадзини за нежелание понять необходимость решения экономических

вопросов. Маркс называл его «папой демократической церкви», который громит еретиков, материализм и скептицизм [2; XXI, 344]. Несмотря на рост крупной промышленности, экономическое положение Италии оставалось по-прежнему тяжелым и после воссоединения страны. Процесс классового расслоения буржуазии и пролетариата завершился лишь к концу века. Организованность пролетариата характеризовалась сравнительно низким уровнем, его идеология была развита слабо. Поэтому, если эпоха Рисорджименто была «восходящей линией» [6, 126] итальянской буржуазии, ибо в конкретной исторической обстановке она представляла собой главную силу возможного прогресса, то и в конце века, несмотря на постепенную утерю прогрессивного характера, она все еще оставалась тем слоем общества, которому предстояло решать наиболее острые проблемы духовной жизни. Ватикан не пожелал признать политический статут Италии и продолжал его бойкотировать. Новому политическому строю требовалась антиклерикальная идеология, способная дать ему идейное оправдание и обоснование. В 70—90 гг. широко распространенный в Италии позитивизм отличался скудостью мысли и не мог решить новых задач, а жизнь настойчиво требовала создания цельной, всеохватывающей философской системы, способной ответить на исторические, гносеологические, этические, политические и др. проблемы. Такой системой явилась концепция Кроче, которая сломала барьеры провинциализма и вновь включила итальянскую философию в русло общего развития европейской мысли. Если верно, как говорил Гегель, что философия — это эпоха, отраженная в мыслях, то философия Кроче является своеобразным отражением того длительного периода развития, когда народ Италии приложил все силы к возрождению своей духовной культуры. В силу конкретных исторических условий это возрождение протекало, в основном, в лоне идеалистической мысли и было определенным образом завершено всеобъемлющей философской системой Кроче. Наиболее прогрессивные мыслители нового времени — Дж. Вико, Дж. Мадзини, Б. Спавента, Фр. Де Санктис и др. — были идеалистами,

и самой популярной философией в кругах революционно настроенной интеллигенции XIX столетия была философия Гегеля. Только с изменением исторических условий, с развитием марксистской философии в Италии идеализм, вообще, и, в частности, концепция Кроче превратились в препятствие становления новой культуры. Но в первый период деятельности Кроче его концепция была исторически прогрессивным явлением, ибо представляла собой не только продукт буржуазного духовного кризиса, но и логическое завершение развития мысли эпохи Рисорджименто.

Создавая свою систему, Кроче не мог опереться на господствующие в первой половине XIX столетия концепции наиболее крупных представителей философии — Антонио Розмини (1797—1855 гг.) и Винченцо Джоберти (1801—1852 гг.), виднейшего деятеля одного из направлений Рисорджименто, т. н. неогвельфизма, которое стояло за воссоединение Италии под эгидой папы. Мировоззрение этих философов смыкалось фактически с теологией. Философия Розмини, по словам Б. Спавенты, была «искусственным восстановлением схоластики; а концепция Джоберти философским одеванием католических доктрин творения» [89, 486]. Известный драматург, республиканец Дж. Никколини отмечал, что идеи Джоберти и Розмини полностью вычеркивают весь прогресс человеческой мысли и истории и отбрасывают ее обратно во мрак средневековья. «Скажите этим профессорам, — писал он другу, — чтобы они набросили покрывало на статую Галлилея потому, что если Джоберти прав, был прав и Рим, осудив Галлилея». «Розмини... одарил бы нас инквизицией. Тем не менее его мысли, я говорю об этом с печалью, господствуют в Италии и если не существовало бы критики и естественных наук, они возвратили бы нас к средним векам» [90; 219, 323]. Системы Джоберти и Розмини, ввиду их тесной связи с теологией, были дискредитированы еще в период Рисорджименто и поэтому не могли удовлетворить духовных потребностей нового поколения. Естественно, что обращаясь к прошлому итальянской философии, Кроче воспринял и развил ее наиболее прогрессивную тенденцию,

представленную неаполитанским гегельянством. Широкое распространение идей Гегеля, — пишет П. Тольятти, — было обусловлено в Италии как смелостью его конструкций, так и тем фактом, что в сравнении с концепцией неогвельфов его философия «представлялась как антиклерикальная, построенная разумом и для разума, как философия прогресса и свободы» [89, 487]. На родине Кроче, в Неаполе, учение Гегеля было особо популярно. Его дядя, известный ученый и духовный отец неаполитанского либерализма Бертрандо Спавента (1838—1882 гг.), был главой левого гегельянства. К этому направлению принадлежал известный литературный критик Франческо Де Санктис (1817—1883 гг.), под влиянием идей которого сформировалась мысль Кроче. Из этой школы вышел и Антонио Лабриола, первый итальянский теоретик марксизма и учитель Кроче. В силу неразвитости коммунистического движения и оппортунизма лидеров социалистического движения, учение Лабриолы не приобрело широкого влияния и господствующее положение заняла неогегельянская философия Кроче. В молодости, под непосредственным руководством Лабриолы, Кроче внимательно изучал произведения классиков марксизма. Но исторический материализм в его ревизионистском истолковании предстал «как метод исторического исследования, а не как всеобъемлющее мировоззрение» [8; II, 104]. Работы Кроче по теории истории идеологически вооружили ревизионистское движение в Германии и Франции. И тем не менее, итальянская общественность познакомилась с марксизмом именно через его труды. Даже позднее, в период господства фашистской диктатуры, когда в Италии уже существовала коммунистическая партия, молодежь, — пишет Салинари, — получала представление о марксизме-ленинизме, в основном, в интерпретации, данной ему в работах Кроче и Джентиле, ибо Грамши медленно угасал в тюрьме, а Тольятти боролся в изгнании [82, 605]. Поэтому до конца второй мировой войны для широкой общественности ведущей прогрессивной философской доктриной оставалась доктрина Кроче.

Кроче был одним из первых мыслителей, «вновь» обра-

тившихся к Гегелю. Его книга «Живое и мертвое в философии Гегеля» (1906) сыграла значительную роль в оформлении неогегельянского движения. Возрождение интереса к Гегелю или т. н. «гегелевский ренессанс», который последовал в Европе за гегемонией неокантианства и достиг апогея в 30-х гг. текущего столетия, был по сравнению с итальянским неогегельянством более поздним явлением. Сравнительно раннее оформление неогегельянства в системе Кроче, а затем в актуализме Джентиле было результатом того, что в Италии интерес к Гегелю оказался более стабильным и длительным, а неокантианство не приобрело того значения, которое оно имело в других странах. Во всей Европе «возвращение к Гегелю» происходило на основе резкой критики и отрицания рациональных моментов учения немецкого мыслителя. Новое истолкование Гегеля представляло собой одно из проявлений углубления кризиса буржуазной философии. В этом отношении неогегельянство Кроче не было исключением. Тем не менее истолкование Гегеля неогегельянами нельзя считать «регрессом» везде и всюду, не учитывая тех исторических условий, в которых создавалась та или иная система. В Италии крочеанская интерпретация философии Гегеля не может расцениваться как полный регресс, ибо она дала оружие для борьбы с метафизикой и метод диалектического, конкретно-исторического подхода к фактам современности. В общем движении неогегельянства Кроче не был исключением также в том смысле, что и его концепция характеризуется сочетанием объективно-идеалистических принципов с принципами неокантианства. Представитель христианского спиритуализма А. Карлини отмечает, что хотя итальянский идеализм считают гегелевским идеализмом, в своей реформированной диалектике он возвращается к позиции, более близкой к кантианскому критицизму, и что для философии искусства Кроче (и Джентиле) характерна неопределенность позиции между гегельянством и кантианством [58; 115, 116].

В общем гегельянство Кроче следует понимать в смысле построения им своей системы на основе таких принципов

немецкого философа, как признание единственной реальностью объективного духа, который находится в постоянном диалектическом развитии и объективируется в бесконечном многообразии индивидуальных явлений. Интересно, что сам Кроче отрицательно относился к «гегелевскому ренессансу», характеризуя гегелевские общества и конгрессы, как возрождение школок и сект, он исключал себя из этого движения. Более того, он писал, что его «Философия как наука духа» является полным разрушением гегельянства [49, 63], а название «неогегельянство» говорит лишь о ее генезисе, но не выражает собственного характера его концепции.

Если говорить о генезисе доктрины Кроче, то наряду с философией Гегеля и Канта ее источником следует считать концепции Дж. Вико и Фр. Де Санктиса, с характерным для них интересом к исторической и эстетической проблематике, унаследованным от них Кроче. С самого начала своей деятельности Кроче главным образом интересовался проблемами человеческой культуры. Этим объясняется его отрицательная позиция по отношению к наиболее видному итальянскому теоретику гегельянства Б. Спавенте и специфика ревизии учения Гегеля. Для Спавенты, — пишет Кроче, — высшей задачей было исследование отношения между бытием и познанием, трансцендентным и имманентным, т. е. исследование теологическо-философской проблемы, в то время как он интересовался лишь миром человеческой культуры [49, 55—56].

Как известно, в XX веке, в эпоху кризиса буржуазной мысли, проблема человека и создание особого метода для ее исследования приобрели исключительно важное значение. Буржуазная философия пришла к выводу, что все беды современного общества обусловлены метафизичностью мышления, противопоставлением материального начала духовному, выразившемся в гегемонии естествознания и точных наук и в игнорировании науки о человеке, единственно законной философской науки. Огромный прогресс в технике, который должен был привести к всеобщему благосостоянию и духовному раскрепощению человека, оказался двуликим

Янусом. Достижения человеческого духа, отторгнутые от своих творцов, противопоставились им как враждебные и чуждые силы. Процесс чудовищного роста значения мира вещей и обесценение и дегуманизация человеческого мира, причина которого была вскрыта еще Марксом, привела многих мыслителей и художников к выводу об абсурдности, жестокости и иррациональности человеческого бытия. В обществе т. н. свободной конкуренции человек получил потенциальную возможность обладать миром самых разнообразных вещей, служащих удовлетворению его вождлений. «Не умеренность и отсутствие меры» стали истинной мерой человека [3, 58]. Но получив, казалось, все, он потерял человеческий облик, потерял самого себя. Еще древние люди хорошо знали, что утеря человеком самого себя всегда трагична, ибо какая польза человеку, — говорили они, — если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?

Одни мыслители современности понимают факт отчуждения как сущность человеческой природы и приходят к крайне пессимистическим выводам, к признанию бессилия человека изменить что-либо в своей судьбе или ищут спасение в восстановлении веры в бога. Другие мыслители, а их немного, не приемля пессимистического взгляда на судьбу человека, стремятся найти причину отчуждения в таких факторах, познание которых поможет человеку преодолеть страх перед чуждым, как ему кажется, миром и возродит утерянный смысл жизни. Так, например, создатель философии символических форм (1923—1929 гг.) немецкий ученый Э. Кассирер (1872—1945 гг.) пытается решить проблему кризиса современной культуры на основе постижения специфики человеческого сознания. Согласно его теории, всякий кризис рождается в результате непонимания тайны человека и вытекает из метафизического мировоззрения, которое отдаляет человека от окружающего его мира. Причина отчуждения заключается в своеобразии человеческой деятельности выражения. Человек, — пишет Кассирер, — это символическое животное [63, 26]. Он выражает себя или объективируется в ряду словесных, религиозных, художественных и научных сим-

волов, т. е. он живет в им же созданном мире. Но специфика процесса образования символов такова, что человек не узнает себя в нем как творческий принцип и, таким образом, каждый ряд символов становится для него «внешним» миром [64, 267], который рассматривается метафизическими системами как мир «вещей в себе». В результате, человек оказывается плененным продуктами собственного сознания. Но если человек признает в формах культуры продукты собственного сознания, — утверждает Кассирер, — отчуждение будет устранено, ибо он поймет, что ответственен за созданный им мир, и преодоление кризиса станет возможным.

В метафизичности мышления видит причину кризиса культуры и Кроче. Корень зла и источник всех общественных бедствий, согласно его концепции, заключается в господстве все еще непреодоленной мысли о существовании метафизического бытия, т. е. природы, которая в форме инобытия идеи присутствует и в системе Гегеля. Поэтому одной из основных задач современной философии и, в частности, своей концепции он считает преодоление метафизики как учения, признающего существование независимой от человеческого сознания реальности, будь то материальная или иная реальность. Кроче подчеркивает, что он стремился лишить философию ее теологического характера и придать ей подлинно гуманистический характер. Эту гуманизацию он понимает, как изгнание из человеческого мира и, соответственно, из философии—природы, как чуждого и трансцендентного сознанию феномена. С каждым днем, — пишет Кроче, — становится яснее, что понятие природы есть продукт практики человека; только забыв это, он смотрит на нее, как на нечто чуждое, пугающее его своим аспектом непроницаемой тайны [42, 141]. Преодоление отчужденности, по мнению Кроче, возможно лишь путем абсолютной спиритуализации бытия и признания имманентности всего сущего сознанию. Только абсолютный имманентизм освобождает человека от кошмара всякой трансцендентности, ибо он переносит борьбу добра со злом в его внутренний мир и, следовательно, открывает путь для преодоления зла [40, 58]. Однако призна-

ние того, что человек живет в им же созданном мире, является необходимым, но не достаточным условием для преодоления духовного кризиса. Если творческий процесс сознания обусловлен каким-либо внешним, не имманентным ему законом, то он теряет спонтанность и свободу и человек оказывается детерминированным существом. В сфере сознания, — утверждает Кроче, — нет места законам причинной необходимости. Здесь они бессмысленны и лишены значения. Деятельность сознания, созидаящая реальность, свободна и независима. Развитие истории, согласно Кроче, есть постоянное осуществление свободы, которая лежит в основе всей человеческой реальности и не является, как у Гегеля, результатом ее развития; она — имманентный закон и основа духовного созидания.

Согласно логике доктрины Кроче, продукты деятельности сознания не могут быть вообще чем-то отчужденным и внешним, ибо нет продуктов уже готовых и противопоставленных человеку, а есть лишь вечное становление. Все существующее реально лишь в активности сознания, в момент, когда оно интуится, мыслится или выражается в проявлениях воли. Художественное произведение вне постигающего его сознания мертво, оно творится каждый раз заново тем, кто его интуитует. Историческое прошлое, будь то деяние Юлия Цезаря или Ганнибала, получает свою реальность лишь тогда, когда оно мыслится мыслью, когда оно вновь созидается. Реальность есть постоянная творческая деятельность, становление, а не конгломерат созданных раз и навсегда и получивших самостоятельное от человека бытие вещей. Поэтому ответственность за весь мир лежит на людях, малых и великих, благодаря которым движется и существует реальность.

Принцип абсолютизации творческой природы человека приводит Кроче к особому выделению проблемы индивидуального, неверное понимание которой, по его мнению, обесценивает человеческую личность и лишает ее свободы. В формировании современной мысли, — отмечает итальянский философ, — мало понятий имело такую революционную и

творческую силу как понятие «индивидуальности». Именно благодаря этому понятию искусство со времен Вико отстаивало свою самостоятельность по отношению к науке, а в моральной жизни оно стало основой для утверждения ценности личности, ее свободы, ее призвания и миссии [40; 368 — 369]. Историческая заслуга Гегеля, — пишет Кроче, — заключается в соединении индивидуального с универсальным, в утверждении понятия конкретной универсальности. Однако гегелевское понимание индивидуального, согласно Кроче, в конечном итоге оказывается порочным, ибо у Гегеля интеллектуальное является не одной из форм духа, а его субстанциальным элементом, что искажает природу человека, обесценивает индивидуальность и обедняет полноту духовного бытия. Поэтому важнейшей задачей философии Кроче считает необходимость отстоять не только свободу и независимость духа, но и свободу и независимость его различных форм.

Мироощущение Кроче, — справедливо замечает Грамши, — «можно назвать гётевским по ясности, уравновешенности, невозмутимости» [8; II, 223]. Чувство духовного смятения чуждо итальянскому философу. Человечество, думает он, не нуждается в переоценке ценностей, а их выбор не зависит от личного произвола. Человек не волен выбирать свою сущность в том смысле, что само его существование есть не что иное как осуществление его сущности. Эта последняя заключается в постоянном созидании ценностей, которые суть — истина, прекрасное, полезное и добро. А раз сущность человеческого существования заключается в созидании ценностей, то жизнь всегда осмысленна и полная утраты смысла бытия невозможна — она означала бы уничтожение человека. Такова та основная тенденция, которая лежит в основе «реформы» Гегеля. Поэтому если эта реформа в конечном итоге представляет собой регресс и бессильна оправдать выдвинутые итальянским мыслителем принципы, источником ее является пафос веры в возможность преодоления духовного кризиса и в торжество разума. В этой вере таится причина того, что Кроче стал духовным лидером сво-

его поколения, которое черпало в его учении и в его моральном облике внутреннюю силу для борьбы со злом. «В то время, как столько людей теряют голову и мечутся в «духовной панике», раздираемые апокалиптическими чувствами, — писал Грамши, — Кроче с его несокрушимой уверенностью в том, что зло метафизически не может одержать верх и что история строится на разумной основе, становится точкой опоры, источником, откуда можно черпать внутреннюю силу» [8; II, 223].

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИСКУССТВО КАК ФОРМА ИНТУИТИВНОГО ПОЗНАНИЯ

ОБЩЕФИЛОСОФСКИЕ ПОСЫЛКИ ЭСТЕТИКИ КРОЧЕ

Перу Кроче принадлежит около шестидесяти томов и в этом огромном теоретическом наследии большое место занимают его эстетические и литературно-критические произведения. Можно сказать, что эстетика является самой значительной и интересной частью его философии. Именно эстетика имела наиболее сильное влияние и резонанс как в Италии, так и в других странах мира. Ни одна книга Кроче не пользовалась такой популярностью и не переводилась на столько языков как «Эстетика» и «Бревиарио эстетики»¹. Широкое распространение эстетической доктрины итальянского ученого объясняется ее универсальным и философским характером, многообразием исследуемых проблем и непосредственной связью с животрепещущими вопросами истории и критики литературы и искусства.

В Италии, — пишет Джиральди, — вплоть до настоящего времени ни одной другой эстетической концепции не удалось прочно вытеснить крочеанскую доктрину и она занимает господствующее положение и поныне [72, 9]. Школы, как таковой, Кроче не создал, но более или менее последовательными крочеанцами можно считать Э. Чионе, А. Аттизани, Ф. Флора, литературных критиков и искусствоведов Л. Руссо, А. Момильяно, Л. Вентури и др. Следует отметить также, что влияние эстетики Кроче сказывается даже на тех мыслителях, которые противопоставляются его докт-

¹ Т. е. сокращенное изложение эстетики.

рине. Это влияние можно проследить, например, в эстетических концепциях А. Тильгера, Г. Борджезе, основоположника актуализма Дж. Джентиле, представителя персоналистического спиритуализма Л. Стефанини, феноменолога К. Диано, джентилианца А. Гуццо (христианский спиритуализм), в концепции Г. Калоджеро и во многих других теориях.

Эстетика Кроче является основой и первой частью его системы «Философии духа» (1902—1914 гг.). Философия, согласно Кроче, едина, и когда исследуется одна из ее сторон, будь то логика, этика, экономика или эстетика, речь идет о всей философии. И, действительно, связь эстетической проблематики с проблематикой философской столь тесна, что понять доктрину Кроче без ознакомления с наиболее общими посылками его системы невозможно.

Единственной реальностью, являющейся предметом познания, Кроче считает реальность духовную. Дух — это универсальное, вечно деятельное и созидающее начало. Диалектический процесс его развития есть в одно и то же время процесс познания и процесс построения предмета познания. В этом процессе дух созидает и познает самого себя. Мысль, — пишет Кроче, — «мысля реальность, мыслит саму себя» [35, 156]. Формы духа строят всю существующую реальность, не допуская в нее ничего чуждого и трансцендентного. Естественно, что вопрос о взаимоотношении материального и духовного, трансцендентного и имманентного в системе Кроче снят и объявлен ложной проблемой. В своей ранней работе — в «Тезисах эстетики как науки о выражении и общей лингвистике» — Кроче еще допускал, что наряду с духовной реальностью предметом философского познания может быть и реальность органической природы. К тому же, здесь он придерживался скорее позиции Канта, чем Гегеля, ибо материей духовной активности полагал чувственно данное. Указанная точка зрения отчасти осталась в силе и в «Эстетике как науке о выражении и общей лингвистике», являющейся первой частью системы философии духа. Но после опубликования этой книги, называемой обычно первой «Эстетикой», Кроче пошел по пути абсолютного

спиритуализма. Реальность органической природы потеряла право быть предметом философского исследования, а понятие физической природы, о котором речь идет в философии, было отнесено к операциям практического духа, конструирующего для удобства действия абстрактные схемы. То, что называется миром природы и низшей реальности, — пишет Кроче, — есть сфера, где преобладает момент чистой воли (чистая воля бытия, воля жизни). Поэтому философия природы в спекулятивном или категориальном аспекте растворяется в философии экономичности (*economicità*) или полезности [40, 383], а природа идентифицируется с практическими процессами — желаниями, стремлениями и т. д., т. е. с формой, являющейся материей интуиции и через нее рефлексии и мысли. Указанная идентификация, отмечает Кроче, была дана уже в учениях Фихте, Шеллинга и Шопенгауэра. Но они, подобно Гегелю, постигающему логос метафизически, считали волю чем-то стоящим вне духа. Метафизичность этой концепции, по мысли Кроче, может быть устранена только в том случае, если природу постигать в духе, как его частную форму или категорию. Мышление не может иметь своим предметом чего-либо, что лежит вне его. Его предметом, в определенном смысле, всегда является практическая форма духа. Даже мысль, — пишет Кроче, — когда она мыслит и судит другие мысли и развивает их историю, мыслит не мысль, а практическую жизнь мысли, ибо мышление всегда есть мыслящий субъект, а не помысленный объект. Например, мысль Канта есть мышление Канта в один из моментов его деятельности, а мы думаем о нем лишь тогда, когда нам необходимо решить собственную задачу [40; 55—56]. Поскольку понятие природы Кроче заменяет понятием экономического, то именно экономика и эстетика (экономическое становится предметом мышления через посредство интуиции) являются для него теми науками, которые должны примирить интеллект и чувство и освободить человека от кошмара понятия внешней природы. Эту спиритуализацию объекта познания Кроче считает единственным путем для достижения абсолютной имманентности [40, 58].

Абсолютный спиритуализм, по его мнению, устраняет дуализм мышления и бытия и отрицает возможность методологического дуализма. Для достижения истины есть один путь — путь спекулятивного метода, ибо метод естествознания, согласно Кроче, познавательной ценности не имеет. Крочеанское противопоставление философии и естественных наук имело в Италии исключительно отрицательное влияние, так как оно обусловило процесс изоляции ученых от мира культуры.

Кроче подчеркивает исторический характер духовной реальности. Универсальный дух, как единство универсального и индивидуального, реален лишь постольку, поскольку он индивидуализируется и становится субъектом истории. Дух — это жизнь человечества, его история, точнее история его духовной жизни. Единственным предметом познающей мысли является история, и суждение всегда суть суждение историческое. Философия поэтому представляет собой не что иное как непрерывное разрешение всегда различных и постоянно возникающих в лоне реальной истории проблем. Исходя из признания предметом философии — истории, т. е. из признания истории единственной формой познания, Кроче называет свою систему «абсолютным историзмом» и выдвигает тезис о тождестве философии и истории. Различие между философией и историей, по его мнению, заключается лишь в том, что философия ставит на первый план универсальное (предикат, категорию), а история — индивидуальное (субъект). Философия со своей стороны сливается с логикой, ибо эта последняя «есть сама философия, вся философия...» [50; I, 269]². В указанном отличии от истории философия или логика представляет собой науку о необходимых определениях реального и вечных категориях, понимаемых как основные формы духа и реальности [50; I, 278]. Но человек, согласно Кроче, нуждается в знании фактов, а не идей, поскольку эти последние необходимы лишь как инструменты по-

² Формальную или аристотелевскую логику, как комплекс правил, Кроче не считает философской наукой.

знания, и философия есть методология исторического познания. Сведением философии к методологии Кроче стремился преодолеть метафизику и в этом видел свою заслугу. Однако это преодоление было кажущимся. «Если метафизика, — пишет Пирроне, — является спекулятивным познанием конститутивного принципа реальности, то крочеанская философия, поскольку она рассматривает дух как ноуменальный принцип реальности феноменов, представляет собой, несомненно, метафизику» [65, 12].

Кроче различает две основные формы духа — теоретическую и практическую. Каждая из них включает в себе по две формы: теоретическая — интуитивную или эстетическую и концептуальную, практическая — экономическую и этическую. Интуиция познает действительность в ее чувственной конкретности и неповторимой индивидуальности. Концептуальная форма постигает универсальное. Интуитивное познание создает художественные образы и изучает его, эстетика, концептуальное познание создает понятия и изучает его логика. Если теоретическая форма является познавательной активностью, то практическая форма есть воля, через посредство которой человек изменяет действительность. Первую форму практической активности изучает экономист, вторую — этика. Своеобразие диалектической связи четырех форм таково, что понятие не существует без интуиции, экономичность без предыдущих двух форм, а этическое немислимо без первых трех ступеней духа. Следовательно, развитие духа начинается интуитивной и завершается этической формой. Указанная последовательность является идеальной, а не реальной последовательностью, ибо разграничение форм, согласно Кроче, возможно лишь в абстракции. В действительности, они проявляются вместе и диалектически переходят друг в друга. Соответственно формам духа, как основу всего бытия Кроче различает четыре основные ценности — прекрасное, истину, полезное и добро. Указанные четыре формы полностью исчерпывают активность духа. Остальные науки, естествознание и математика, характеризуются как нечистые формы, ибо исходят из интуитивной или

исторически воспринятых фактов и имеют классификаторскую и утилитарную функцию.

Особое значение для понимания концепции Кроче, и в частности эстетики, имеет его учение о диалектике форм духа. Итальянский философ исходит из гегелевской диалектики, но «реформирует» ее столь радикально, что фактически уничтожает ее. Основная задача Кроче заключается в утверждении автономности форм духа и, главным образом, в утверждении самостоятельной ценности индивидуального познания, уничтоженной гегелевским панлогизмом, в изгнании из философии призрака природы и в доказательстве невозможности диалектического конструирования эмпирического. Живым и рациональным в философии Гегеля он считает понятие конкретной универсальности, диалектику противоположностей и доктрину ступеней реальности. Эти три момента Кроче кладет в основу своего учения, но трактует их так, что оправдать диалектику форм духа в границах своей системы ему не удается.

Понятие конкретной универсальности, — отмечает Кроче, — родилось из кантовского синтеза а priori, являющегося отношением необходимого единства. Но Гегель углубил понятие синтеза а priori, определив этот синтез, как противоположность, и назвал его «диалектикой» [41, 52]. Кроче утверждает, что он сохранил в своей концепции эту первую форму синтеза, т. е. конкретное слияние универсального с единичным, идею бытия, которое есть становление. Сущностью подлинного бытия вещей, согласно Кроче, является принцип единства и борьбы противоположностей, ибо все вещи противоречивы в самих себе. Но противоположности всегда даны в синтезе, «вне синтеза противоположности немислимы» [42, 17]. Единство не имеет противоположения вне себя, оно в нем самом, ибо преодолено и синтезировано мыслью. Примером единства противоположностей является знаменитая гегелевская триада: бытие-ничто-становление. Если обозначить моменты этого синтеза — α , β , γ , — пишет Кроче, — то α и β являются не понятиями, а абстракциями; единственное конкретное понятие здесь γ — станов-

ление. Следовательно в единстве противоположностей конкретен лишь синтез, а тезис и антитезис, т. е. противоположения, суть абстракции, не имеющие реальности. Каждое конкретное понятие, согласно Кроче, является синтезом утверждения и отрицания, бытия и небытия. Одна сторона в нем положительна, реальна, другая — негативна, ирреальна; тем не менее, своеобразной реальностью обладает и негативный момент синтеза, ибо он является пружиной, стимулом развития. Но синтез, как таковой, всегда представляет собой непременно нечто позитивное: каждая из его сторон — положительная и отрицательная — в процессе развития духа последовательно конкретизируется как истина и ложь, прекрасное и безобразное, добро и зло и т. д. В каждом данном синтезе у Кроче реален всегда именно тезис, ибо антитезис в нем обладать реальностью не может; как реальность, как нечто конкретное и позитивное он предстает в виде иной формы. Например, искусство, будучи конкретной формой духа, есть прекрасное, которое утверждается против безобразного. В нем всегда реально прекрасное. Безобразное в интуитивной активности духа является лишь стимулом движения, абсолютной негативностью, в преодолении которой протекает становление прекрасного. То, что в искусстве называется безобразным, есть уже не искусство, как таковое, а новая позитивность, являющаяся практическим синтезом.

Таким образом, борьба противоположностей наличествует в каждой конкретной форме, как стимул ее совершенствования и условие бытия. Однако, согласно Кроче, она не является основой перехода одной формы в другую, как это представлено в диалектике Гегеля. Реальность не исчерпывается отношением противоположностей. Наряду с диалектикой противоположностей Кроче полагает диалектику различных понятий (*distinti*) или единство в различии. Принцип различий, воспринятый Кроче у Гербарта, является, по его словам, законным, хотя односторонним и плохо понятым требованием гербартизма по отношению к гегельянству [42, 165]. Если называть объективной диалектикой как синтез противоположностей, так и взаимосвязь форм духа, — отме-

чает Кроче, — то нельзя упускать из виду, что эти два процесса существенно различны. В отличие от диалектики противоположностей, в диалектике различий отношение состоит из двух моментов и образует диаду. Связь (*nesso*) в диаде такова, что она не отрицает автономности и реальности каждой формы. Первый ее момент различаем от второго и, в то же время, един с ним. Если эти два момента, — пишет Кроче, — обозначить как **a** и **b**, то **a** может существовать без **b**, но **b** невысказуемо без **a**; **b** снимает **a** как независимое и сохраняет его как зависимое. Например, искусство и философия находятся в отношении простого различия, а не противоположения, и дух, переходя от искусства к философии, отрицает искусство, но и сохраняет его как выразительную форму философии. Когда же говорится, что в диалектике противоположностей его моменты α и β сняты и сохранены, то это лишь метафора, ибо реально они не существуют. Например, утверждение, что человеческий организм является борьбой жизни со смертью вовсе не подразумевает противоположения и борьбы его членов (рук и ног и т. д.). Поэтому, в процессах единства противоположностей и единства различий термины — «моменты», «снятие», которые суть одновременно «подавление» и сохранение, по мысли Кроче, имеют разное значение.

Одной из существенных ошибок Гегеля Кроче считает смешение двух видов отношения реальности. Гегель мыслит всю реальность в том же ритме, в котором он мыслит бытие-ничто-становление, т. е. распространяет диалектику противоположностей на связь различных понятий. Это, — утверждает Кроче, — приводит его к ряду ложных выводов, искажающих понимание реальности. Отношение различных понятий у Гегеля представлено как отношение противоположностей, образующих триаду — тезис, антитезис, синтез. Так, например, искусство есть тезис, религия — антитезис, философия — синтез. Согласно этой схеме, религия оказывается бытием искусства и оба момента предстают как две абстракции, имеющие истину лишь в философии. В системе Гегеля, — пишет Кроче, — каждая форма

есть акт, внутреннее противоречие которого никогда не бывает единым в самом себе, т. е. завершенным синтезом, являющимся позитивной ценностью — истиной, жизнью, прекрасным и т. д. [41, 19]. Развитие форм духа, понятое как борьба противоположностей, предполагает, с одной стороны, бесконечное восхождение от низших ступеней к высшим, с другой стороны, развитие духа у Гегеля должно остановиться, ибо оно есть ряд приближений к истине, которая постигается в конце указанного процесса, где история и мир, по словам Кроче, умирают в блаженстве этого видения [51, 46]. Тем самым, диалектика самоуничтожается и делает тщетной саму себя. Переход от одной ступени к другой не может быть обусловлен их противоречием по той причине, что в таком случае возвращение к пройденной ступени было бы невозможным и означало бы всегда регресс или деградацию [42, 63]. В гегелевском развитии духа, согласно Кроче, формы его лишены автономности и неравноценны, ибо каждая из них получает свою «истинность» и ценность в зависимости от занимаемого ею места в процессе диалектики. В результате, Гегель логически приходит к заключению о смерти искусства, так как порядок его категорий совпадает с исторической последовательностью системы всей духовной жизни. Поэтому, пишет Кроче, снятие искусства философией является историческим, а не идеальным и вечным процессом (40, 149).

Вследствие смешения различных и противоположенных понятий и превращения идеальной истории духа в реальную историю, в системе Гегеля, согласно Кроче, возникает понятие природы, как инобытия идеи. Бытие и ничто, которые вне становления являются абстракциями, по аналогии с двумя ступенями духа, даны как нечто конкретное и позитивное. И хотя Гегель стремится преодолеть этот дуализм триадической формой, она здесь неприемлема, ибо природа и дух оказываются не противоположностями, т. е. абстракциями, а конкретными реальностями [42, 132]. Так, старому понятию природы, взятому у физических и естественных наук в системе Гегеля, — пишет Кроче, — прида-

ется философская ценность, а диалектика чистого понятия распространяется на эмпирические понятия. Поэтому если философия природы привела Шеллинга к концепции божественной персональности, то по той же причине в гегелевской системе осталась лазейка для теизма и трансцендентности, что ясно видно на примере правого гегельянства [42, 342]. Таким образом, — заключает Кроче, — гегелевский панлогизм превращается в дуализм и метафизику.

Встает вопрос — возможно ли совместить теорию единства противоположностей и теорию единства различий? Кроче считает, что противоречия между гегелевской и гербартианской теориями нет; следует только принять во внимание внесенную им поправку в учение Гербарта, у которого различия были замкнуты в себе и не давали возможности перехода от формы к форме. Так в чем же заключается эта «поправка»? Что является стимулом развития форм, если между ними нет противоречия и борьбы? Кроче утверждает т. н. динамическую гармонию форм духа, которая подразумевает их развитие и в то же время сохранение ими своей автономности. Тот факт, — пишет он, — что каждая форма «остаётся на своем месте» (*stehenbleiben*), в то же время «означает переход к другим формам» [53, 149]. Универсальный дух, согласно Кроче, является абсолютной тотальностью. В силу этой тотальности в каждое мгновение духовной активности активны все активности, в ней всегда наличествуют все творческие формы творящего духа [39, 304] и, следовательно, каждая форма содержит в себе *implicite* другие формы. Переход (*trapasso*) от формы к форме является идеальным, а не реальным процессом, каким он представлен у Гегеля. В действительности, в тот или иной момент духовной активности одна из форм получает перевес, т. е. она становится доминирующей и в силу этого выражается совершенным образом. Так, например, понятие выражает совершенным образом то, что имелось *implicite* в интуиции и т. д. В результате подобного понимания взаимосвязи и взаимоперехода форм, различие, согласно Кроче, есть не только разделение, но и единение, т. е. единство [50; III, 393].

Единство различных понятий у Кроче представлено как круг или как циклическое развитие духа. «Я не только нашел связь между различаемыми мною идеями или формами, — пишет он, — но поставил их также в отношение, представленное в виде серии ступеней..., которые формируют вечный круг» [51, 124]. В «Эстетике», где Кроче впервые систематизировал свою философию, развитие духа начиналось интуицией, материей которой было ощущение, и кончалось этической активностью. Но понятие круга превратило формы духа в моменты циклической структуры развития. Согласно теории цикла, каждый из этих моментов является, с одной стороны, формой, материей которой представляет предыдущая форма, с другой стороны — материей следующей за ним формы. «Познание и воля, теория и практика, — пишет Кроче, — представляют собой не две параллели, а такие две линии, где начало одной соединяется с концом другой, или... такие две линии, которые дают не параллелизм, а круг» [36, 193]. Идею циклического развития Кроче заимствовал у Дж. Вико. Как и у Вико круг развития в концепции Кроче бесконечен. Пройденный путь (*corso*) повторяется вновь (*ricorso*), но этот процесс является не периодическим повторением пройденного пути, а развитием, обогащенным опытом созерцания художественных произведений, углубленным многообразием понятий и т. д. Идею круга Кроче характеризует как философскую идею прогресса. Она есть идея роста духа и реальности в самой себе, где ничего не повторяется кроме самой формы роста [37, 78]. Но это — идеальная, вечная история духа, свойственная каждому духовному акту, а не истории «во-время». Связь различных понятий, понятая как циклическое развитие, возвращает формам духа ту независимость и равноценность, которой, по мнению Кроче, их лишил Гегель. Цикл форм не позволяет мыслить их движение как восходящее от низшего к высшему и отдавать предпочтение одному из моментов духа, будь то мысль, воля или фантазия. Тем самым, снимается и угроза панлогизма, ибо духовная реальность, характеризуясь высшим единством, состоит из

различных форм, автономных и равноценных. Так, Кроче стремится восстановить ценность познания индивидуально, т. е. познания образного, которое в системе Гегеля оказалось подчиненным логическому духу. И хотя итальянский философ видит основу признания самостоятельной ценности индивидуального в учении Гегеля, утверждая его полную независимость, он фактически отходит от своего предшественника, ибо в одном ряду с логической формой полагает интуитивную форму, как не субординированную, а координированную с ней духовную деятельность.

Как известно, основная идея диалектики Гегеля была идея «всемирной, всесторонней, **живой** связи всего со всем и отражения этой связи... в понятиях человека...» [7, 121]. В этом ее гениальность и историческое значение. Однако Кроче, который верно подметил противоречия и слабые стороны учения Гегеля, пошел по пути отрицания и ревизии именно живого и рационального момента его диалектики. Итальянский философ критиковал Гегеля за абстрактность его учения, за подмену развития реальности развитием понятий. Но на самом деле этот упрек в большей мере относится к самому Кроче. Именно у него диалектика превращена в диалектику чистых понятий, оторванную от живой реальности и не отражающую ее всесторонних связей. К тому же, даже в сфере чистых понятий для движения и взаимосвязи форм в учении Кроче нет основания, нет стимула развития. Без борьбы и единства противоположностей диалектики не существует. Диалектика, — пишет Ленин, — говорит именно о том, как могут быть и как становятся «тождественными противоположности, — при каких условиях они бывают тождественны, превращаясь друг в друга...» [7, 83]. Реформа Кроче, заменившая закон единства и борьбы противоположностей законом единства в различии, фактически отрицает возможность превращения форм друг в друга, возможность их тождества и утверждает их статичность. Формально движение понятий в крочеанской диалектике как будто осуществляется. Дух, находящийся в постоянном становлении, синтезирует различные понятия и тем

самым снимает одну форму, полагает другую и т. д. Но остается непонятым, почему единый дух, являющийся полнотой бытия, дает жизнь различным формам и что заставляет их переходить друг в друга. Негативный момент каждого синтеза является у Кроче лишь стимулом становления и совершенствования самой формы, но не стимулом, вынуждающим выйти ее из себя в свое иное. Различия никогда не поднимаются до противоположности, до противоречия, а остаются всегда «гармонично» сосуществующими формами. На самом деле взаимопереход различий возможен лишь в том случае, если эти различия поднимаются, — как пишет Ленин, — до «существенного различия, до противоположности. Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия становятся подвижными (regsam) и живыми по отношению одного к другому, — приобретают ту негативность, которая является внутренней пульсацией самодвижения и жизненности» [7, 118]. Поскольку у Кроче негативный момент наглухо замкнут внутри формы, он никогда не поднимает различия до противоположности и, следовательно, не играет никакой роли в движении форм.

Тот факт, что движение и взаимосвязь понятий в диалектике Кроче не осуществляются, ясен и на примере противоречия, возникающего в трактовке синтеза форм. В основу познания Кроче полагает кантовский синтез а priori. Одна форма дает материал познания, другая формирует его, осуществляя, таким образом, построение предмета познания. С другой стороны, оказывается, что формирование предмета познания происходит абсолютно автономно и материал, данный предыдущей формой, фактически никакой роли в синтезе не играет. Например, логический синтез строится на основе интуитивной формы. Эта последняя в снятом виде содержится в понятии, ибо оно всегда выражено в слове, которое суть интуиция. Но, с другой стороны, Кроче подчеркивает полную автономность понятия. Слово в понятии, утверждает он, есть уже не слово, а знак мысли, созданный логической активностью и ничего общего не имеющий с под-

линным словом. Указанным противоречием объясняется замечание К. Антони в адрес Кроче. Взяв кантовский синтез а priori, — пишет К. Антони, — Кроче не учел, что он подразумевает синтез формы и данного ей извне содержания [56; 160—171]. Конечно, Кроче хорошо учитывал это обстоятельство. Но он прекрасно понимал, что признав за материей право быть предметом, который дается познанию извне, он ограничил бы тем самым автономность познавательной активности и лишил бы ее способности строить свой предмет собственными ресурсами. Именно поэтому Кроче отходит в указанном вопросе от Канта и приближается к точке зрения Гегеля, у которого единственным источником познания является дух, рассудок, создающий предмет познания исключительно собственными силами и познающий в каждой форме самого себя. Однако точка зрения Кроче отличается и от гегелевского понимания познания. Правда, как и у Гегеля, познающим субъектом у него является единый, универсальный дух, переходящий в своем развитии от формы к форме. Но этот дух полагает себя в двух различных формах познания — в фантазии и интеллекте — и каждая из них строит свой предмет автономно и собственными ресурсами. Характер автономного выражения в духовном различии, — отмечает А. Ригобелло, — становится конститутивным элементом крочеанской мысли, душой его реформы [58, 121].

Указанное противоречие в трактовке синтеза форм обусловлено в концепции Кроче неопределенностью его позиции между точками зрения Канта и Гегеля. Поскольку каждая форма создается на основе синтезирования различных понятий, постольку осуществление синтеза без материи, данной познанию, немислимо. Но поскольку познание есть в то же время построение предмета познания, которое независимо и автономно, то понятие материи, как необходимой основы синтеза, теряет в концепции Кроче всякий смысл. В результате, синтезирование форм духа фактически не происходит, они теряют между собой связь, и т. н. вечно деятельный дух логически приходит к самоотрицанию, ибо

его формы оказываются статичными, замкнутыми в себе и пустыми.

Стремление Кроче доказать равноценность и необходимость и, следовательно, определенную автономность всех форм познания совершенно оправдано. Если перефразировать Л. Фейербаха, мысль которого Ленин охарактеризовал как важную, против агностицизма [7, 49], то у человека как раз столько форм познания, сколько необходимо, чтобы воспринимать и познавать мир в его целостности и в его совокупности. Но равноценность и определенная автономность форм познания подразумевает, по необходимости, их диалектическое единство и, следовательно, внутренний принцип движения, который лежит в основе их взаимосвязи. Именно этого принципа в диалектике Кроче нет. Как бы чувствуя порочность своей концепции, итальянский философ вводит принцип тотальности духа, который указывает на целостность активности сознания, осуществляющей синтез всех отдельных синтезов. Если спросить, — пишет Кроче, — какая из различных активностей духа реальна, то следует ответить, что во всех этих синтезах реален лишь синтез синтезов, активность всех активностей или дух, который суть истинный Абсолют или *l'actus purus*³ [37,71].

Таким образом, в диалектике Кроче возникает добавочный синтез, без которого взаимопереход форм невозможен и который действует параллельно с частными синтезами. Создается впечатление, что каждая форма конструирует себя как чистую форму, а т. н. чистый акт вводит в нее моменты других форм. Параллелизм духовных активностей отрицается самим Кроче. Если же предположить, что чистый акт представляет собой универсальный дух, а частные активности суть индивидуальный дух, то все равно остается непонятным, как происходит объективация универсального духа в индивидуальные формы, в реальную историю, т. е. что заставляет универсальное начало полагать себя, как свое иное. К тому же Кроче утверждает, что универсальный дух

³ Т. е. чистый акт.

реален лишь как индивидуальный дух; следовательно, он имманентен формам сознания и не может функционировать отдельно от функционирования этих форм.

Допущение чистого акта, функционирующего независимо от конкретных активностей, приводит к мысли о трансцендентном, вечно пребывающем в себе начале. Существует мнение, что в вопросе т. н. внутренней формы прекрасного учение Кроче соприкасается с учением Плотина. Но сходство концепции итальянского философа с идеями родоначальника неоплатонизма этим не ограничивается. Абсолют или чистый акт некоторым образом напоминает единое первоначало Плотина, а различные понятия—те русла, по которым происходит его эманация. Подобно платиновскому первоначально чистый акт является сущностью всех различных форм. «Единое абсолютное добро, — пишет Плотин, — есть источник, не имеющий никакого другого начала, но являющийся началом для всех рек, так, что оно не поглощается последними, а в качестве источника спокойно пребывает внутри самого себя» [14, 45]. Подобно единому добру, чистый акт Кроче также является источником всех активностей, из которого они вытекают и в который они возвращаются, чтобы наполниться всей полнотой сущего. Иного пути для слияния друг с другом у них нет, ибо то, что исходит из этого источника, никогда не переходит в свою противоположность и не может породить нового русла. Четыре крочеанских активности выражаются лишь в положительных ценностях, негативный момент которых никогда не побеждает и не реализуется. Поэтому нет безобразного в русле прекрасного, нет ошибки в русле истины, нет зла в русле добра, а есть лишь новое русло — экономичность, где все указанные негативные моменты становятся новой ценностью, ибо чистый акт не может породить из себя абсолютную неценность. Все создаваемое духом ценностно — в этом природа и оправдание его бытия, как чистого и абсолютного акта.

Таким образом, лишив духовную активность внутренне-го противоречия, Кроче не смог оправдать взаимосвязь раз-

личных понятий, а позитивный сам по себе принцип целостности духа создал в его системе только новые трудности. Диалектика различных понятий оказалась фатальной прежде всего для ее автора. Ярким свидетельством тому является эстетическая концепция Кроче.

В течение времени эстетика итальянского философа испытала определенную эволюцию. Это дает право рассматривать в ее развитии несколько периодов, но не лишает ее целостности и единства. «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» вышла в свет в 1902 году. Существенные изменения в доктрину Кроче внесла теория циклического развития духа. Эти изменения касаются в основном двух моментов: во-первых, — понятия чувства, которое, став содержанием интуиции, превратило ее в лирическую интуицию, во-вторых, — акцентировки универсального характера интуиции, сказавшейся в новом ее качестве, названном Кроче «космичностью». Понятие лирической интуиции итальянский философ выдвинул в работе «Чистая интуиция и лирический характер искусства» (1908 г.). Принцип универсальности или тотальности интуиции был уже четко выражен в «Бревиарио эстетики» (1913 г.), произведении, дающем наиболее полное представление о концепции Кроче. Его последующие основные труды — «Тотальный характер художественного выражения» (1917 г.), «Искусство как творчество и творчество как действие» (1918 г.) и «Эстетика in puse»⁴ (1928 г.) — лишь сильнее акцентировали универсальность познавательного характера искусства и наличие в нем других ценностных моментов, в частности, моральности. В то же время, в этих работах Кроче по-прежнему защищал свои основные положения и прилагал все силы, чтобы примирить их с новыми моментами концепции, ибо они еще более подчеркивали и углубляли ее противоречия. Последний значительный труд Кроче «Поэзия» (1935 г.) — новый в том смысле, что в нем разработана проблема поэтического слова, но основа эстетической доктрины не изменена. Поэтому невер-

⁴ In puse—в ядре.

но представлять эстетику Кроче в виде нескольких самостоятельных и противоречащих друг другу теорий, как это считают некоторые ученые (А. Тильгер, Е. Родити и др.). Несмотря на определенную эволюцию после опубликования «Бревиарио» доктрина Кроче получила тот характер, который по существу остался неизменным в его последующих произведениях. Это дает возможность говорить об определенном единстве его концепции, как характерно крочеанской концепции, со свойственной ей в целом внутренней противоречивостью. В данном отношении не вызывают сомнения слова самого Кроче. В предисловии к пятому изданию первой «Эстетики» он писал, что работы, собранные им в книгах «Проблемы эстетики (1911 г.) и «Новые очерки по эстетике» (1926 г.), представляют собой более зрелую форму его мысли, но не аннулируют первого трактата (т. е. «Эстетики»), а предполагают его. В указанных работах, — продолжает Кроче, — разъясняются, комментируются и приводятся в порядок те точки зрения, которые в «Эстетике» оставались неопределенными, неразвитыми или ошибочными. Но основное положение — что искусство есть теоретическое выражение или интуиция — та твердая основа, — пишет он, — которая не менялась и уточнялась в двух направлениях: в показе лирического характера чистой интуиции и ее универсального или космического характера, причем зародыши обеих этих концепций даны в «Эстетике» [34, XI—XII].

ИСКУССТВО КАК ЧИСТАЯ ИНТУИЦИЯ ИЛИ ЧИСТАЯ ФОРМА

Основной проблемой эстетики Кроче является проблема сущности эстетической активности и ее места в системе духа. Эстетическая активность в концепции итальянского философа полностью отождествлена с художественной деятельностью духа и постольку ее проблема есть проблема сущности искусства. Эстетическая активность, искусство и поэзия в доктрине Кроче суть синонимы.

Сущность искусства, согласно Кроче, заключается в его специфически познавательном, интуитивно-выразительном

характере. Искусство есть форма выразительного познания реальности. Интуирование реальности означает в то же время ее выражение в образах искусства. Принцип образного познания лежит в нем самом, т. е. оно осуществляется автономно и независимо от других форм познания. Вопрос автономности искусства Кроче считает исключительно важным вопросом, ибо от его решения зависит оправдание существования искусства, его необходимости и важности в жизни теоретического духа. Действительность имеет различные аспекты и их познание, согласно Кроче, осуществимо лишь различными и несводимыми друг к другу способами. Итальянский философ категорически отрицает интеллектуалистическое понимание искусства вообще и, в частности, концепцию Гегеля, панлогизм которой лишает образное познание его независимости и самобытности.

В построении своей концепции Кроче исходит из учения Джамбаттисты Вико, выдающегося мыслителя XVIII века. По его мысли, Вико является родоначальником эстетической науки, ибо ему принадлежит заслуга открытия подлинной сущности поэзии и установления ее места в ряде других духовных активностей. «...подлинная новая наука Вико, — пишет Кроче, — есть эстетика: или по крайней мере, философия духа, развивающая, в основном, философию эстетического духа» [34, 256]. Поэтому, — отмечает он, — в «Критике способности суждения», которая легла в основу современной эстетической науки и совершила настоящую революцию в философии духа, Кант открыл то, что до него было установлено Вико.

Эстетическая или поэтическая форма в концепции Вико является первым моментом идеальной истории духа. Она представляет собой своеобразную форму знания, которая независима от интеллекта, создает фантазийные (*fantastica*) образы и отличается от науки спонтанным видением индивидуального. Следуя Вико, Кроче утверждает наличие двух форм знания, осуществляемых различными духовными активностями — фантазией и интеллектом. Фантазия является творческим началом и отличается от воображения

(immaginazione), которое, как произвольное комбинирование образов, относится к практической сфере.

Эстетическое, согласно Кроче, не является качеством какой-либо «метафизической» реальности, существующей вне духовной активности. Эстетическое — это духовный акт, в одно и то же время созидающий и осознающий себя. Искусство отличается от физического мира как духовность, а от концептуальной и практической активности как интуиция [37, 62]. Искусство есть интуитивная активность или интуиция, которая познает реальность в ее неповторимой индивидуальности и чувственной конкретности. Поскольку вне чувственного, непосредственного познания не может быть какого-либо знания, интуиция является необходимой основой логической активности. Однако тот факт, что интуитивное познание занимает в диалектике духа низшее место, не означает его неполноценности. По своему значению оно равноценно концептуальному познанию. В то же время интуитивное познание не может ограничить или умалить прав логики и интеллекта. Для Кроче полностью неприемлемо признание интуиции высшей теоретической функцией духа. Единственным источником научной истины он считает понятийное познание. Поэтому интуитивизм Кроче отличается от интуитивизма Шеллинга и Бергсона, как в смысле постановки проблемы, так и в смысле направления ее исследования⁵. В понимании Кроче интуитивная и концептуальная формы находятся в отношении координации, а не субординации. Он утверждает абсолютную равноценность этих активностей как необходимых и единственно возможных форм постижения различных аспектов действительности. С указанной точки зрения Кроче противопоставляет свою теорию, с одной стороны — теории Канта, у которого эстетическое является высшим знанием, с другой стороны, теории Гегеля, который считает его низшим видом знания не только в смысле за-

⁵ На отличие интуитивизма Кроче от алогического и мистического интуитивизма Бергсона справедливо указывает А. Егоров [17, 40—41].

нимаемого им места в системе духа, но и в смысле его ценности.

Интуицию Кроче определяет как чистую интуицию или чистую форму. Под понятием «чистая» подразумевается независимость и самодовлеющность образного сознания, заключающего в себе свою основу и свой конститутивный принцип. Эта «чистота» формы, — подчеркивает Кроче, — ничего общего не имеет с «чистым искусством» декадентов и формалистов. Она не означает отсутствия содержания, а говорит лишь о том, что содержание создается ею самой. «Чистое искусство...», — пишет он, — есть не что иное как искусство. Чистое не означает того, что искусство не должно иметь или не имеет содержания (ибо в таком случае оно не существовало бы); оно подразумевает лишь тот факт, что содержание подчинено и выражено совершенным образом и форма и содержание стали единными» [38, 104].

Чистота интуиции, понимаемая как полная самодовлеющность формы, требует ее отграничения, с одной стороны, от ощущения или т. н. «пассивности», с другой стороны, от остальных форм духа. С ощущением Кроче расправился очень быстро, но «очищение» интуиции от интеллектуального и практического моментов стало для него сизифовым камнем, который, достигнув конца трудного подъема, тут же скатывался вниз. В первой «Эстетике» ощущение было представлено как бесформенная пассивная материя, на основе которой строится интуиция. Подобное понимание ощущения вело к теории отражения, что незамедлительно было отмечено в критике. Кроче поспешил уточнить свою точку зрения. Ощущение, — писал он, — есть синоним интуиции, а использованное им в «Эстетике» понятие ощущения или материи является натуралистической категорией, т. е. абстракцией, которая постулируется для удобства изложения мысли и только как таковая противопоставляется духовной активности [38; 480—82]. Интуиция представляет собой абсолютно творческую деятельность и не может быть отражением чего-либо данного. «Воссоздание природы...», — пишет Кроче, — по-моему мнению, есть дело первого, элемен-

тарного, рудиментарного познания. Чистое ощущение, интуиция уже является идеальным творчеством реальности. А если это не так, то что же оно такое? Зеркало? Если познание не есть созидание или воссоздание того, что произвел дух, разве мы не возвращаемся к дуализму, к вещи противостоящей мысли, со связанным с ней всем абсурдом?» [38, 486]. Единственным непосредственным постижением реальности, согласно Кроче, является интуиция, которая созидает весь чувственный мир независимо от мира причинной необходимости. Сведением всего чувственного опыта к интуитивной реальности Кроче стремился доказать возможность построения мира познания, не выходя из сферы духовного. Эту попытку некоторые буржуазные ученые расценивают как заслугу Кроче. Вильдон Карр, например, считает, что итальянский философ открыл необходимую активность, которая созидает предшествующий перцепции и независимый от материальной данности мир. В введении автономной интуитивной ступени духа он видит выход из затруднений, заключающихся в абсолютном идеализме. Принцип, что реальность—это духовная активность, которая исключает понятие вещи в себе,—пишет Вильдон Карр,—не нов. Но философы дают ему различные объяснения, выдвигая такие умственные конструкции как ощущение, чувственная данность и т. д., которые понимаются ими как конститутивные элементы опыта. Однако в чистом ощущении нет знания, и Кроче увидел, что эта точка зрения не учитывает творческой фантазии, являющейся предпосылкой всей умственной жизни. Пока не создан образ. — продолжает Вильдон Карр, — нет намеренной, имеющей цель активности, нет познания, нет перцепции, ибо ей нечего воспринимать [62, 209].

Кроче подчеркивает отличие своего понимания интуиции от кантовского понимания. Кант, — считает он, — допустил интеллектуалистическую ошибку, сведя интуицию к категориям пространства и времени, посредством которых дух преодолевает чувственный хаос. Время и пространство, согласно Кроче, являются составными частями интуиции, ее ингредиентами. Более того, восприятие времени и пространства

для интуиции не имеет существенного значения. Имеются интуиции, в которых ничего не оформлено пространственно и временно. Таковы, например, объективирующиеся в сознании интуиции цвета неба или того или иного оттенка чувства. Осознание пространства или времени, — считает Кроче, — подразумевает особый акт рефлексии, который чужд процессу созерцания и фактически прерывает его.

«Чистота» интуиции в концепции Кроче требует ее четкого разграничения от логической и практической форм духа. Интуиция несводима к восприятию. Это последнее, согласно Кроче, представляет собой логический акт, который приписывает интуитивному факту предикат экзистенциальности, т. е. подразумевает установление существования. Восприятие как бы раздваивается: в одном случае оно принимает имя восприятия, которое суть суждение о конкретном историческом факте, т. е. история. В другом случае оно предстает как понятие, которое является суждением о всеобщем, т. е. системой или философией [37; 67—68]. Восприятие, — отмечает Кроче, — в определенном отношении подобно интуиции, ибо и оно является знанием конкретного предмета. Но, как логический акт, оно есть знание реального; т. е. восприятие такая интуиция, за которой сразу следует рефлексия о том, реален или ирреален предмет. Восприятие предполагает различие реального и ирреального, которого нет в первом моменте познания — в интуиции. Интуиция, и в этом ее основное отличие от дискурсивных актов, не имеет реального существования. Ее действительность — мир образов, который никогда не соприкасается с миром реальных предметов. Если в логическом акте человек противопоставляется внешней реальности, которую он усваивает, то в интуиции этого противопоставления нет. В интуиции восприятие реальности неразлично от восприятия возможного. «Интуиция, — пишет Кроче, — есть неразличимое единство восприятия реального и простого образа возможного» [34, 6]. Основное свойство интуиции заключается в отсутствии точной границы между реальностью и ирреальностью. Этим свойством Кроче объясняет сходство искусства с грё-

зой (sogno), (но не со сном), по отношению к которому философия оказывается бодрствованием. Интуиция — своеобразный мир, в котором не действуют законы реальности. О ней нельзя сказать, что она истинна или ложна, моральна или аморальна, полезна или вредна. Внутренним достоинством интуиции является ее идеальность, которая отличает ее от философии и истории, от суждения о всеобщем и от рассказа о случившемся или перцепции [37, 21]. Как только из этой идеальности развивается рефлексия, — пишет Кроче, — искусство умирает и уступает место критике или суждению. Таким образом, идеальный характер бытия интуиции исключает рефлексию или логичность, которая является всегда установлением экзистенциальности.

Интуиция, согласно Кроче, алогична. «Искусство, — пишет он, — есть нерелективная интуиция бытия» [40, 6]. Но понимание алогичности в доктрине итальянского философа своеобразно. Под алогичностью интуиции он подразумевает не отсутствие интеллектуального момента в искусстве, а специфичность его бытия и характера. Принцип алогичности искусства оставался незыблемой основой эстетики Кроче на протяжении всей его жизни. Уточнения, которые он вносил в этот принцип, развивались в направлении уяснения и акцентировки своеобразия наличия момента логичности в искусстве, но по существу ничего не меняли. Поскольку тезис об алогичности искусства представляет собой одно из тех положений, которое подверглось наиболее резкой критике, следует точно определить, как его понимает Кроче и в чем заключается его порочность. Чтобы ответить на этот вопрос, нужно прежде всего рассмотреть проблему взаимоотношения формы и содержания в эстетике итальянского философа. Алогичность искусства у Кроче имеет два аспекта: один из них касается утверждения своеобразного бытия интеллектуального момента в искусстве и специфики его постижения. Другой аспект касается интуитивного синтеза, т. е. взаимосвязи или диалектики форм. Иными словами эти два аспекта являются в то же время вопросом взаимоот-

ношения содержания и формы в самом произведении искусства и вопросом взаимоотношения искусства и его материи.

Чистая форма, согласно Кроче, не является пустой формой, она имеет содержание, которое с ней едино. Определяя искусство как чистую форму, итальянский философ подчеркивает условность этой дефиниции. Классифицировать содержание и форму искусства отдельно, в отрыве друг от друга, по его мысли, невозможно, ибо художественное произведение есть их живое, конкретное единство, в котором они неразличимы.

В решении вопроса взаимоотношения содержания и формы Кроче исходит из определения, данного образной форме Де Санктисом. Форма у Де Санктиса тождественна с содержанием. В искусстве содержание существует лишь как форма и именно она определяет специфику художественного образа и отличает его от мышления, которое стоит вне искусства. «Идея в себе невыразима, — пишет Де Санктис, — она стоит вне поэзии» [88, 46]. М. Росси, комментируя эстетические взгляды итальянского критика, справедливо отмечает, что замена гегелевского термина «проявление» термином «формы» говорит об отказе Де Санктиса от определения искусства как проявления абсолютной идеи [88, 39]. Однако десанктианское понимание формы, главным образом, подразумевает отличие обыкновенной, т. е. концептуальной, а не абсолютной идеи от идеи художественной. Содержание и форма, согласно Де Санктису, — это не «до» и «после», а единое индивидуальное явление: именно этот индивид — Франческа или Джульетта и т. д. Художник, — пишет он, — «видит мир уже сформированным». [88, 40]. Эстетическое возникает тогда, «когда возникает форма, в которую этот мир (т. е. содержание, предшествующее искусству, Е. Т.) погружен (calato), в которой он растворен, забыт, потерян» [34, 408]. «В эстетике идея уже превзошла саму себя, она более не существует; то, что существует, является формой» [88, 39]. «Понятия в искусстве не существует» [34, 404], и если философ в результате абстрагирования может извлечь его из формы, то этот процесс противоположен процессу, происхо-

дающему в искусстве. Конечно, Де Санктис не отрицает идейного содержания искусства, наличия в нем интеллектуального момента. В вышеприведенных суждениях подчеркивается лишь своеобразный характер идейного момента искусства и непосредственность эстетического постижения мира. Фантазия в понимании Де Санктиса «есть творческая способность, интуитивная и произвольная...» [84, 64]. Искусство создается интуитивной способностью, постигается интуитивно и содержит в себе постольку логический момент лишь в снятом виде.

Говоря о развитии в своей концепции лучшего, что есть у Де Санктиса, Кроче пишет, что он теоретически сформулировал несколько широкое понятие десанктианской «формы», как понятие чистой интуиции, и придал ей практическую значимость [42, 394]. Алогичность искусства в доктрине Кроче, так же как у Де Санктиса, подразумевает специфическое преобразование логичности в художественный образ, отсутствие в нем понятий как таковых. Доказывается лишь то, — пишет он, — что философия в искусстве преодолена, «погружена и забыта», как говорил Де Санктис [40, 338]. Алогичность, — подчеркивает Кроче, — не есть нелогичность. Интуиция, — пишет он, — не иррациональна и не нелогична (*illogica*), но ее «разумность» и логика отличаются от диалектически-концептуальной «разумности» и логики [40, 6]. Образ есть интуитивный и поэтический момент непосредственного единства индивидуального и универсального, который опосредствуется и противопоставляется лишь мыслью [50; III, 50]. Интуиция или индивидуальность образа, по Кроче, не может существовать без отношения к универсальному, индивидуализацией которого она является. Универсальное, — пишет он, — подобно божественному духу одухотворяет все существующее, но в интуиции оно не излагается и не мыслится логически [37, 20]. Было бы неверно думать, что Кроче изгоняет из искусства мысль и превращает художника в человека, неведующего, что он творит. Итальянский философ категорически протестовал против понимания его теории, как теории неосознанной творче-

ской активности, в которой поэт представлен большим ребенком, не отдающим себе отчета, о чем он пишет, и не имеющим критерия для истины и лжи [50; 111, 81]. Интуиция в понимании Кроче полностью осознанный акт, а т. н. «бессознательность» имеет лишь тот смысл, что у художника может отсутствовать рефлектирующее, добавочное сознание историка или критика, которое несущественно для него.

Логический момент, заключающийся в интуиции, согласно Кроче, дан всегда непосредственно. Интуитивная универсальность отличается от дискурсивного суждения, т. е. от той универсальности, которая мыслится и используется как категория суждения [39, 125]. Интуитивная универсальность понимается Кроче как идейное содержание искусства, преобразованное формой в художественные образы. Он не только не отрицает идейного содержания произведения, но считает его отсутствие невыносимым. Утверждение о присутствии в художественном произведении т. н. «тезисов», которые представляют собой не что иное как моральные, утилитарные или иные суждения, — пишет Кроче, — не содержит в себе ничего порочного, ибо все произведения искусства, рассказывающие о человеческих действиях, о борьбе за идеалы, содержат тезисы. Они даны во всех произведениях, ибо мысль о бесстрастности художника, — подчеркивает он, — утопия и абсурд. Каждый факт, рассказанный художником, — продолжает Кроче, — содержит его суждение или мысль об этом факте. Так например, дон Абондио («Обрученные» Мандзони) обязан совершить обряд бракосочетания Лючии и Ренцо, но терроризованный сильными мира сего он отказывается выполнить свой долг. Рассказывая об этом, Мандзони осуждает дону Абондио. Можно ли вывести из суждения автора правило или идею? Да, — пишет Кроче, — эта идея в том, что священник подобен солдату и должен, даже под угрозой смерти, выполнить свой долг. Именно в силу моральных или иных суждений возможно установить идеалы и идеи художника о жизни и обществе, государстве и семье, родине и религии [38; 116—117]. Поэтому искусство, заключающее в себе тезисы, может быть осуждено

лишь в том случае, если они не растворены в художественной форме. Суждения, — пишет Кроче, — могут воплотиться в произведении только тогда, когда они спонтанно становятся его лирическими мотивами и субординированы художественной форме [38, 118]. Следовательно, интуитивная универсальность есть идейное содержание, логическое суждение, субординированное художественной форме и ставшее лирическим мотивом произведения.

Наличие понятий⁶ в интуиции Кроче признавал даже в первой «Эстетике», где вопрос непосредственного единства индивидуального и универсального еще не был разработан. Подчеркивая своеобразие бытия интеллектуального момента в искусстве, он отмечал, что в интуиции понятия являются не понятиями, как таковыми, а элементами интуиции. Художественное произведение — пишет Кроче, — может быть полно философской мысли, но философские максимы, вложенные в уста действующих лиц, теряют значение понятий и приобретают значение характеристики образа [34; 4—5], ибо в интуиции интуитируется характер или индивидуальная физиономия [34, 7]. Так, например, когда Сганарель, видя, как бездна поглощает его хозяина, вопит — «Мое жалование, мое жалование...» (Мольер «Дон Жуан»), то эти слова представляют собой не экономическое понятие, а интуицию, поскольку в них выражается характер героя и постигается его индивидуальность. Аналогичное значение имеет в живописи цвет. Например, в картине красный цвет фигурирует как элемент, характеризующий данную фигуру, а не как физическое понятие цвета. Вышеприведенная мысль Кроче верна, ибо она указывает на специфичность бытия идейного содержания в искусстве и на своеобразный способ его постижения. Идея в искусстве, даже тогда, когда она выражена в форме философских или иных суждений героя или автора произведения, является элементом образа; она дана как нечто, раскрывающееся через индивидуальные характеры действующих лиц и событий. Каждая фраза, произнесенная героем, каждое собы-

⁶ Понятие в философии Кроче суть суждение.

тие, рассказанное художником, всегда нацелены на раскрытие отдельных образов и целого образа всего произведения. В то же время через эти образы раскрывается и мысль художника, положенная им в основу произведения. Мольер, вложив в уста Сганареля одну фразу «мое жалование...», дал ей не только характеристику героя, но и выразил через нее свою мысль о наказании порока божественным провидением, превратив церковную легенду о наказанном грешнике в сатиру на религию. Поскольку идейное содержание дано в искусстве как элемент характеристики образа, оно, говоря словами Кроче, не излагается логически. Это означает лишь то, что мысль в произведении раскрывается не через ряд логических умозаключений, а как бы сразу «непосредственно видимой». Следовательно, понимаемая в этом смысле алогичность искусства не есть отсутствие в нем мысли вообще. Логическая, т. е. дискурсивная форма придается идейному содержанию произведения в критическом суждении, которое требует его глубокого и всестороннего осмысления.

Проблема взаимоотношения эстетической активности сознания с активностью понятийной, как это показывает история философии, является исключительно сложной проблемой. От ее решения фактически зависит решение вопроса сущности искусства. Сложность этой проблемы подчеркивает и Кроче. Утверждение алогического характера искусства, — пишет он, — является наиболее трудной и важной стороной формулы — искусства-интуиции [37, 23]. Стремление Кроче избежать крайностей интеллектуализма и найти отличительную специфику активности, создающей то «чуть-чуть», с которого начинается искусство, совершенно оправданно. Если мышление понимать как процесс дискурсивного, т. е. опосредственного познания объективной реальности, отражающего в форме логических понятий ее общие свойства, связи и отношения, то, естественно, оно по существу отличается от процесса художественного познания, как непосредственного и образного. Конечно, образное познание не может быть оторвано от мышления, ибо сознание целостно и его формы

диалектически взаимосвязаны. В. Полонский справедливо отмечает, что научное и художественное сознание отличаются доминантой в одном случае — понятия, во втором — образа [26, 20]. Но указанная доминантность предполагает особое качество доминирующего момента, который и требует определения. Согласно Кроче, этим доминирующим моментом в художественном познании является интуитивность, которая определяет специфику бытия интеллектуального содержания в искусстве. Чувство, являющееся содержанием искусства, — пишет он, — «есть весь универсум *sub specie intuitionis*» [37, 41⁷]; следовательно, понятийный или логический момент, потеряв присущую ему специфику, дан в искусстве непосредственно, через интуицию-образ, как его элемент. В этом смысле искусство алогично.

Интуитивность представляет собой одну из наиболее существенных черт художественного постижения реальности. Тот факт, что она абсолютизируется или интерпретируется с ложных философских позиций представителями идеализма, не может быть основанием для ее отрицания вообще. Несомненно, положительной тенденцией является стремление советских философов (В. Полонский, В. Асмус, Г. Дубов и др.) более тщательно исследовать проблему интуиции в свете ее марксистско-ленинского понимания. Если неправомерно игнорирование категории интуиции в гносеологии и науке, то тем более оно недопустимо в эстетике. Интуитивность, как существенный характер искусства и обусловленное ею своеобразие бытия в нем идейного содержания, подчеркнуты в высказываниях классиков марксизма-ленинизма и многих мыслителей и художников о непосредственности постижения идеи художественного произведения. Отмечая, что освобождение искусства от оков религии составляет величие Гёте, Ф. Энгельс пишет: «То, что Гёте мог высказать лишь непосредственно, т. е. в известном смысле «пророчески», то развито и доказано в новейшей немецкой философии» [2: 11, 345]. Слово «пророчески» здесь указывает на непосредственность осознания Гёте сущности тех явлений, которые в нау-

⁷ Т. е. под началом интуиции.

ке познаются в сложном процессе опосредственного мышления. К тому же все, что осознается художником, может быть выражено лишь непосредственно. Следовательно, непосредственность характерна и для процесса художественного постижения действительности (хотя он предполагает и процесс опосредственного мышления) и для процесса конкретного выражения познанного в чувственном образе. Правда, необходимо отметить, что различение этих двух процессов относительно и, в определенном смысле, условно. На недопустимость введения в ткань художественных образов рефлексии, как таковой, указывает К. Маркс. Произведение искусства, отмечает он, теряет качество подлинной художественности, если индивидуумы превращены «в простые рупоры духа времени», если в нем даны «излишние рассуждения» [3: 173, 174]. Писать «по-шиллеровски» — это значит нарушать главный закон образного познания, который Маркс обозначает термином «шекспиризация», ибо творчество Шекспира является идеальным выражением «образного» бытия идей в искусстве. «...я думаю, — пишет Энгельс, — что тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось, и что писатель не обязан подносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» [3, 161]. Философские, этические или иные идеи даны в произведении не в виде с логически-научной последовательностью изложенных и доказанных суждений, а воплощенными в образы, ставшими мотивом характеристики этих образов. Именно на эту специфику бытия идей в искусстве указывает Ромен Роллан, отмечая недостаток критических статей о «Жане-Кристофе». «По-моему, — пишет он, — ни один критик не заметил в моем произведении живых людей. Говорят только об идеях! И это — о «Жане-Кристофе», где идеи существуют лишь в поступках персонажей!.. Я воспринимаю идеи через персонажей — даже в том случае, когда не вкладываю их непосредственно в чьи-то уста и когда они принимают объективную форму, выражаются отвлеченно, словно от имени некоего оракула... я ни-

когда не выражаю свою мысль формулами. Я выражаю ее в людях, чьи связи и столкновения образуют симфонию» [29, 226]. Великие художники, — пишет Белинский, — «никогда не выходят из сферы творчества и не допускают в нее чуждого ей элемента — отвлеченного мышления (рефлексии)» [11, 184]. Аналогичный смысл имеет и утверждение Кроче, что рефлексия, как таковая, разрушает эстетическую форму.

Однако, как справедливо отмечает В. Асмус, непосредственность «даже там, где она налицо, — лишена безусловного значения» [9, 293]. Поэтому интуитивно-художественное познание, как и другие виды интуитивного знания, в конечном итоге опосредствованно. Оно опосредствованно предшествующим развитием самого искусства и духовной культуры и всем развитием общественной практики человека. Оно опосредствованно и в том смысле, что интуитивно усматриваемое значение не лежит на поверхности произведения, а требует проникновения в его многоплановую структуру. «Видимость, которую являет искусство, — пишет Гегель, — обладает тем преимуществом, что сама эта видимость выводит нас за свои пределы, указывает нечто, лежащее вне ее, направляет к некоему духовному, которое должно посредством нее сделаться предметом нашего представления» [15, 10]. Диалектики непосредственного и опосредственного формально не отрицает и Кроче. Более того, он считает ее необходимым условием реальности, осуществляющейся в ходе циклического развития духа. Ибо, хотя это развитие начинается с искусства, это последнее вбирает в себя через свою материю предыдущие моменты духа и оказывается, тем самым, опосредственным ими. Кроме того, интуиция всегда опосредствуется мыслью, которая мгновенно следует за ней. Поэзия, — пишет Кроче, — всегда сопровождается мыслью или критикой, которая ее завершает. Правда, замечает он, поэзия не есть критика, но человеческий дух, различая себя в самом себе, не раскалывается на куски, а объединяет в едином все (*tutto*) то, что он различает. Поэтому мир образов, который кажется нам особым миром, через посредство критики и фи-

лософии вновь появляется в мире реальности и истории [41, 258]. Следовательно, согласно Кроче, рефлексия присутствует в эстетическом акте и как его содержание и как мгновенно следующий за ним акт осмысления искусства. Таким образом, один из аспектов т. н. алогичности искусства в понимании Кроче указывает не на отсутствие интеллектуального момента вообще, а на своеобразие способа его бытия в интуиции. Поэтому утверждение, что Кроче понимает алогичность искусства в абсолютном и прямом смысле этого слова, лишено основания. Теория цикличности духовных категорий, — пишет Грамши, — не позволяет считать, что в эстетике Кроче категория «художественного», даже в том случае, если она дана как чистая форма, подразумевает полное отрицание содержания и культурных моментов [74, 80]. Тот факт, что после первой «Эстетики» Кроче признал универсальный характер поэзии, отмечает и Салинари [81, 18].

Второй аспект алогичности интуиции касается вопроса взаимоотношения материи и формы искусства. От его решения зависит возможность оправдания вышеуказанной концепции алогичности. Фактически, — подробнее об этом будет сказано ниже, — переход материи в форму диалектика Кроче обосновать не в силах. Поэтому верное положение о своеобразном бытии интеллектуального момента (как и других моментов духа) в образном сознании оказывается декларативным и интуиция из алогической превращается в прелогическую и внеинтеллектуальную интуицию.

Важным моментом определения чистой формы, согласно Кроче, является отрицание ее практического характера. Интуиция не может быть ни утилитарным, ни моральным актом. Наслаждение, как цель утилитарного акта, чуждо эстетическому созерцанию. Оно не является его конститутивным моментом, а представляет собой сопутствующий ему аккомпанемент, характерный для всех духовных активностей. Естественно, что Кроче категорически отрицает гедонистическое понимание искусства.

Вопрос взаимосвязи второго момента практического духа — этичности и искусства в первой «Эстетике» был решен

негативно. Эстетическая активность здесь представлена как полностью независимая и свободная от этического момента. Эта независимость отрицает возможность моральной оценки искусства и снимает фактически с художника ответственность за созданное им произведение, ибо эстетическая форма, как таковая, не может быть ни моральной, ни аморальной. В следующий период в силу циклического развития духа моральность становится содержанием искусства, как момент, субординированный художественной форме и ставший ее лирическим мотивом. Более того, моральное сознание Кроче объявляет основой искусства, ибо выражаемая в нем персональность человека находит свое последнее завершение в моральности. Тем не менее, до конца жизни Кроче сохраняет принцип «чистоты» художественной формы, по необходимости требующий четкого разграничения эстетического и этического. «Искусство, как и наука,—пишет Кроче, — есть созерцание истины, и если о науке говорится, что она независима и автономна по отношению к морали, то то же самое следует сказать и об искусстве...» [50; I, 307].

Было бы грубой ошибкой полагать, что итальянский философ является сторонником аморального искусства и свободы художника от этических норм общества. Возникновение таких направлений как «искусства для искусства» или искусства «чистой красоты» он объясняет порочностью моральных основ жизни. В указанных направлениях, — отмечает он, — искусство превращается в каприз, в нечто, что служит личным и пустым интересам художника. Художник, как человек, подчиняется моральным принципам, и творческая деятельность поэтому есть гражданская миссия и священнодействие. Искусство, согласно Кроче, имеет огромное моральное воздействие на жизнь общества. Выступая на конгрессе философии в Оксфорде (1930 г.), он произнес слово в «Защиту поэзии» и подчеркнул, что она может стать средством для возвращения современному поколению утерянного им сознания гуманности [50; III, 79].

С другой стороны, поскольку эстетическая активность не может иметь целей, лежащих вне ее, Кроче отрицает на-

личие моральной цели в искусстве. Для оправдания этой точки зрения он вынужден прибегнуть к сравнению искусства с точными науками. Геометрия, — замечает Кроче, — не имеет моральных целей, но это не уничтожает ее значения. Искусство в указанном отношении подобно геометрии: оно также не имеет моральных целей, но это не отрицает возможности и необходимости его утилитарного использования. Однако изгнание моральной целенаправленности из творческого процесса логически приводит Кроче к признанию независимости выраженных в искусстве чувств от моральной позиции автора. Эта точка зрения сводит на нет утверждение о выражении в искусстве персональности художника и необходимости признания им моральных норм общества. Касаясь данного вопроса, один из английских критиков задал итальянскому философу вопрос: каким будет произведение искусства, если чувство его автора цинично или жестоко? Кроче попытался выйти из положения с помощью теории тотальности духа. Поскольку каждый момент реальности,—отвечает он,—содержит в себе все остальные моменты, то чувство, выраженное в искусстве, будет одновременно жестоким и сострадательным, циничным и целомудренным и т. д., ибо искусство есть истина, а эта последняя не может быть конкретной индивидуальностью, если она в то же время не является и тотальностью [50, I, 391]. Ясно, что ответ неубедительный.

Согласно концепции Кроче, образ, поскольку он есть образ, не может быть предметом ни моральной похвалы, ни порицания. Он не может оцениваться также с точки зрения его истинности или неистинности. Мир образов лежит в иной плоскости, чем мир реальной жизни, законы истинности и лжи здесь недействительны. Исторический критерий и закон «правдоподобия» Кроче считает метафорой, указывающей на внутреннюю последовательность образов. Искусство особый мир и единственным критерием оценки произведения является критерий его художественности. Будь это иначе, — замечает Кроче, — Франческу (Данте) следовало бы считать аморальной, Корделию (Шекспира) моральной и т. д.

Своеобразие художественной правды и законов, действующих в искусстве, — общеизвестный факт. Но Кроче абсолютизирует это своеобразие и тем самым отрывает искусство от закономерностей морального и научного сознания. Итальянский философ прав в том отношении, что плохо искусство, где художника вытесняет моралист. Прав он и в том отношении, что эстетическая оценка имеет в виду не свойства, которые характеризуют персонажей как конкретные индивидуумы, а их художественную ценность. Несмотря на духовное или физическое уродство Яго, Ричарда III, Смердякова, Хлестакова, образов офортов Франциско Гойи и др. они являются эстетически прекрасными и совершенными образами. Они прекрасны в силу художественной жизненности, многогранности и глубокой значимости их характеров. В определенном смысле оправдано и стремление Кроче отграничить эстетическую оценку искусства от моральной или иной его оценки и доказать ее специфический характер. Истинность или ложность выраженных в произведении исторических, политических, этических и других идей не является абсолютной основой и критерием его художественности. Эта последняя не определяется полностью идейной стороной произведения. Будь это иначе, мы не могли бы эстетически наслаждаться произведениями Данте, Гёте, Достоевского, Толстого, Бальзака, Уайльда и других художников слова, ибо не все выраженные в них идеи истинны и не всегда мировоззренческая или моральная позиция их автора приемлема для нас. Следовательно, художественный критерий характеризуется определенной независимостью от морального и мировоззренческого критерия. На эту независимость художественности произведения от его идейной стороны указывает Грамши. Он отличает эстетическое наслаждение от позитивного суждения о художественной красоте, подразумеваемая под последним морально-идеологическую оценку, и считает, что это различие необходимо. Эстетическое наслаждение, — пишет Грамши, — может сопровождаться определенным «гражданским» презрением, как, например, это имело место в отношении Маркса к Гёте. Можно эстетически вос-

хищаться Толстым, Шекспиром, Гёте, Данте и т. д., но не разделять их определенных идеологических установок [87, 127].

В. И. Ленин, который дал глубокий анализ творчества Толстого, писал: «Но горячий протестант, страстный обличитель, великий критик обнаружил вместе с тем в своих произведениях такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину, а не европейски-образованному писателю. Борьба с крепостническим и полицейским государством, с монархией превращалась у него в отрицание политики, приводила к учению о «непротизлении злу», привела к полному отстранению от революционной борьбы масс 1905—1907 гг. Борьба с казенной церковью совмещалась с проповедью новой, очищенной религии, то есть нового, очищенного, утонченного яда для угнетенных масс... Обличение капитализма и бедствий, причиняемых им массам, совмещалось с совершенно апатичным отношением к той всемирной освободительной борьбе, которую ведет международный социалистический пролетариат» [5, 295]. Однако, несмотря на ложность целого ряда убеждений, Толстой великий художник и его творчество не только эстетически совершенно, но и художественно правдиво в самом высоком смысле этого слова.

Но независимость образного сознания от научного и морального сознания относительна, а не абсолютна. Ложность мировоззрения художника может достичь того предела, когда эстетическое качество произведения уничтожается, ибо характер выражаемых в искусстве идей играет значительную роль в конституировании его эстетического качества. Эстетическое по необходимости подразумевает художественную правду. Эта последняя сказывается в жизненности, многогранности, значимости образов произведения, а также в способности художника, иногда интуитивно и наперекор своим субъективным убеждениям, видеть правду реальной действительности, выражать ее основные тенденции. «И если перед нами действительно великий художник» [4, 179], — как

писал Ленин, — то хотя бы некоторые существенные стороны реальности он должен отразить в своих произведениях. Истинность идейного содержания искусства сложное и часто глубоко противоречивое явление. Эта сложность обусловлена сложностью и противоречивостью взглядов художника и, в конечном счете, противоречивостью исторических условий, в которых он творит. Ленин назвал Толстого зеркалом русской революции, ибо, хотя он и не понял борьбы масс 1905—1907 гг., противоречия его взглядов представляют собой выражение «тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века» [4, 183].

Эстетическое качество произведения находится в тесной взаимосвязи с моральным сознанием художника. Правда, моральная оценка не является явным морализированием — «Когда я описываю конокрадов, — говорит Чехов, — находятся люди, которые хотели бы, чтобы я сказал также, что воровать лошадей нехорошо, но это уж не мое дело, а дело судей». Моральная оценка представляет собой, в основном, ту призму, через которую преломляются все выраженные в произведении образы и события. Поэтому циничное или жестокое чувство автора не может обрести в произведении целомудренного или сострадательного характера, как это думает Кроче. Этическое есть та непосредственная основа, на которой строится образный мир. Не случаен тот факт, что еще Платон пришел к мысли о тождестве прекрасного и добра. Тенденция отождествления прекрасного и добра проявляется и в эстетике Кроче, поскольку основой искусства он признает моральное сознание художника. Но утверждая, с одной стороны, необходимость наличия этического и других ценностных моментов духа в искусстве, он не отказывается от принципа чистоты эстетического акта, долженствующего создавать свое содержание автономно и исключительно собственными ресурсами. Поэтому он не находит места в искусстве ни этичности, ни другим мировоззренческим моментам и игнорирует то обстоятельство, что авторская оценка является конститутивным моментом эстетической сущности произведения. Отрыв художественной формы

от ее материи логически должен привести Кроче или к теории неосознанности творческого процесса или к признанию этой формы пустой и бессодержательной. Однако оба эти вывода противоречат его же убеждению о сознательном характере интуитивного познания и о наличии в искусстве других ценностных моментов.

ИНТУИЦИЯ КАК ВЫРАЖЕНИЕ

Интуитивное познание в эстетике Кроче является познанием выразительным. Дух интуитивно познает лишь тогда, когда он творчески активен, т. е. формирует или выражает. То, что не объективируется в выражении, не есть интуиция. Интуитивное познание и выражение интуитивного происходит одновременно, ибо интуиция и выражение тождественны; они суть один акт. Указанное тождество в концепции Кроче является основным определением эстетического феномена. Проблема выражения итальянский философ придает исключительно важное значение, ибо она, по его мысли, представляет собой ту же проблему, которая встает во всех сферах философии, как вопрос внутреннего и внешнего, духа и материи, воли и действия и т. д. Разъединение этих понятий Кроче считает дуализмом, который ведет к трансцендентности и агностицизму. Отрыв внутреннего от внешнего, воли от действия, духа от материи, — отмечает он, — обуславливает неосуществимость их объединения, ибо оно не может произойти через посредство третьего понятия.

В искусстве, согласно Кроче, нет внутреннего и внешнего. Художественное выражение, как таковое, представляет собой внутреннюю форму, которая не имеет ничего общего с предметно-чувственной стороной искусства. Выражение у Кроче, — отмечает Формаджо, — полностью растворено в факте внутреннего видения, как чисто гносеологический термин [68, 39]. Действительно, выражение, как и другие понятия эстетики итальянского философа, имеет гносеологический характер. Кроче подчеркивает, что он действует в сфере гносеологии и философии духа. и его выразительный синтез, который восходит к кантовской синтетической ак-

тивности духа, имеет гносеологическую ценность [38, 188]. Тем не менее, интуитивное выражение нельзя считать чисто гносеологическим термином, поскольку внутреннее видение у Кроче содержит в себе чувственную конкретизацию образа. Образ, — утверждает он, — всегда телесен и выражен [40, 15]. Музыкальная фантазия конкретизируется в звуках, изобразительное представление всегда колоритно и т. д. «Если, — пишет Кроче, — отнять у поэзии ее метр, ее ритм и ее слова, то по ту сторону всего этого не останется поэтической мысли... не останется ничего. Поэзия родилась именно как эти слова, как этот ритм и этот метр» [37, 45]. Искусство у Кроче выражено «чувственно», но эта чувственность понимается им как духовная, внутренняя чувственность, отличная от предметной чувственности. Невозможно представить, — пишет он, — что, с одной стороны, стоят образы людей, животных, пейзажей и т. д., а с другой — краски, линии, тона, звуки, фонемы, которые затем объединяются в эстетическом факте. В интуиции они рождаются вместе и составляют неделимое единство.

Кроче не различает материала и материи искусства, т. е. содержания, преобразуемого искусством, и материи, в которой осуществляется его формирование. Под материей он подразумевает чувства, страсти, характеры, судьбы и события, предшествующие эстетическому акту, а слово, цвет, звук, ритм и т. д. представляют собой форму, но форму внутреннюю и в то же время тождественную с художественным содержанием. Поэтому Кроче не различает (как, например, Н. Гартман) оформления в материи и оформления материала, как двух противочленов одного оформления. В его эстетике нет различия между реальным передним планом или предметным слоем произведения и его ирреальным задним планом. То, что называется эстетическим или искусством имеет у Кроче одну — идеальную форму бытия. Эстетическая форма существует лишь в сознании и ее создание завершается в нем до практической объективации образа. Предметно-физическое бытие произведения искусства не является его конститутивным моментом, ибо выражение не

подразумевает по необходимости своего воплощения физическими средствами. Живопись не нуждается в перенесении красок на полотно, музыка в исполнении, слова в произношении и т. д. Кроче отрицает материально-предметную сторону эстетического, как т. н. параллелизм между мыслящей (cogitante) и протяженной субстанциями. Искусство, — пишет он, — не требует невозможного соединения, ибо интуитивный акт закончен в самом себе и является тем же фактом, который впоследствии интеллект конструирует как протяженный [37; 44—45]. Искусство становится физическим фактом лишь в том случае, когда оно фиксировано и абстрагировано интеллектом, когда человек, отвлекаясь от чувств, рождённых произведением, направляет свое внимание на камень или слово и начинает их измерять и считать. Поэтому, полностью сводя эстетическое к внутренней форме, Кроче в то же время отрицает правомочность применения в искусстве понятий внутреннего и внешнего, ибо первое подразумевает образ, а второе — технику, как два существенно различных момента. В действительности, согласно Кроче, в искусстве нет внешнего и внутреннего, а есть лишь интуиция, образ, завершённый и совершенный в фантазии художника. «...понятие внешнего произведения искусства...—тяжелая ошибка, философский абсурд, — пишет он. Произведение искусства — спиритуальный факт и поэтому оно никогда не может быть внешним (физическим)... Поиск перехода или связи между спиритуальностью и физическим комплексом красок, звуков и голосов является безнадежным начинанием. Правда, внутреннее выражение одновременно есть и движение и факт, который можно конструировать логически, но знание природы вещей не есть цель физики... Физика есть физика, а не философия; целью же эстетики, как философской науки, является постижение природы выразительной функции. Отсюда вытекает невозможность применения в эстетическом исследовании нефилологических категорий физики» [38, 467]. Кроче сравнивает эстетическую ценность с экономической, которая также не выводима из физического качества вещей. Нет вещей

естественно полезных, — пишет он, — а есть только потребности и работа, благодаря которой физические вещи метафорически получают это прилагательное [40, 19]. Аналогично нет эстетического во всем том, что обозначается как «физика», т. е. в определенных цветах или в соотношениях, в определенных формах, в звуках и их отношениях и т. д.

Проблема — есть ли искусство физический факт — превращается в эстетике Кроче в вопрос — возможно или нет физическое конструирование искусства, какую функцию выполняет подобная конструкция и какая потребность рождает ее. Согласно Кроче, конструирование образа в физическом факте возможно и обусловлено оно внутренней потребностью человека сохранить для себя и других плод своей духовной работы, т. е. сделать возможным ее воспроизведение в дальнейшем. Поэтому человек фиксирует созданные им образы через посредство физических символов или знаков. Эта фиксация или предметная объективация эстетического осуществляется практическими актами. Они направляются определенными знаниями и поэтому их называют обычно техническими актами. В отличие от интуиции, являющейся теоретическим актом, технические акты кажутся внешними и именуются также физическими актами; принимают они это имя еще потому, — отмечает Кроче, — что их фиксирует и абстрагирует интеллект. Таким путем, — пишет он, — к интуиции присоединяется внешний ей физический момент, к слову и музыке — написанное и фонограф, к живописи — полотно и расписанная стена, к скульптуре и архитектуре — камень и бронза и т. д. Эти две формы активности, — продолжает Кроче, — настолько различны, что художник может быть плохим техником, например, применять быстро разлагающиеся краски, архитектор может не предусмотреть статики и использовать непригодный материал, поэт может плохо выполнять корректуру печатаемых стихов, но невозможно представить художника, не владеющего колоритом, архитектора, не способного гармонизировать линий, или поэта, создающего плохие стихи [37, 46].

Конечно, Кроче не отрицает значения техники для процесса практической объективации произведения. Необходимость определенного вида техники или труда он признает и для самого эстетического выражения; но эта техника является внутренним совершенством, внутренней критикой и уздой, которая отбирает, оценивает и отвергает интуиции до тех пор, пока не будет достигнуто подлинное выражение [43, 13]. Цель утверждений Кроче, касающихся техники искусства, одна — доказать, что его предметно-чувственная сторона не является моментом эстетического феномена, а техника, необходимая для физической объективации образа, не есть собственно эстетическая техника, ибо выражение предшествует практике и завершается до ее вмешательства. В эстетике Кроче, — пишет Сантинелло, — форма искусства подобна Минерве, которая рождается из головы Юпитера уже взрослой и совершенной, вооруженной с головы до ног [85, 74]. Таким образом, художественное выражение в концепции итальянского философа имеет лишь идеальную форму бытия. Предметно-чувственная сторона искусства представляет собой лишь средство его фиксации и не играет роли в эстетическом акте, если не считать ее необходимости для процесса репродуцирования образа.

Понятно, что данная точка зрения сводит фактически на нет значение мастерства в процессе художественного творчества. Ни творцу, ни развитию искусства в целом техника и ее законы, согласно Кроче, ничего не дают. Когда речь идет о новой технике, — пишет он, — или об открытии новых законов, которые якобы внесли изменение в развитие искусства, то в действительности мы имеем дело лишь с новым романом, новой картиной и т. д. К тому же, не говоря уже о полном отрыве духовных ценностей от материального мира, Кроче проводит непреодолимую границу между теоретической и практической деятельностью человека. Стремясь оправдать этот разрыв, он переносит решение проблемы единства духовной и физической стороны искусства во всемогущую сферу тотальной деятельности духа. Своеобразное единение интуиции и техники происходит в той

сфере сознания, где осуществляется синтез синтезов. В «Эстетике in pace» фиксацию интуиции Кроче назовет коммуникацией. Понятие коммуникации, по его словам, подразумевает фиксацию интуиции-выражения в предмете, который метафорически называется материальным или физическим [40, 17]. Понятие коммуникации, — отмечает Формаджо, — является лишь робкой попыткой Кроче, хотя бы сбоку, впустить в систему практическую жизнь искусства [68, 52]. В действительности это понятие ничего не меняет, ибо оно, по словам самого Кроче, имеет первостепенное и непосредственное значение для концепции тотальной философии и только опосредственное для эстетической проблемы. Чувствуя искусственность отрыва образа от его физического воплощения, Кроче замечает, что граница между выражением и коммуникацией фактически неуловима, ибо эти два процесса так тесно соприкасаются, что различить их почти невозможно [40, 17]. Главное в указанной идее, по его мысли, то, что эстетическая ценность отличается от техники и что ценность вещей вообще не выводима из их физических свойств.

Смешение эстетического с физическими конструкциями, которые создаются для его фиксации, обуславливает, согласно Кроче, неоправданное с философской точки зрения, деление искусства на виды по принципу качеств используемых физических средств, т. е. цвета, звука, слова, камня и т. д. и установление соответствующих им теорий. Деление искусства на живопись, музыку, поэзию, скульптуру и т. д. законно и полезно в определенной области, но оно не имеет философской ценности. Указанные виды искусства не являются эстетическими категориями. Философская дефиниция их сущности, как эстетического феномена, предполагает определение лишь того общего начала, которое однородно для всех них. Это определение требует перехода из сферы отдельных наук в сферу единой науки эстетики, которая есть всегда наука общая, а не специальная. «...искусство едино, — пишет итальянский философ, — и оно неделимо на искусства» [40, 20].

Отдельные чувства человека, согласно Кроче, не имеют эстетических качеств. Ставить вопрос о том, что можно выразить через посредство звуков, красок или слов, т. е. связывать искусство с отдельными чувствами он считает ошибочной точкой зрения. Прекрасное, как духовная ценность, не может постигаться каким-либо одним человеческим чувством, ибо оно предназначено для души и воспринимается ею, как единой активностью. Эта активность есть активность чувственности, т. е. фантазия, которая присуща всем людям, даже не имеющим того или иного чувства (например, зрения) [50, I, 255]. Фантазия является духовной тотальностью, которая включает в себе все многообразие реальности. Поэтому, например, живопись в душе предстает не только как цвет, но и как звук, и как слово, и даже как тишина, которая в некотором роде есть звук и слово. Также и в маленьком стихотворении для человека, имеющего художественное чувство, дана и музыкальность, и живописность, и скульптурная сила, и архитектурная структура, ибо искусство всегда едино и различается лишь по выраженной в нем персональности художника и состоянию его души [40, 20].

Так, поставив себе целью доказать полностью идеальный характер бытия художественного выражения, Кроче приходит к отрицанию его предметно-чувственной стороны, как конститутивного момента эстетического, и, следовательно, к субъективистическому пониманию искусства. Порочность этого взгляда и вытекающих из него выводов стала предметом критики многих представителей как марксистской, так и буржуазной науки. Современная итальянская эстетика, в противовес попытке Кроче растворить искусство в выразительном акте, который дисквалифицирует момент его внешнего, чувственного объективирования, стремится вернуть искусству объективность в его физическом существовании. Она требует возвращения к концепции Де Санктиса, у которого форма неотделима от предметной стороны произведения. Связь духовного момента с физическим подчеркивается Стефанини, Диано, Парейзоном, Формаджо и дру-

гими эстетиками. Трудность вопроса, — отмечает Парейзон, — состоит в том, что в произведении искусства надо воспринимать не дух в теле, а само данное как значение, само тело как дух. В произведении искусства тело есть все. В нем нет ничего физического, что не являлось бы духовным значением [58, 183].

Отрицание предметно-чувственного момента, как конститутивного момента искусства, и сведение его к технике фиксации образа, которая гетерогенна эстетической активности, глубоко ошибочно. Данная точка зрения, исключает из искусства ту сторону, без которой его существование невысказано. Объективация образа в том или ином чувственном материале не является процессом, следующим за созданием образа. Образ создается лишь в процессе и на основе своеобразного преобразования и оформления чувственной материи, называемой выразительными средствами искусства. Чувственно-предметная сторона искусства не может быть только знаком, который указывает на эстетическое. Эстетическим качеством потенциально характеризуется человеческое чувство, через призму которого проходят все индивидуальные и общественные ценности, выраженные в искусстве. Но качественное своеобразие произведения идет и от той материи, в которой опредмечивается образ. Звук, цвет, камень, внутренняя интонация и ритм звука, их соотношение также обладают качеством, которое органически входит в общее эстетическое качество произведения. Эстетическое свойство, например, золота и серебра, заключающееся в их цвете, делает их естественным материалом для создания произведений искусства. Чувство цвета, — пишет Маркс, — «является популярнейшей формой эстетического чувства» и, следовательно, физические свойства красок, так же как и мрамора, звука и т. д., «не лежат вне области живописи и скульптуры» [3; 72, 210], музыки, поэзии и архитектуры. Именно поэтому малейшее изменение оформления в материи изменяет и часто искажает образ. Процесс опредмечивания образа имеет огромную важность не только с точки зрения его технической завершенности, но,

главным образом, для выражения смыслового значения произведения.

Само собой разумеется, что даже эстетические свойства физических предметов создаются в отношении с сущностными силами человека, а не независимо от них, ибо «человеческий вкус к природе, человеческое чувство природы» создано собственным трудом человека [3, 42]. В обществе, — пишет Маркс, — предметная действительность становится действительностью человеческих сущностных сил. Все предметы становятся для человека «предметчиванием его самого, утверждающими и осуществляющими его индивидуальность предметами...» Но «то, как они становятся его предметами, зависит от природы предмета и природы соответствующей ей сущностной силы, ибо именно определенный характер этого отношения создает особенную, действительную форму утверждения... Специфический характер каждой сущностной силы составляет именно ее собственную сущность, а значит и специфическую форму ее опредмечивания, ее предметного, действительного, живого бытия» [3; 42—43]. Иными словами, эстетические свойства предметного мира существуют лишь для «человеческих чувств», для глаза, умеющего понимать красоту красок и формы, для слуха, умеющего слышать музыкальность звука. С другой стороны, человеческое чувство возникает «только благодаря бытию их предмета, благодаря человеческой природе» [3, 43].

По сравнению с дискурсивным интеллектом, посредством которого человек опредмечивает себя только в сознании (понятие), художественная фантазия является такой сущностной силой человека, которая удваивается одновременно и теоретически и предметно. Правда, если иметь в виду поэзию, поскольку речь идет в данном случае лишь о физической стороне образа, то может показаться, что в этом отношении различия в способе бытия между образом, с одной стороны, и понятием, с другой стороны — нет, ибо оба они выражаются в слове. Но дело в том, что физическая

сторона слова, т. е. его звукопись, ритм, внутренние соотношения играют существенную роль в конструировании эстетического качества слова и его художественного значения, в то время как в понятии, в конструировании его значения они этой роли не имеют. Бытие искусства в этом смысле двухпланово, оно идеально и предметно-чувственно одновременно, т. е. оба момента являются конститутивными моментами его сущности. То, что характеризуется идеальным бытием, постигается лишь через предметно-чувственное и на его основе. Вне специфически оформленной чувственной материи образ оказывается неуловимым и непостижимым. Каким образом предметно-чувственная данность создает бесконечное многообразие и глубину художественного значения, это уже другой вопрос.

Следовательно, эстетическая ценность невыводима из физических свойств вещей, в этом смысле Кроче прав, прав он и в том отношении, что художественная ценность не воспринимается каким-либо одним чувством, в процессе ее постижения активна вся эстетическая способность в ее целостности и единстве. Но художественная ценность включает в себя как конститутивный и органический момент предметно-чувственную сторону искусства: ее элементы также соотносятся и организуются творческим актом, как и другие элементы произведения, и выполняют определенную функцию в образовании эстетического значения. Поэтому художественное выражение не может быть только внутренней, чисто духовной формой, а физический момент искусства гетерогенным ей знаком. Подобное понимание предметно-чувственной стороны искусства снимает в эстетике Кроче необходимость философского исследования закономерности существования различных видов искусства. Однако тот факт, что эстетическая ценность выражается в различных формах предметно-чувственного бытия, не случаен. Художественный образ выражается в определенной чувственной материи в силу внутренней закономерности. Это признает и Кроче. Те интуиции, — пишет он, — которые выражены в «Илиаде», невыразимы в живописи и т. д. Следо-

вательно, деление искусства на виды не может иметь эмпирического характера, как это утверждает Кроче. Выражение, — пишет он, — есть вид, который не может функционировать в качестве рода, у него нет различных видов и его классификация с философской точки зрения недопустима [34, 76]. Считая, что разделение искусства на виды эмпирично, Кроче, тем самым, подрывает основы эстетики, как науки философской, ибо отрицает возможность философского объяснения всех общих закономерностей искусства. Эта тенденция его доктрины дает право современным авторам говорить о кризисе философской эстетики вообще и о необходимости ее замены отдельными теориями искусства.

Художественной ценности нет только лишь в предметном бытии и нет ее вне него. Только своеобразное диалектическое единство идеального и предметного, своеобразное отношение субъективного и объективного способно создать то нерасторжимое единство разнородных планов бытия, которое представляет собой искусство. Кроче, постигая чувственную определенность эстетического факта, как нечто полностью внутреннее и духовное, логически должен прийти к крайнему субъективизму. Даже для представителей идеалистической эстетики субъективистическая тенденция его доктрины оказывается неприемлемой. Кассирер, критикуя крочеанское определение искусства как выражения чувства, отмечает, что в этой дефиниции подчеркнут спиритуальный момент и не учтен объективный момент произведения. Материя искусства, — пишет он, — имеет у Кроче только техническую, но не эстетическую ценность; ибо будучи необходимой для коммуникации интуиции, она лишена значения в отношении ее сущности. В действительности же, линии, ритм, цвета и т. д. не просто часть техники или способов выражения, а необходимые моменты творческого процесса [63; 141, 142]. Эстетических качеств, внутренне связанных с особым родом материи, например, не отрицает Р. Ингарден [58, 168] и ряд других философов-идеалистов. Кроче, — пишет Формаджо, — объясняет лишь субъективный момент эстетического духа. Его формула тождества интуиции-

выражения, по мнению Формаджо, порочна, ибо выражение есть всегда нечто большее, чем интуиция; поэтому антинатурализм Кроче оказывается самой бедностью его спиритуализма [68, 55].

Пожалуй, Кроче мог возразить своим оппонентам, что он вовсе не отрицает практической объективации эстетического, что единство эстетического и практического моментов искусства осуществляется в области тотальности духа посредством синтеза синтезов всех его активностей. Но, во-первых, сам Кроче категорически подчеркивает абсолютное различие выражения и его практической объективации, которая следует уже после полного завершения эстетического синтеза. Во-вторых, поскольку диалектика форм духа у Кроче фактически не осуществляется, единство выражения и практической объективации просто постулировано, но не доказано. Крочеанская диалектика различий не в состоянии оправдать подлинную диалектику субъективного и объективного моментов искусства, как процесс противоположения и единства духовного и материального. Поэтому у Кроче, по справедливому замечанию Формаджо, искусство и техника в отношении конкретного художественного опыта оказываются абстрактными фантазмами [68, 58].

Однако и самому Кроче не удается быть последовательным в вопросе полной гетерогенности физической стороны искусства по отношению к эстетической ценности, поскольку в восприятии искусства физическому стимулу он придает существенное значение. Так, Кроче подчеркивает важность сохранения всех качеств физической стороны произведения и знания тех условий, в которых она получила свое существование. Оба эти момента играют существенную роль в процессе воспроизведения выражения таким, каким оно было в сознании его творца. Изменение чувственно-материального момента произведения становится помехой для постижения образа. Написанная маслом картина, — пишет Кроче, — чернеет, фрески бледнеют, скульптуры теряют головы, носы, руки, архитектурные памятники разрушаются, поэтические тексты искажаются и т. д. и поэтому необходима их

реставрация. Следовательно, подвергшись превратностям времени, произведения искусства теряют нечто и в эстетическом отношении и требуют физической реставрации для восстановления своего подлинного качества. Реставрация и историческая интерпретация произведения в концепции Кроче выглядят как необходимые моменты всеобщей основы эстетического суждения. Подобная постановка вопроса правомочна, но она противоречит исходной точке зрения Кроче. Ибо поскольку физическая сторона эстетического гетерогенный для него факт, она не может служить основанием для эстетического суждения. Остается непонятным, как возможно постижение эстетической ценности на основе того, что не является ее структурным, конститутивным моментом. Непонятно, почему т. н. внутренняя чувственность образа всегда координирована с определенными качествами физического мира, если между ними нет органической связи и их соединение происходит вне эстетического опыта. Только допустив заранее предустановленную гармонию физического и ценностного мира или, говоря языком Кроче, гармонию интуитивной и практической форм духа, можно объяснить это удивительное совпадение двух рядов действительности. Но поскольку параллелизм в деятельности духа Кроче категорически отрицает, соответствие создаваемого практической активностью физического знака интуитивному образу остается необоснованным. Если закономерность этого соответствия не обусловлена внутренним единством художественного произведения и не является в то же время результатом заранее предустановленной, мистической гармонии форм духа, то процесс воспроизведения образа теряет объективную основу и оказывается целиком зависящим от субъективного восприятия интуирующего. Признание предметно-чувственной стороны произведения внешним моментом эстетического факта означает его распад и по необходимости приводит к дуализму, уничтожение которого Кроче считает заслугой своей имманентистской философии.

Тождество интуиции и выражения в эстетике Кроче обуславливает тождество гения и вкуса, т. е. творческой и судья-

щей деятельности. «Акт творчества и акт оценки, — пишет Кроче, — тождественны, ибо философия имеет дело с качеством, а не с количеством» [38, 469]. Поскольку в философском смысле различия между актами творчества и оценки нет, то Шекспир, как автор «Отелло», отличается от человека, читающего его трагедию, лишь эмпирически. Природа эстетической способности у всех людей идентична, и гений, в отличие от простого смертного, имеет лишь большую дозу фантазии. Весь вопрос в том — с какой точки зрения рассматривается эстетический акт. В одном случае предметом исследования является акт продуцирования искусства, в другом — акт его репродуцирования. В принципе, если человек подлинно интуитивно чувствует картину, — заключает Кроче, — в его фантазии оживает даже самый малый мазок кисти художника и он может перенести свою интуицию на полотно. Тот факт, что в действительности этого не происходит, объясняется ограниченностью интуитивной человеком реальности и незначительностью, лабильностью и фрагментарностью его интуиций. Художниками, по мысли Кроче, являются те, кто обладает силой продлить и задержать момент интуиции, ибо в повседневной жизни за интуициями с молниеносной быстротой следуют рефлексии и проявления воли, мешающие их умножению и расширению.

Положение о тождестве интуиции и выражения, особенно это сказалось в первой «Эстетике», обуславливает возникновение трудностей не только эстетического, но и общеподлинного философского порядка. Интуиция-выражение, согласно Кроче, едина и неделима. Она, как отмечалось, есть вид, который не может функционировать в качестве рода и подразделяться на виды. Интуиция-выражение всегда является эстетическим фактом, ибо качественно все интуиции однородны. Деление интуиции на простую, интеллектуальную и эстетическую интуиции Кроче считает ошибочной и мистической точкой зрения. Существуют, — пишет он, — малые и большие или более значительные и возвышенные интуиции. С малыми интуициями человек имеет дело в каждодневной жизни. Они суть такие фразы, как «вот собака», «этот пред-

мет тяжелый», «это мне нравится», ослепительный поток света и красок, из которого едва выделяются некоторые единичные признаки и т. п. Но благодаря растущей концентрации духа малые интуиции постепенно расширяются и их сменяют большие интуиции. Ввиду того, что указанный процесс подразумевает лишь количественное изменение, с философской точки зрения для определения интуиции он не имеет значения. Любая интуиция, — отмечает Кроче, — создается одним путем и имеет одну и ту же структуру. Граница, которая отделяет художественную интуицию от нехудожественной или обыкновенной интуиции, эмпирична и установить ее невозможно. Художественная и обыкновенная интуиция тождественны. А поскольку существует лишь одна, качественно единая форма интуитивного познания, которая является эстетическим фактом, то и изучает ее одна наука — эстетика. В этом смысле, — отмечает Кроче, — она полный аналог логики, которая исследует самые простые и самые сложные понятия, как факты одной и той же природы. И действительно, в структурном отношении все интуиции тождественны, ибо такое свойство как непосредственность в процессе познания является их общим структурным признаком. Но, поскольку в первой «Эстетике» Кроче исследовал в основном формальную структуру интуиции, то осознания для различения форм интуитивного познания у него не было. Это обусловило отрицание существования чувственной и интеллектуальной интуиций. Чувственную интуицию, т. е. непосредственную связь сознания с объективным миром («вот собака» и т. д.), Кроче назвал малой или обыкновенной интуицией и отождествил ее с эстетической интуицией. Однако, если исходить из его же концепции, то обыкновенная интуиция является восприятием, ибо констатация факта «вот собака», несмотря на ее непосредственную очевидность, есть суждение о факте или установление экзистенциальности, т. е. интуиция, за которой немедленно следует рефлексия. Этим объясняется, что Кроче не раз упрекали в смешении образного познания с восприятием. Кроче, — пишет Г. Морпурго-Тальябуэ, — «сделал интуицию аналогич-

ной восприимчивости» [68, 38]. Что касается интеллектуальной интуиции, то в первой «Эстетике» она понималась как мистическая способность, определить которую человеку не под силу. Впоследствии, для обозначения непосредственного постижения философской истины Кроче ввел понятие «*intuito*», тождественное понятию логического акта. Однако в его системе «*intuito*» не может быть видом интуиции, ибо эта последняя всегда есть художественное выражение. Поэтому непосредственное постижение истины, обусловленное диалектически единым процессом рассудочных и интуитивных операций, в философии Кроче фактически оказывается изгнанным из сферы деятельности сознания.

Таким образом, принцип качественной тождественности интуиции-выражения создает в системе Кроче странное положение: если всякая интуиция выражение, т. е. эстетический факт, то «обыкновенной» интуиции не существует, а если она существует, то не всякая интуиция является выражением, что противоречит исходной точке зрения Кроче. Утверждение идентичности интуиции и выражения обусловили фактическую невозможность установления различия между художественным и научным произведением. Любая мысль, согласно Кроче, будь то философское или историческое суждение, выражается в слове, ибо вне языка мысли не существует. Но слово есть интуиция и, следовательно, эстетическое выражение. Поэтому логическая форма, выраженная в слове, одновременно оказывается и эстетическим фактом. «...всякое научное произведение, — пишет Кроче, есть в то же время произведение искусства» [38, 476]. Однако он хорошо понимал трудности, которые возникали в результате отождествления интуиции и выражения и отрицания существования различных видов выражения. Этим объясняется, что в следующих своих работах Кроче попытался отграничить художественную интуицию от выразительной формы понятия. Эстетическая интуиция, — уточняет он, — является чистой интуицией, единственно подлинной и характерной только для искусства. Но наряду с интуицией существует т. н. историческая интуиция. Последняя представляет собой опо-

средственную и рефлексивную интуицию, которая сопровождает всякую научную мысль, как ее выразительная форма [50; 1, 161, 160]. В более поздний период своей деятельности Кроче вынужден будет признать существование различных видов выражения и дать их классификацию, что лишит основную формулу его концепции — интуиция-выражение той абсолютности, которую он ей приписывал.

В первой «Эстетике» исследовалась в основном формальная структура интуиции. Однако ограничение исследования эстетического формальным моментом интуиции сделало ясным, что установление качественной специфики искусства и определение его сущности путем анализа структуры интуитивного акта — невозможно. Естественно, что перед Кроче встал вопрос об объекте или содержании интуитивного познания. Как это не парадоксально, но именно проблема содержания обусловила характер дальнейшей эволюции крочеанской эстетики чистой формы и дала возможность ее автору установить специфику искусства, заключающуюся в его лиричности.

ЧУВСТВО КАК СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВА И ЛИРИЧЕСКАЯ ИНТУИЦИЯ

Свою концепцию «чистой формы» Кроче противопоставляет как эстетике содержания, так и эстетике формы. Неприемлема для него и т. н. эстетика «формы и содержания вместе взятых» [38, 502], ибо в ней форма и содержание рассматриваются как существующие независимо друг от друга, что ведет к дуализму и к отрицанию их единства. Кроче стремится примирить противоположные точки зрения первых двух доктрин и преодолеть механистичность третьей принципом тождества или духовного слияния содержания и формы в едином эстетическом акте. Дуалистичность формы и содержания, — пишет он, — преодолевается синтезом аргюги, «который выражает духовный акт в его цельности и компактности» [51; 154]. В первой «Эстетике» Кроче счи-

тал необоснованной постановку вопроса о взаимоотношении содержания и формы, если под первым подразумевается эстетически необработанная материя (материал, предмет, содержание у Кроче идентичные понятия и обозначают они данность, существующую вне теоретического субъекта), а под второй — его обработка или эстетический акт. От качества содержания, — пишет он, — перехода к качеству формы нет [34, 19], и содержание само по себе лишено каких-либо эстетических свойств. Естественно, что вопрос специфики содержания искусства, как предшествующего эстетическому синтезу, остался вне пределов внимания Кроче. Более того, в первой «Эстетике» почти ничего не сказано и о содержании, уже преобразованном формой.

Положение о построении формы и содержания в едином акте интуитивного синтеза и о невозможности перехода от качества материи, на основе которой конструируется эстетический акт, к качеству формы, остался в силе и впоследствии. Но тем не менее, центральной проблемой исследований Кроче стал вопрос о взаимосвязи интуиции и ее содержания как двух моментов эстетического синтеза. Нельзя не признать, что перед Кроче стояла трудная задача. Необходимо было найти такое содержание искусства, которое, внося в синтез своего качества как качества материи, в то же время определяло бы качество художественной интуиции. Интуиция должна была остаться чистой формой, создающей свое содержание собственными ресурсами и в то же время быть синтезом акта и данной ему извне материи. Этой материей интуитивной активности в силу циклического развития духа стало чувство или т. н. состояние души (*stato d'animo*) («Чистая интуиция и лирический характер искусства» — 1908 г.). В результате, дефиниция искусства приняла следующую формулировку: «искусство есть подлинный эстетический синтез аргюги чувства и образа в интуиции, о котором можно сказать, что чувство без образа слепо, а образ без чувства пуст» [37, 40]. Однако, как справедливо замечает Г. Галли, признание содержанием искусства чувства превратило практическую активность в первую ступень духа

[69, 304]. Естественно поэтому, что принцип первичности интуитивной ступени в идеальном развитии духовных форм потерял фактически свое значение. Интуитивной активности, как субъекту, был противопоставлен независимый от нее и имеющий собственный способ бытия объект познания. Таким образом, изгнанная из пределов философии природа вернулась в систему Кроче в лице чувства, свидетельствуя тем самым о невозможности построения какой-либо теории познания без ее присутствия, хотя бы под маской чужого имени. Дж. Джентиле, который резко критиковал своего коллегу за т. н. «эмпирический» характер его философии, писал, что у Кроче эстетический синтез представлен как духовная активность, обращенная к объекту, который предпослан ей. В результате, — заключает он, — искусство постигается дуалистически, а синтез оказывается присоединением формы к чувственному содержанию [70, 198].

Единственной материей искусства, выражаемой в образах, согласно Кроче, являются чувства, душевное состояние человека, т. е. весь человек, который думает, желает, любит и ненавидит, который могуч и слаб, возвышен и унижен, а, следовательно, весь универсум в его вечном становлении [40, 74]. Чувства представляют собой материя искусства и в том смысле, что они, будучи позицией автора по отношению к миру реальности, являются руководящим принципом в отборе и оценке изображаемых в нем характеров и событий. Подлинная материя искусства, — пишет Кроче, — есть чувства поэта; именно они объясняют, почему и по какой причине поэт обращается к данным вещам, а не к другим [44, 31].

В своей внеэстетической автономии чувство в системе итальянского философа является практической или волящей формой духа. Практическая активность называется чувством лишь в ее переходе в материя теоретичности (*teogesi*), когда она уже не есть актуальное действие, а воспринимается в аспекте страсти, как чувство, рождаемое действием, как удовольствие или печаль. Чувство связывает искусство с действительностью, ибо через него происходит познание

реальности и наполнение образа всеми другими моментами духовной жизни. Чувство, по словам Кроче, сваривает круг духа и в этом заключается его значение для общей концепции реальности. В то же время чувство объясняет, почему искусство стоит по ту сторону реального и ирреального и представляет реальность как грёзу. В отличие от действия, которое существует реально, чувство, по мысли Кроче, есть желание и реально оно не существует. Но и оно обладает своеобразным существованием, ибо существует как возможность или возможная реальность. История изображает действие и если она говорит о желаниях, то лишь как отличных от действия. Поэтому она есть восприятие и воспоминание восприятия. В отличие от истории искусство не обладает критерием для различения действий и желаний. Оно берет эти аспекты практического духа в их неразличимости и представляет действия, как желания, а желания, как действия. «... наивное представление (т. е. искусство, Е. Т.), — пишет Кроче, — есть именно представление реальности как грёзы. Ибо реальность это не что иное как становление, возможность, ставшая действительностью, желание, ставшее действием, которое затем вновь рождает неудовлетворенные чувства [36, 173].

Практическое чувство, являющееся в своей сфере позитивным моментом, актуальной печалью или радостью, добром или злом, дает искусству необходимый для него материал, но в самом искусстве оказывается чистой негативностью. Фантазия, — пишет Кроче, — есть преобразование практических ценностей в ценности теоретические, состояния души и образы [38, 25]. Чувство, преобразованное формой, предстает в ней как чувство созерцаемое (*contemplato*) и полностью растворенное в образе. Поэтому искусство не есть ни чувство, ни образ и ни их сумма, а суть «созерцание чувства» или «лирическая интуиция» [40, 4]⁸. Став со-

⁸ Эквивалентные понятия лирической интуиции — чистая интуиция, наивное представление реальности, созерцаемое чувство, персональная интуиция, ибо все они, по словам Кроче, являются дефинициями эстетической активности и искусства.

держанием искусства, чувство в эстетике Кроче не только приобретает новое качество, но оказывается целиком и полностью созданным эстетическим синтезом, ибо синтез *a priori* подразумевает тот факт, что образ и эмоция получают существование в одном и том же акте выражения. Мир эстетических чувств, — пишет Кроче, — является «ирреальным миром, который есть лишь постольку, поскольку мы так полагаем его» [44, 46]. Поэтому рассматривать эти чувства в их зависимости от чувств, предшествующих интуитивному синтезу, бессмысленно. В искусстве, — пишет Кроче, — реально испытанное чувство отрывается от своей практической и реалистической почвы и становится мотивом, формирующим мир грёз, в котором тщетно искать реальность этого чувства [44, 79].

Эстетическое чувство представляет собой своеобразное, унифицированное чувство, которое утратило характер обычной эмоции и превратилось в единую установку душевного состояния художника. Оно является ведущим мотивом или лирическим акцентом произведения, т. е. его доминирующим чувством, которое объединяет все остальные чувства и полностью подчиняет их себе. Будучи содержанием искусства, художественное чувство отличается от формы лишь идеально [44; 42, 30]. Если считать содержанием искусства практическое чувство, а формой интуитивность, т. е. теоретичность, то невозможно понять, — утверждает Кроче, — каким образом чувство может быть теоретическим, а интуиция — лиричностью. Выход из этой трудности, по его мнению, один — признать, что «форма есть содержание и что чистая интуиция есть сама лиричность» [38, 22]. Таким образом, с одной стороны, практическое чувство, как момент эстетического синтеза, внесло в чистую интуицию характер лиричности, с другой стороны, оно осталось вне синтеза, ибо никакое качество, лежащее вне формы, не может стать ее качеством.

Понятие лиричности в эстетике Кроче выражает лишь природу или сущность искусства. Поскольку лиричность есть состояние души в ее цельности и единстве, т. е. вся реальность, рассматриваемая *sub specie intuitionis*, а не какое-

либо частное содержание, то она в то же время является эпичностью и драматичностью. Лирическое, эпическое и драматическое в концепции Кроче представляют собой три идеальных момента единого процесса эстетической объективации. Этот процесс начинается лирическим излиянием «я». Затем «я» как бы отрывает от себя чувство и рассказывает о нем (эпичность). Процесс завершается переходом к драматичности, когда «я» создает для себя т. н. рупоры или драматические персоны. Поэтому лиричность, — пишет Кроче, — есть сама художественная объективация, благодаря которой «я» видит самого себя, рассказывается и драматизируется. Лирический дух формирует как поэзию эпоса, так и драмы, и отличаются они друг от друга лишь внешними признаками [40; 22—23]. Своеобразное значение имеют в эстетике Кроче и понятия романтического и классического. Первое указывает на эмоциональное содержание произведения, второе — на его формальный момент, и поэтому подлинное искусство есть одновременно искусство романтическое и классическое. Такие же понятия, как трагическое, комическое, возвышенное и т. д., Кроче считает психологическими понятиями, обозначающими лишь тотальность эмпирически различных и разгруппированных чувств, которые представляют собой вечную материю художественной интуиции [40, 23]. Понятие комического в искусстве, — пишет он, — обозначает эмпирический аспект мира чувств, который является материей поэзии, но не формой, и полагать комическое среди эстетических категорий — ошибка [40, 289]. Поэтому классификацию литературы и искусства по их содержанию, качество которого не определяет качества формы, Кроче считает законной и полезной в эмпирической науке жанров, но ошибочной в эстетике. Философскую ценность имеют только категории лиричности, эпичности и драматичности, понимаемые как моменты объективации эстетического чувства и являющиеся всегда лиричностью.

Существенным характером созерцаемого чувства является его бесконечность (*infinità*), которая противопоставляется в эстетике Кроче конечности (*finità*) практического

чувства. Бесконечность чувства подразумевает два взаимосвязанных аспекта. Во-первых, всеобъемлющность выраженного в искусстве чувства, т. е. его способность выражать космос, «Всё» (*Tutto*), быть универсальным чувством. Чтобы подчеркнуть универсальность познавательного характера искусства, Кроче вводит в свою эстетику понятие космической интуиции, отмечая, что бесконечность чувства называется также универсальным или космическим характером поэзии [40, 8]. Во-вторых, бесконечность чувства подразумевает то обстоятельство, что оно является одновременно и определенным и неопределенным, невыразимым в логических терминах чувством. Обладая конкретным содержанием, художественное чувство имеет в то же время бесконечное множество неопределенных оттенков или нюансов. Эти нюансы лежат в его глубинах, они определяют специфику всего произведения и придают ему неповторимую индивидуальность. С точки зрения этих оттенков эстетическое чувство неисчерпаемо, дать ему точное определение невозможно, ибо оно бесконечно и универсально. Оно, по словам Кроче, проросло своими корнями во все уголки духовной жизни, которая открылась ему во всей своей целостности, с характерным для нее звучанием чувств — будь то радость или печаль, наслаждение или боль и т. д. В эстетическом чувстве все его оттенки находятся в тесной взаимосвязи. Поэтому, сохраняя свое собственное лицо и свой доминирующий мотив, чувство в искусстве не исчерпывается собственным содержанием. Так, комический образ, если он комичен поэтически, — пишет Кроче, — несет в себе нечто такое, что не комично, как это мы видим на примере Дон-Кихота и Фальстафа [40, 9]. Бесконечность чувства — то содержание, которое лежит за сказанным или нарисованным и открывается нам в процессе постепенного и бесконечного проникновения в его глубину, доступную только художественному видению, ибо чувство в искусстве опосредствуется не логически, а в форме прекрасного, в «истине», ставшей искусством. «Поэзия, — пишет Кроче, — есть не общее, а индивидуально-универсальное, конечно-бесконечное» [43, 125].

Установление своеобразия лирической интуиции или эстетического чувства придало большую четкость и определенность понятию индивидуального, которое в первой «Эстетике» как бы совпадало с понятием единичного. Индивидуальность художественного произведения обусловлена его содержанием, т. е. выраженным в нем чувством или состоянием души, которое всегда индивидуально и неповторимо. Оно раскрывается как бесконечность возможных и постоянно новых аспектов содержания искусства, ибо это последнее представляет собой не проявление или отражение данного чувства, а «постановку и разрешение проблемы» [39, 150]. Практическая жизнь, новые духовные ситуации ставят перед человеком всегда новые проблемы. Но художественную истину эти проблемы приобретают лишь в искусстве, которое, по словам Кроче, решает их образно, в эстетических фантазмах. Каждый раз художественные проблемы решаются заново не только в процессе создания произведения, но и в процессе его воспроизведения, ибо творческая деятельность и судящая деятельность, т. е. гений и вкус в эстетике Кроче тождественны. В процессе творчества, — пишет Кроче, — решаются проблемы, которые в одно и то же время новые и идентичные, ибо каждый раз дело касается интуирования части всего и каждый раз эта часть другая и все окрашивается и определяется по-иному [39, 151]. В данном суждении у Кроче верно подчеркнута сущность творчества, вообще, и художественного восприятия, в частности. Творчество всегда подразумевает решение проблем, поставленных перед художником данным моментом, данной ситуацией, что определяет отбор, осмысление и оценку фактов, выражаемых им в произведении, и, следовательно, его неповторимую индивидуальность. Таким же творческим процессом является и восприятие искусства. В каждом акте восприятия того или иного произведения человек акцентирует именно те стороны, чувства или идеи, которые волнуют его в данный момент и требуют решения. Тем самым, он как бы заново творит это произведение, давая ему новую индивидуальную окраску и определенность.

С лирической интуицией в эстетике Кроче тесно связано понятие персональности. Познание реальности в искусстве преломляется через призму чувства художника, через призму его душевного состояния и, следовательно, несет на себе печать его персональности. По словам Кроче, именно своеобразный контакт с персональностью художника вызывает в человеке, созерцающем то или иное произведение искусства, взволнованность. Однако поэтическая персональность является идеальной, а не эмпирической персональностью художника. Правда, она подразумевает и элемент эмпирической личности, поскольку искренность художественного произведения означает, что выраженное в нем душевное состояние становится и собственным чувством автора. Но в основном искусство, согласно Кроче, является выражением поэтической персональности и именно поэтому оно заключает в себе момент всеобщности. Отсюда вытекает парадоксальное на первый взгляд свойство искусства: неся на себе печать личности художника, специфичности его субъективного видения реальности, оно в то же время становится ее объективным выражением, в котором эта субъективность как бы исчезает. В подлинно великом произведении искусства, — отмечает Кроче, — нет следа эмпирической персональности автора и лучшим примером тому является творчество Шекспира.

Кроче отрицает возможность привнесения в искусство непосредственного чувства как психофизического феномена. Выражая чувство, искусство дает ему теоретическую форму. Когда, например, поэт рассказывает о том, как встретила Андромаха Энея, — замечает Кроче, — сам он не переживает чувств своих героев, а делает их предметом произведения. Правда, теоретическое чувство не исключает «выражения» чувств и в их непосредственности, в их эмпирической конкретности, но в искусстве, согласно Кроче, они представляют собой момент несущественный. Лишь духовное или эстетическое выражение придает чувству теоретическую форму и превращает его в слово, песню, фигуру.

Невозможность введения в искусство эмпирического чувства, по мнению Кроче, предугадывали уже представите-

ли античной философии. Эта мысль была высказана Аристотелем в теории катарзиса. Впоследствии эта мысль легла за основу кантовской теории эстетической незаинтересованности, ибо она, согласно Кроче, подразумевает отрицание непосредственного чувства в искусстве, а не отрицание значения его содержания или сведения искусства к игре. Вообще, отмечает он, освобождение искусства от практического интереса не означает уничтожения этого интереса. Незаинтересованность предполагает лишь тот факт, что интерес теряет свою практическую ценность и превращается в ценность теоретическую. Теоретическим характером художественного чувства Кроче объясняет одно из значительных свойств искусства, которое заключается в освобождении человека от аффектов и носит имя катарзиса [40, 8].

Созерцаемое чувство у Кроче исключает момент т. н. эстетического наслаждения. Удовольствие, — пишет он, — не является художественным фактом [37, 15]. В противном случае, — утверждает Кроче, — оно было бы особой формой духа и имело бы качество, отличное от свойств других видов удовольствия. Но установить это качество невозможно, ибо существует лишь один вид удовольствия — практическая форма духа. Чувство удовольствия и неудовольствия в эстетической деятельности является отзвуком практической ценности и антиценности, сопутствующим ей гедонистическим аккомпанементом. Оно ничего не добавляет к собственно эстетической активности, что однако не исключает возможности их координированной деятельности. Точка зрения Кроче на феномен художественного наслаждения противопоставляется традиционному в эстетике взгляду, согласно которому наслаждение является существенным моментом эстетического. У Канта, который развивает предшествующую ему традицию, основой определения прекрасного является чувство субъекта и суждение вкуса обусловлено незаинтересованным удовольствием. «Чтобы определить прекрасно ли нечто или нет, — пишет он, — мы соотносим представление не с объектом посредством рассудка ради познания, а с субъектом и его чувством удовольствия или неудовольствия

посредством воображения...» [21, 203]. Кант различает три вида соотношения представления с чувством удовольствия или неудовольствия — приятное, прекрасное и доброе. Первое и третье связаны с интересом и, как виды заинтересованного удовольствия, не принадлежат к эстетической сфере. От этих видов удовольствия Кант отличает незаинтересованное и свободное удовольствие, которое принадлежит эстетическому феномену, как таковому. Необходимо, конечно, подчеркнуть, что эстетическое удовольствие у Канта по существу отличается от чувственного удовольствия и его концепция ничего общего не имеет с гедонистическим пониманием удовольствия.

Как и у Канта, основой определения прекрасного в эстетике Кроче является чувство субъекта, незаинтересованное и свободное, исключаящее какую-либо зависимость от внешнего объекта. Но отличие точки зрения Кроче от кантовской в данном вопросе заключается в том, что созерцаемое чувство полностью исключает момент удовольствия, а отношение представления к чувству удовольствия или неудовольствия вынесено из пределов эстетической сферы в область тотальной деятельности духа. Подразделение чувства удовольствия на виды Кроче считает философски бессмысленным, а все теории, пытающиеся так или иначе объяснить эстетическое чувство удовольствия, он характеризует как гедонистические и ошибочные. Незаинтересованность эстетического созерцания Кроче объясняет преобразованием практического чувства в теоретическую ценность. Практическому интересу придается ценность в представлении; в результате чувство теряет качество, свойственное ему в его автономном бытии, т. е. характер удовольствия или неудовольствия и превращается в свободное и чистое чувство прекрасного. Поскольку соединение созерцаемого чувства и чувства удовольствия происходит в сфере синтеза синтезов, то решение этой проблемы уже не является предметом эстетики. Поэтому Кроче считает неправомочным постановку вопроса о том, предшествует ли удовольствие эстетическому выражению

или следует за ним. Этот вопрос может быть поставлен лишь в практической жизни, где эмоция предваряет ее выражение, ибо между ними причинная связь. В искусстве чувство и выражение получают существование одновременно, в одном и том же акте эстетического выражения. Кроче придает большое значение установлению точной границы между чистым и сопутствующим чувствами, ибо считает, что все тайны прекрасного и безобразного сводятся к их определению. Иногда Кроче употребляет термин эстетическое наслаждение, но под ним всюду подразумевается эстетическое выражение, свободное от чувства удовольствия. Своеобразие эстетического удовольствия и его несводимость к чувственному удовольствию — несомненны. Но Кроче, следуя принципу чистоты эстетического феномена, приходит к отрицанию всеобразного эстетического удовольствия и, следовательно, к отрицанию необходимости его эстетического исследования. Однако факт существования эстетического удовольствия бесспорен и требует философского исследования его природы. В противном случае художественная активность презращается в чисто гносеологический акт, в котором нет места эмоциональной оценке; эстетическое же удовольствие сводится к чувству обычного удовольствия, механически присоединяющемуся к акту созерцания искусства. Если эстетического удовольствия нет, то непонятно, что представляет собой т. н. взволнованность, возникающая, по словам Кроче, в результате контакта с персональностью художника. Психологическое определение процесса созерцания Кроче не интересует и речи о нем в эстетике быть не может. Но, самое главное, отрицание эстетической природы чувства удовольствия лишает эстетическую оценку необходимого для нее основания. Порочность понимания итальянским философом данного вопроса обусловлена тем, что он полностью отрывает друг от друга т. н. теоретическое и практическое чувства и не видит их диалектической взаимосвязи в самом эстетическом факте.

ТОТАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ

Внесением понятия чувства в эстетику Кроче думал устранить те трудности и противоречия, которые логически возникали из концепции т.н. «чистоты» образного познания. Признание чувства содержанием искусства должно было снять опасность превращения интуиции в «пустую» интуицию и доказать ее способность быть формой познания реальности. Чувство, которое заключает в себе все возможные аспекты действительности, став содержанием искусства, казалось само собой снимало все возражения, касающиеся отсутствия в нем интеллектуальных, этических и других моментов. К чему вводить моральность в поэзию, — писал Кроче, — когда моральный закон живет в чувстве, ибо оно является центром всей практической жизни [43, 29—30]. Дать чувственному содержанию художественную форму, по мнению Кроче, это значит поставить на нем печать тотальности или космического дыхания [39, 124].

Однако установление специфики содержания искусства не устранило главной трудности эстетической доктрины Кроче. Проблема содержания и формы искусства подразумевает два взаимосвязанных аспекта. Один касается вопроса отношения содержания и формы в самом искусстве. Второй — взаимосвязи искусства и его материи, т. е. диалектики форм духа. В решении некоторых моментов первого вопроса Кроче стоит на верных позициях. Такими моментами можно считать признание искусства живым и нерасторжимым единством содержания и формы, попытку определить своеобразие бытия интеллектуальной, этической и других ценностей в художественном произведении. Искусство в определенном смысле алогично, но не внеинтеллектуально; оно исключает обнаженную морализацию, но оно этично; оно форма, но форма, наполненная содержанием, которое определяет ее специфику. Формально все верно, но и только. Ибо оправдать эти положения возможно лишь в том случае, если будет доказана диалектическая взаимосвязь искусства и его материи. Следовательно, в конечном итоге, решение вопроса содержания и формы искусства зависит от

решения проблемы отношения искусства и познаваемой им действительности. Это отношение в доктрине Кроче представлено как отношение форм духа или диалектика различных понятий. Но именно решение этой проблемы оказалось Кроче не под силу. Его диалектика, которая должна была стать основой и оправданием всех логических построений доктрины, превратилась в те Симплегады, которые уничтожали и рушили все, что попадало в их царство.

Содержание и форма в искусстве тождественны, — утверждает Кроче, — и это действительно так. Но они становятся тождественными, превращаясь друг в друга в силу закона борьбы и единства противоположностей, а Кроче отрицает этот закон как основу взаимосвязи форм. В его системе формы духа находятся в отношении простого различия; лишенные внутреннего стимула самодвижения и возможности перехода в свою противоположность, они обречены оставаться вечно замкнутыми в самих себе. Поэтому различия у Кроче не могут превращаться друг в друга и быть тождественными, т. е. практическая форма не может стать содержанием интуиции, а интуиция не может иметь содержания. Указанное осложнение в вопросе взаимосвязи форм является не только логическим выводом, следующим из концепции Кроче, но она настойчиво подчеркивается им самим. С одной стороны, он признает необходимость содержания или материи, данной эстетическому синтезу извне; с другой стороны, он утверждает, что эстетическая активность творит содержание своими ресурсами, а созерцаемое чувство дедуцируется из природы самой интуиции. Как же примирить эти два взаимоисключающих принципа? Кроче все время находится между Сциллой и Харибдой и стремится пройти между ними так, чтобы, ничем не пожертвовав Сцилле, благополучно миновать Харибду. Но все его усилия остаются тщетными. Оправдать взаимопереход форм и спасти в то же время их автономность Кроче пытается своеобразной трактовкой понятий зависимости и независимости и принципом тотальности художественного выражения. Проблема целостности или тотальности эстетического выражения была

поставлена им уже в «Бревиарио эстетики», а предметом специального рассмотрения стала в работе «Тотальный характер художественного выражения».

В циклическом развитии духа, — утверждает Кроче, — каждая форма или синтез является одновременно зависимым и независимым актом. Независимость, — пишет он, — есть понятие отношения и в этом аспекте абсолютно независимым может быть только абсолют или абсолютное отношение. В случае абсолютной независимости дух или реальность оказалась бы серией сопоставленных абсолютов или, что то же самое, серией сопоставленных ничто (*nullità*); т. е. материя была бы оторвана от формы и эта последняя, оставаясь пустой, превратилась бы в ничто. Но независимость, согласно Кроче, есть понятие отношения. Постольку кроме формы оно подразумевает и обрабатываемую ею материю. Единственным выходом из затруднения, создавшегося в вопросе взаимосвязи форм, Кроче считает необходимость мыслить их обоюдную зависимость и независимость, как отношение условия к обусловленному, в котором обусловленное превосходит (*superi*) условие, а затем само становится условием и уступает место новому обусловленному, образуя тем самым серию развития. Ввиду того, что эта серия представляет собой круг, в ней устранен возможный дефект развития, когда его первая фаза является условием последующей фазы, но сама не есть обусловленное, а последняя фаза, будучи обусловленной, не становится, в свою очередь, условием последующей фазы развития [37; 62—63]. Как пример конкретного воплощения этой общей схемы круга духовной жизни Кроче приводит историю любви известного итальянского поэта Фосколо к графине Ареше. Чувство любви у него вылилось в поэтические произведения, воспевающие идеализированный образ возлюбленной. Но впоследствии у поэта родилась потребность осознать реальное положение вещей и он, рассказывая о своей любви, описывает Ареше такой, какой она была на самом деле. Таким образом, лирическая интуиция превращается в автобиографию или перцепцию. Однако в духе, удовлетворенном

познанием истины, возникает новая неудовлетворенность, ибо знание не является самоцелью. Она заставляет человека принять определенную позицию и соответственно действовать. Из теоретика он превращается в политика, героя, святого и т. д. Так, логический синтез а priori обуславливает возникновение практического синтеза а priori. Но в результате практической деятельности рождаются новые чувства и страсти, которые становятся материей нового искусства и развитие духа продолжается в бесконечность. Поэтому, — пишет Кроче, — в искусстве всегда наличествуют понятия, типы, моральность, удовольствие, полезное и т. д., ибо они являются искусством или как предшествующие ему или как следующие за ним факты. Но данное объяснение опять-таки ничего не объясняет, ибо ничего не говорит о том, как осуществляется переход условия в обусловленное. Поэтому Кроче вынужден внести в свою диалектику добавочный синтез, который стоит над всеми конкретными синтезами, как синтез синтезов или чистый акт.

Как было сказано выше, тотальность духа у Кроче подразумевает единство или целостность сознания и невозможность реального выделения той или иной формы его активности. В художественном творчестве активна не только эстетическая способность, но и весь дух, поскольку он принимает участие в создании лирических интуиций, предоставляя им все свое содержание и синтезируя все синтезы. Концепция целостности эстетического выражения в смысле синтеза в нем основных духовных активностей — интеллекта, нравственности и др. — является несомненно позитивным фактором эстетики Кроче. Но в системе итальянского философа она не находит оправдания. Ввиду того, что синтез содержания и формы происходит не в самом эстетическом синтезе, а вне него, где-то в сфере чистого или абсолютного акта, сам эстетический синтез остается односторонним актом, пустой формой, лишенной конкретной и специфической определенности, ибо эту определенность она получает от своего содержания. Фактически Кроче ничего не говорит о том, какую роль играет в интуиции ее материя — чувство. Как

данность, предшествующая интуитивному синтезу, чувство в одно и то же время необходимо и лишено всякого значения в процессе построения образа. Поэтому созерцаемое чувство в эстетике Кроче предстает перед нами как чувство, которое не имеет ничего общего с практическим чувством. Оно и не может иметь с ним что-либо общее, ибо от качества материи перехода к качеству формы нет. В результате, интуиция оказывается «чистой» в полном смысле слова, т. е. абсолютно пустой и лишенной какого-либо содержания. К тому же, оторванная от предметно-чувственного бытия искусства, ибо оно, согласно Кроче, создается иным, неэстетическим синтезом, а к образу присоединяется синтезом синтезов, она в конечном итоге превращается в ничто. Так Кроче логически должен прийти к выводу, отрицающему его собственное исходное положение: будучи пустой, интуиция не может быть формой познания реальности и вся его аргументация, должествующая в конечном итоге доказать познавательную функцию искусства и, следовательно, тотальность художественного выражения, рушится как картонный домик.

Тем не менее, Кроче полагал, что теория тотальности выражения доказала и автономность, и чистоту эстетической формы, и наличие в ней других ценностных моментов. Единственным недостатком своей концепции он считал допущенное им противопоставление практического чувства и интуиции, как бы превращающее процесс образного познания в отражение, в пассивную рецептивную способность. В работе «Искусство как творчество и творчество как действие», написанной с целью оправдать названный «недостаток» и доказать несостоятельность теории отражения, Кроче писал: «Искусство, понятое как построение собственного предмета, который суть фантазм, мысль, понятую, как построение собственного предмета, который суть суждение, можно назвать духовным действием (fare) т. е. созерцанием и пониманием. Этот акт не является инертным восприятием предмета и есть творчество и действие, имеющее объектом самого себя» [39, 153]. Теоретическое действие является постоянной постановкой и решением проблем, рождаемых новыми ду-

ховными ситуациями. Это доказывает, согласно Кроче, что искусство не может быть отражением, а представляет собой творчество, созидание своего предмета. Однако ясно, что понимание искусства, как постановки и решения всегда новых проблем, не только не исключает его органической связи с предшествующей и данной ему материей, а по необходимости предполагает ее. Так или иначе, признание практической формы духа необходимым основанием художественной активности означает фактический крах попытки Кроче построить эстетику чистой формы, которая созидает свой предмет автономно и исключительно собственными ресурсами.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ПРЕКРАСНОЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ

Единственной реальностью интуитивной активности, которая творит эстетическую ценность или прекрасное, согласно концепции Кроче, является мир искусства. Прекрасное как ценность существует только в искусстве и в слове, которые представляют собой идентичные друг другу факты. Поэтому эстетика или поэтическая логика, как наука о выразительной активности духа [34, 169], есть философия искусства и слова. Отсюда следует утверждаемая Кроче тождественность эстетики и лингвистики, определившая странное на первый взгляд название его первого трактата — «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика». Поскольку прекрасное есть ценность, существующая лишь в виде художественного образа, итальянский философ исключает из предмета эстетики прекрасное в природе, считая его ложным понятием. Тот, кто знаком с историей эстетических учений, — пишет Кроче, — не может не заметить своеобразие его концепции, которое заключается в сведении эстетики к философии искусства и в исключении из ее сферы т. н. теории прекрасного [39, 289]. Разграничение теории прекрасного и теории искусства, согласно его мнению, ошибочно, ибо вне искусства прекрасного нет. Разность имен, выражающих сущность искусства — интуитивное, выразительное, прекрасное, эстетическое, фантазийное, словесное и т. д. — указывает лишь на различные аспекты рассмотрения этой сущности. Ввиду того, что эллинам была чужда мысль

о тождестве прекрасного и искусства и они различали прекрасное и подражание прекрасному, Кроче отрицает существование эстетической науки в эллинскую эпоху. Только у Плотина, — пишет он, — прекрасное и искусство было обосновано одним понятием, ибо оба этих факта растворяются в мистической страсти и в возвышении духа. В истории эстетики, согласно Кроче, взаимоотношение проблем прекрасного и искусства рассматривалось, в основном, с ошибочных позиций. Прекрасное понималось как внеэстетическая (exträsthetico) категория и поэтому оно не могло быть проблемой искусства. Основой разрыва прекрасного и искусства Кроче считает своеобразное распределение прекрасного по различным формам духовной активности. Соответственно этому пониманию, — пишет он, — был установлен целый ряд видов прекрасного: художественное, интеллектуальное, моральное, гедонистическое. Науки, изучающие эти виды прекрасного, исследовали проблемы знания, этики, искусства и экономики, но науки о прекрасном, как таковом, не существовало. Отождествление науки о прекрасном с наукой об искусстве, согласно Кроче, означает уничтожение той ложной науки о внеэстетическом, которая без остатка распределяется в проблемах различных философских наук. Прекрасное как эстетический феномен, — пишет он, — тождественно искусству и считать его предметом эстетики, а искусство предметом теории искусства — ошибка [39, 241].

Как правило, и материалистическая и идеалистическая эстетика, полагая своим предметом прекрасное, различали прекрасное в природе (независимо от того, как эта последняя понималась) и прекрасное в искусстве. Проблематика эстетики, следовательно, не ограничивалась проблематикой искусства. Крочеанское отождествление философской теории искусства с теорией прекрасного было критически встречено представителями эстетической мысли. В начале XX века в Германии возникло направление, которое стремилось разграничить эстетику и науку об искусстве. В 1906 г. вышла книга Макса Дессуара «Эстетика и всеобщая наука искусства» («Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft»).

Дессуаром был поставлен вопрос, насколько способна философская теория дать исчерпывающее объяснение такому конкретному феномену, каким является искусство. Правда, Дессуар последовательно не отрицал философского характера эстетики и всеобщую науку искусства понимал как часть философии. Однако он считал, что эти две науки исследуют разные категории. Дессуар отличает друг от друга три понятия — прекрасное, эстетическое и художественное. Эстетическое чувство не связано только с художественным произведением, с продуктом сознания, ибо прекрасное существует и в природе. Произведение искусства же не исчерпывается эстетической функцией, поскольку оно выполняет и определенную культурно-общественную функцию. Согласно Дессуару, существует две разные науки — эстетика, как философское суждение о феномене эстетического вкуса, и всеобщая наука искусства, предметом которой является искусство во всех его отношениях. Аналогичную точку зрения развивал и Г. Утитц в книге «Основание всеобщей науки искусства» («Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft», 1944). Poleмизируя в прессе как с Дессуаром, так и с Утитцем, Кроче писал, что попытка немецких ученых разграничить эстетику и искусство лишена основания, ибо в результате этого разграничения наука о прекрасном оказывается вне науки об искусстве. Выделение проблемы прекрасного из философии искусства, — отмечает он, — возможно лишь в том случае, если прекрасное понимается как внеэстетическая ценность, случайно связываемая с художественной ценностью [39; 240—241]. О неприемлемости крочеанской идентификации прекрасного и искусства писали английские ученые. Поэт и критик Руперт Брук в книге «Джон Вебстер и елизаветинская драма» (1916 г.) отмечал, что Кроче смешивает эстетическое, понимаемое в гносеологически-кантианском смысле, с художественностью, которая представляет собой более определенный феномен [78, 20]. Идентификацию искусства и прекрасного отрицает и Бозанкет. Концепция Кроче, — пишет он, — обуславливает невозможность отграничения философской теории прекрасного от исследования его конкрет-

ных различий, ибо хотя философия и не касается правил художественной оценки, но она имеет дело с различиями в человеческом духе, который проявляется в разных условиях выражения [60, 212]. Полемика вокруг вопроса предмета эстетики продолжается и поныне. На третьем международном конгрессе эстетики (Венеция, 1956 г.) известный французский ученый Э. Сурио в своем выступлении («Границы эстетики») отметил, что на данном этапе большинство эстетиков придерживается мнения, что эстетика — это наука об искусстве и ее общим предметом является искусство. То же самое было сказано и другими докладчиками, например, Формаджо [58; 26, 30, 34]. Однако эта тенденция понимать эстетику, как науку об искусстве, противопоставляется точке зрения Кроче, ибо она отрицает решение проблем эстетики в гносеологическом аспекте, а часто и ее философский характер.

Естественным следствием позиции Кроче в указанном вопросе является отрицание прекрасного в природе. Согласно кроччанской концепции, прекрасное в природе или физическое прекрасное представляет собой нечто несуществующее; оно суть ложное понятие, а наука о нем, т. н. «эстетическая физика» — ложная наука. Все физические предметы являются абстракциями человеческого интеллекта и определить их эстетически невозможно. С философской точки зрения Кроче считает недопустимой постановку вопроса о красоте растений, животных, геометрических фигур, человека и т. д. Являясь понятиями, они не могут быть ни прекрасными, ни безобразными. Когда говорят «прекрасный предмет», — утверждает Кроче, — происходит перенос значения одного факта на другой. Соединение прекрасного и физического предмета — словесный парадокс. В данном случае, по мнению Кроче, единый по своей природе феномен делится на два оторванных друг от друга момента, на обозначающее и обозначенное. Так, например, картина понимается как образ картины и образ того, что ею обозначается, поэтическое произведение как образ слов и образ смысла и т. д. Но это, согласно Кроче, означает распад единства произведения, вос-

становить которое потом невозможно. Так почему же тогда физический предмет называют прекрасным? Основу этого, т. н. «словесного парадокса» Кроче видит в своеобразии процесса репродуцирования произведения искусства, в которой определенную роль выполняет фиксирующий его физический знак. Этот последний является стимулом для воспроизведения образа, но в образ, как таковой, не входит. Аналогичный процесс, согласно Кроче, происходит и в восприятии природы. Восприятие прекрасного в природе подразумевает уже ранее осуществленный интуитивный акт, который в данном случае только репродуцируется. Человек, наслаждаясь природой, интуитивно свою же интуицию, а физический предмет является лишь той материей, с помощью которой произошла ее фиксация. Перед лицом природы, пишет Кроче, человек подобен мифическому Нарциссу перед источником [34, 108]. Сама природа не может породить эстетической интуиции. Она становится стимулом эстетического процесса не благодаря каким-либо присущим ей физическим свойствам, а в результате тех идеальных связей, в которые она оказывается поставленной. Природа красива только для того, кто созерцает ее взором художника, кто обладает способностью отвлечься от ее внешней реальности, выделить из существующего его простую видимость или являемость (*arparenza o ragvenza*) [34, 108] и соответственно возбудить деятельность фантазии. Без содействия этой последней ничто в природе не будет казаться красивым. И тем не менее даже в роли стимула, по мнению Кроче, природа несовершенна. Она нема, пока человек не заставит ее говорить [37, 47]. Некоторые ученые считают, что стремление Кроче объяснить прекрасное в природе целиком активностью фантазии, близко к теории вчувствования Липпса [75, 466].

Отрицание прекрасного в природе, согласно Кроче, указывает на ошибочность концепции отражения в искусстве. По ту сторону эстетического акта нет ничего, что могло бы стать его моделью. Искусству ничего не предшествует и моделью оно имеет лишь самого себя. Но так как в процессе творчества художник обращается к предметам, существую-

щим в природе, например, к телу, цветку и т. д., то создается иллюзия о подражании природе; на самом деле, утверждает Кроче, происходит как раз обратное: подражает художнику и повинуется ему природа, а не он ей. Поскольку природа несовершенна даже в роли стимула воспроизведения прекрасного, то более гибким и сильным средством для его фиксации Кроче считает т. н. искусственное прекрасное, создаваемое самим человеком. Искусственным прекрасным он называет те вспомогательные средства, которыми фиксируются образы — комбинации слов (в поэзии), звуки (музыка), линии и краски (живопись) и т. д. Сами по себе они являются практическими фактами и именуются также физическими фактами, поскольку их классифицирует физика. Как таковые, они не могут быть ни прекрасными, ни безобразными. Это доказывает то обстоятельство, что одни и те же физические фигуры, цвета, слова или звуки, в зависимости от тех идеальных связей, в которые они поставлены, могут быть то прекрасными, то безобразными. Например, — пишет Кроче, — прекрасными справедливо считаются геометрические фигуры, которые стремятся ввысь, создавая тем самым образ устойчивости и силы. Но красотой бывают наделены и фигуры, производящие впечатление неустойчивости и придавленности, если этого требует образ. Воспользуйся художник в данном случае твердыми и легкими линиями, они показались бы безобразными. Поэтому Кроче отрицает возможность существования каких-либо законов в области т. н. физической красоты. Будь это не так, — замечает он, — по необходимости встал бы вопрос о том, каковы ее постоянные признаки, законы, какие звуки, краски или величины нужно считать прекрасными, а какие нет. Но такая постановка вопроса, согласно Кроче, приводит к релятивизму, ибо в физическом мире все имеет относительный характер: то, что прекрасно в одном отношении, безобразно в другом. Каждый человек связывает природную красоту с тем выражением, которое имеется в его фантазии. Исходя из невозможности установления физических законов для определения прекрасного, Кроче отрицает такие законы, как правило про-

порции в человеческом теле или правило золотого сечения, правило волнообразной и извивающейся линии и т. д., и рассматривает их как своего рода эстетическую астрологию, которой художники приписывают свою удачу.

Крочеанское отрицание прекрасного в природе, законов физической красоты и их значения для мира искусства — неверно. Конечно не следует забывать, что восприятие красоты физического мира по необходимости предполагает своеобразное взаимоотношение субъекта и объекта, т. е. исторически сложившееся чувство эстетического. Красота природы существует только для этого чувства и во взаимоотношении с ним. В этом смысле, прекрасное в природе действительно предполагает определенные идеальные отношения, в которые оно ставится человеческим сознанием. Но это не отрицает того обстоятельства, что природа заключает в себе определенные объективные качества, которые обуславливают выработку к ней эстетического чувства. Цвет, светотень, линии, звукоинтонации, ритм, определенные соотношения объемов, пропорций и т. д. — те свойства, которые играют не последнюю роль в построении эстетического чувства. Конечно, не все в физической красоте подчиняется раз и навсегда установленным законам. Прекрасными могут быть и стройная березка и старый покореженный дуб; луг, покрытый пестрым ковром цветов, и дикие голые скалы. Поэтому применять один и тот же критерий даже в отношении красоты природы невозможно, ибо она может возникнуть как в случае пропорциональных и гармонических соотношений, так и в случае диспропорциональных и дисгармонических форм. Когда же дело касается искусства, то красота его внешних форм определяется, в первую очередь, внутренней закономерностью образа, их соответствием замыслу, лежащему в основе образа. Поэтому в одном случае формальные законы красоты могут оказаться действительными, в другом — нет. Но если Кроче прав, отрицая возможность абсолютизации тех или иных законов физического прекрасного, то, с другой стороны, неверно абсолютизировать и их релятивность. Известно, например, что Микельанджело часто нарушал естественные пропорции человеческого тела, и

тем не менее его произведения прекрасны в самом абсолютном смысле этого слова. Однако именно развитие формально-го момента его метода положило в Италии начало маньеризму и, следовательно, упадку искусства. Ибо, хотя законы физической красоты не имеют абсолютной значимости для художественного произведения, они существуют и так или иначе определяют и законы искусства. Возможность их нарушения относительна и допустима до определенной границы, которую подсказывает художнику его замысел и чувство меры. Если эта граница нарушается, прекрасное исчезает, о чем свидетельствуют многие примеры современной модернистской скульптуры или живописи.

Так что же представляет собой прекрасное в концепции Кроче? Основной проблемой его эстетики является установление сущности искусства, той общей природы, которая объединяет такие разнородные явления как поэзия и живопись, скульптура и драматургия, музыка и архитектура и т. д. Эта общая природа или сущность искусства есть эстетическая ценность, называемая прекрасным. Прекрасное в понимании Кроче является не одной из категорий эстетики, а понятием, определяющим сущность эстетического акта. Прекрасное, согласно его дефиниции, есть ценность или ценность выражения, т. е. ценность созидания.

Естественно, что проблема прекрасного или ценности выражения тесно связана с решением общефилософской проблемы ценности как таковой. Крочеанская теория ценности сложилась под непосредственным влиянием марксизма. Е. Агацци в книге «Молодой Кроче и марксизм» отмечает, что в годы написания «Тезисов...» решительное значение для определения понятия искусства имело внимательное изучение экономического феномена и связанных с ним политических и социальных активностей [54, 480]. Под влиянием марксизма выработалась точка зрения Кроче на труд, как на человеческую активность, не сводимую к преддуховной чистой естественности и витальности «живущего». В признании активности человеческого действия и во внесении экономического момента в сферу ценностей и духовных активностей,

— пишет Агацци, — заключается наиболее значительный вклад исторического материализма в развитие крочеанской мысли [54, 477]. Возвращение ценности экономической активности, пишет также и К. Салинари, было ничем иным как принятием одного из аспектов исторического материализма, но очищенного от его революционного содержания [82, 605]. Изучение экономической ценности, по словам Агацци, определило новую позицию Кроче в вопросе природы ценности. До знакомства с марксизмом ценность понималась им в гербартианском толковании, как нечто трансцендентное по отношению к активности человека. Под влиянием марксизма сложилась новая концепция ценности: ценность была отождествлена с человеческой активностью, с созидающим ее актом. В «Тезисах...» Кроче писал: «быть активным как мышление, это значит мыслить истину; быть активным как добро, это значит желать добро», и вообще «быть активным это значит реализовать ценность», поэтому «ценность и активность — синонимы». В момент написания «Тезисов...» носителем и создателем ценностей был индивидуальный субъект. Впоследствии Кроче отошел от точки зрения «реалистического спиритуализма», как пишет Агацци, и пошел по пути абсолютного идеализма [54, 482].

В ранний период своей теоретической деятельности Кроче отличал суждение ценности от суждения чистой экзистенциальности. Но в период создания философии духа он категорически выступил против т. н. «дуализма» фактов и ценностей, сняв этот «дуализм» их отождествлением, т. е. сведением всей реальности к духовной активности, независимой от мира каузальной необходимости и его закономерностей. «Моя теория ценности...», — писал Кроче, — основана на концепции, что реальность и ценность одно и то же, и, следовательно, она антидуалистична» [38, 188]. Дух, — утверждает он в очерке «Система Риккерта», — не есть нечто третье, стоящее над физической и психической реальностью. Дух является негацией этих двух рядов феноменов, которые натуралистическая мысль представляет как реальность физических и психических фактов. Дух, — пишет Кроче, — есть

процесс различия и унификации, и поскольку различие порождает противоречие, он является процессом ценностей и неценностей- (non-valori), актов и фактов, бытия и небытия, истины и лжи и т. д. [40, 330]. Кроче считает, что философия была вынуждена прибегнуть к слову «ценность» лишь потому, что слово «факт» было узурпировано эмпирией для классов и абстракций, не обозначающих подлинных и реальных фактов. «Ценность, которая является предметом философской логики, — пишет он, — есть «факт» или «акт», норма или ценность для самой себя именно потому, что она есть и действует» (fa) [50; 1, 268]. Поскольку вся реальность представляет собой реальность ценностей, то существование специальной науки ценностей Кроче отрицает: она есть сама философия, т. е. философская логика.

Касаясь вопроса значения понятия ценности, Кроче различает три понимания этого термина и три сферы его применения. В первом значении ценность понимается как деятельность, созидаящая репрезентативные понятия, которые должны различать и группировать исторические факты. Признавая необходимость этих понятий в историческом повествовании, Кроче не считает их конститутивными моментами историчности. Как эмпирические понятия, они имеют лишь вспомогательное значение и не являются собственно ценностями. Два остальных значения ценности указывают на два аспекта ценности как таковой. Первый аспект подразумевает определение сущности данного факта реальности посредством наиболее общих категорий духа. Соответственно четырем формам духовной активности Кроче различает четыре ценности — прекрасное, истину, полезное и добро. Без этих категорий немислимо суждение и невозможна история, ибо она не может существовать без знания того, что такое добро, прекрасное, полезное и истина. В этом аспекте ценность определяется как духовная активность, которая свободно развивает свои силы и постольку является удавшимся действием. «Удавшееся действие» — это наиболее общая дефиниция ценности, будь то ценность теоретическая или практическая. Противоположный полюс ценности есть антицен-

ность (antivalore) или бесценность (disvalore), но не неценность (non-valore). Эта последняя, согласно концепции Кроче, представляет собой чистую негативность, т. е. момент синтеза противоположностей, и реальностью не обладает. Антиценность является активностью, которой не удалось свободно и до конца развить свои силы; она — неудавшееся действие, предполагающее борьбу двух противоположных полюсов, в которой не побеждает ни один из них. В результате, — пишет Кроче, — возникает стесненная, контрастированная, прерванная деятельность, которая как деятельность неудавшаяся есть антиценность. Но будучи антиценностью в сфере одной формы активности, она, согласно Кроче, по необходимости является ценностью другой формы активности, ибо всякая активность ценностна и ценность есть всегда ценность действия. Если, скажем, не удалась теоретическая активность, она будет иметь ценность как практическое действие, в котором человек стремится осуществить ту или иную цель. Поэтому понятие «антиценности» у Кроче условно, ибо нечто антиценно лишь в отношении к другой форме активности, но само по себе оно всегда есть ценность. Например, ложь в отношении истины, безобразное в отношении прекрасного, зло в отношении добра — антиценности. Но они обретают свою реальность и ценность в сфере экономической активности (сюда входят социальные, политические и др. активности). Таким образом, один аспект понятия ценности касается ее определения, как универсальной категории, которое есть, в то же время, определение сущности всего существующего.

От этого аспекта понимания ценности, который является историческим суждением, т. е. ценностью утверждения существования, Кроче отличает акт оценки. Этот последний, — пишет он, — не есть акт суждения, хотя и может быть переработан в суждение. Фактически у Кроче акт оценки и акт суждения сходятся, ибо, по его словам, «суждение, называемое ценностным, есть не что иное как суждение историческое» [38, 54]. И тем не менее, в суждении ценности он различает два момента — суждение реальности и примы-

кающее к нему выражение ценности, т. е. оценку. Эти моменты, — пишет Кроче, — представляют собой умственные образования двойкого свойства. Из первого возникает реальное, факт, бытие; из второго — идеальное, ценность, долженствование [33, 30]. Если с точки зрения действительности, — отмечает он, — нет ничего кроме бытия, то с точки зрения оценки нельзя отрицать правомерности долженствования. Это последнее есть выражение воли или чувства и является второй реальностью, возникшей рядом с первой и противопоставленной ей. Следовательно, оценка лишь дополняет суждение выражением чувства («А таково, каким должно быть» означает «А нравится мне, желанно и любимо мною, я хочу его»). Поэтому Кроче считает, что термин «суждение ценности» (Werturteil) в философии следовало бы заменить термином «выражение ценности» (Wertausdruck), которое, в свою очередь, нужно отличать от понятия — «создание ценности» (Wertschaffung). Указанное различие действительности и ценности, по его мнению, является не двойственностью грубого, но реального факта и ирреальной ценности, а двойственностью двух форм духа: познающей и волящей формы, из которых теоретическая форма воспринимает действительность такой, какая она есть, а практическая форма расширяет эту действительность новыми созданиями [33, 32], т. е. оценкой или выражением ценности. Двойственность разрешается в диалектике единства действия и мышления, ибо мысль есть мысль о действии, а действие — действие мысли. Кроче считает бесспорным, что суждение ценности предполагает суждение о факте или реальности. Ибо, если, например, художественные образы влекут за собой без всякого суждения и экзистенциального предиката одобрение или неодобрение, то чтобы иметь возможность одобрить или осудить эти образы, необходимо утвердить их существование и определить их качество как образов, т. е. утвердить реальность их идеальности. Поэтому экзистенциальный предикат необходим для зарождения чувства ценности, но утверждение реальности является лишь условием: главным

моментом, несводимым к определению экзистенциальности, — пишет Кроче, — нужно считать оценку [33, 21].

Таким образом, дуализм «грубых фактов» и ирреальной ценности в рамках системы Кроче снимается сведением всей реальности к реальности духовных ценностей, ибо основу преодоления этого дуализма он видит в признании единой субстанции для всего существующего. Но указанное преодоление дуализма является кажущимся, поскольку оно просто исключает из сферы человеческой деятельности и познания вне и независимо от него существующую объективную реальность. Решение взаимоотношения ценностного и материального мира возможно действительно лишь на основе признания единой субстанции всего существующего. Но только исторический материализм дает научное решение данной проблемы. Различая друг от друга реально существующий и независимый от человеческого сознания мир и мир ценностей, характеризующихся идеальным бытием, исторический материализм видит основу их единства в материальности мира, ибо «...идеальное есть не что иное, как материальное, пересаженное в человеческую голову и преобразованное в ней» [1, 19].

Признание единой субстанцией всего существующего духовного начала и отождествление «фактов» и ценностей приводит Кроче к своеобразному дуализму в сфере самих ценностей. Ценности в его системе оказываются различными по способу своего бытия. Например, мир логических или исторических ценностей характеризуется экзистенциальностью, они существуют реально, а мир образов ирреален, он обладает только идеальной реальностью. Это разграничение ценностей по способу их бытия создает в теории Кроче ряд трудностей. Что касается сферы эстетической ценности, то совершенно непонятно, что должно означать здесь утверждение реальности идеальности ценности и что представляет собой акт оценки. Когда Кроче говорит о различии акта суждения и акта оценки в области исторической ценности, то здесь эти два момента являются двумя актами. — один утверждает экзистенциальность факта, указывает на его су-

ществование, второй дает ему оценку. Оценка в акте утверждения реальности факта отсутствует: оценка — «А таково, каким должно быть», — пишет Кроче, — понимаемая как суждение, представляет собой тавтологию, ибо если А существует, то существует именно так, как должно существовать. Следовательно, оценка здесь не выводится из существования, она предполагает новый и иной акт. В отличие от исторической ценности, эстетическая ценность, как акт «создания ценности», признака экзистенциальности не имеет, он является чистой идеальностью. В области эстетического «А таково, каким оно должно быть» единственно возможный аспект подхода, ибо здесь «создание ценности» есть в то же время и «выражение ценности». Заявление Кроче, что выражение ценности всегда предшествует утверждение экзистенциальности, ибо чтобы одобрить или осудить образ, необходимо определить его качество как образа, противоречит его же теории. Установление экзистенциальности, как основание оценки, не может быть распространено на область эстетической ценности, ибо будучи первым элементарным актом, она предшествует логическому синтезу. Этот последний же, устанавливая ее экзистенциальность, тем самым упраздняет образ и создает новую ценность — эстетическую критику. Исследуя природу эстетической критики и определяя ее как логический акт, Кроче подчеркивает, что ее сущность заключается в утверждении реальности произведения, прекрасного [41, 252] и это утверждение есть работа мысли, которой предшествует интуирование образа или его воспроизведение. Следовательно, в мире эстетической ценности утверждение реальности ценности не может предшествовать выражению ценности, ибо интуирование есть не что иное, как само выражение ценности; естественно также, что и оценка как выражение чувства, не может следовать за интуированием образа, ибо это интуирование и есть выражение чувства, т. е. оценка.

Природа акта оценки в концепции Кроче вообще непонятна. Оценка определяется как долженствование, которое суть выражение воли или чувства, т. е. акт практической активности, расширяющей действительность, созданную поз-

нающим духом, новыми созданиями — оценкой или выражением ценности. Во всех формах духовной активности, пишет Кроче, всегда присутствует чувство, которое соответственно ценности или антиценности также раздваивается на два противоположных полюса и рождает чувство удовольствия, в случае удавшейся деятельности, и чувство неудовольствия, в случае неудавшейся деятельности. Но выражение ценности, как выражение чувства, по мысли Кроче, не есть актуальное чувство, актуальная любовь или ненависть; оно отличается от актуального переживания, т. е. практического действия своей неактуальностью. Логично, что в концепции Кроче выражение ценности должно оказаться тождественным эстетическому акту. «...теоретическое проявление оценки, — пишет итальянский философ, — есть чисто репрезентативный или эстетический акт теоретического духа». «...выражение ценности и поэзия или искусство вообще суть синонимы» [33; 24, 26]. С этой точки зрения, — отмечает он, — выражение ценности является зародышевой клеткой эстетического мира. А если чувство, получающее теоретическое выражение, есть эстетический акт, то как же считать оценку волящим актом? Во-вторых, какая оценка может еще следовать за интуированием образа, когда это интуирование и есть сама оценка, поскольку оно есть выражение? Таким образом, тождество интуиции и выражения и дефиниция интуиции как теоретического выражения чувства ведет логически к пониманию оценки как эстетического акта или требует признания иных видов теоретического выражения чувства, что противоречит крочеанскому определению искусства.

Исходя из общей дефиниции ценности в первой «Эстетике», Кроче определяет прекрасное как удавшееся выражение или просто выражение, ибо если оно не удалось, оно не будет выражением [34, 88]. Определение это нельзя считать особо удачным, ибо оно указывает лишь на ценность созидания, т. е. на осуществление выражения ценности, но ничего не говорит о природе прекрасного, о качестве создаваемого, обуславливающим оценку. В основном, в «удавшемся выражении» Кроче подразумевает его формальный момент, т. е.

целостность и органическое слияние частей произведений в неделимое единство. Прекрасное, — пишет он, — знаменует собой единичность красоты, а безобразное ее множественность [34, 88]. Следует отметить, что под образом Кроче понимает образ всего произведения. «...то, что известно как образ, — пишет он, — есть всегда ткань образов» [37, 35]. Поэтому под единичностью красоты подразумевается произведение как единый образ, который, будучи прекрасным, не имеет степеней. Безобразное, как множественность красоты, есть нарушение единства образа, в результате которого в произведении наряду с прекрасными или менее прекрасными частями возникают неудавшиеся части; создается множественность образов, прекрасных и безобразных, ткань которых не может дать единого образа и предстает перед нами в виде безобразного или эстетической антиценности. В противоположность прекрасному безобразное имеет степени, ибо оно, по мысли Кроче, не может быть совершенным в своем безобразии. В случае полного исчезновения прекрасного, безобразное лишается противоположного полюса, действительность, заключающаяся в борьбе противоположностей, должна уступить место пассивности и безобразное, как антиценность, превращается в неценность, в абсолютное отсутствие ценности. Поскольку в мире духовной реальности все ценностно, то возникновение неценности в ней немыслимо. Поэтому в концепции Кроче безобразное есть антиценность в области искусства, но оно представляет собой ценность в области практического духа. Безобразное есть практическая ценность, негативным полюсом которой является прекрасное. Основу безобразного Кроче видит во вмешательстве в процесс выражения практической активности, которая не в состоянии создать эстетическую ценность. Это — вмешательство, — пишет он, — происходит в том случае, если художник не имеет собственных интуиций и заполняет внутреннюю пустоту потоком слов, многозвучностью и т. д., создавая тем самым «физическое прекрасное», которое является не фиксацией выражения, а практическим произволом. Таким образом, безобразное в искусстве подразумевает лишь наруше-

ние формального, структурного принципа художественного образа, а не характеристику смысловой, содержательной стороны произведения.

Ценность в концепции Кроче понимается как наиболее общая сущность данного духовного факта. Она то, что, например, представитель феноменологической эстетики М. Дюфрени называет формальной ценностью. Прекрасное, как ценность, в теории Кроче, есть нечто универсальное, что указывает только на границы ее области. В сфере эстетического существует лишь одна ценность — прекрасное. Прекрасное неделимо, ибо оно выражает сущность эстетического вообще, а не какое-либо качество, наряду с которым существуют иные его качества. Другие свойства эстетического феномена Кроче считает эмпирическими свойствами, установление которых возможно лишь на основе различных реакций эмпирического субъекта на произведение искусства. Однако реакции эмпирического субъекта, — отмечает он, — не могут стать основой классификации ценностей, ибо психологическая точка зрения не дает абсолютной, философской определенности феномена. Чувства трагизма, комичности, возвышенного, патетического, юмористического, грациозности и т. д., рождаемые произведениями искусства, не принадлежат эстетической области и не являются качествами образа как такового. Они имеют эмпирический характер и их количество можно умножать до бесконечности: эстетически ценностно, по мысли итальянского философа, только чувство ценности и бесценности, прекрасного и безобразного. Например, Фарината Данте, — пишет он, — эстетически прекрасен и только прекрасен [34, 102]. А тот факт, что его сила воли рождает чувство возвышенного, в то время как, скажем, в каком-либо другом произведении он может иметь другие свойства, с философской точки зрения значения не имеет, ибо подобные свойства образа лежат вне эстетического рассмотрения. Сравнение выражений, согласно Кроче, возможно лишь на основе их общего качества, заключающегося в том, что они являются выражением ценности прекрасного.

Но если единственная ценность эстетического есть цен-

ность универсальная, то как примирить эту универсальность с индивидуальной ценностью каждого единичного произведения? Ведь, согласно концепции Кроче, произведение искусства является всегда неповторимой индивидуальностью, которая обусловлена выражаемым в нем чувством, т. е. его содержанием. А если с эстетической точки зрения ценностно лишь одно качество — чувство прекрасного — которое универсально и тождественно во всех произведениях искусства, то непонятно, как может быть эстетически ценностной их индивидуальная ценность. Поэтому или надо признать, что индивидуальность произведения не является философской категорией и, следовательно, ей не место в эстетике, или допустить существование иных эстетических ценностей. Однако Кроче, считая индивидуальность произведения искусства философской категорией, отрицает философский характер ценностных качеств, рождаемых этой индивидуальностью, т. е. он отрицает эстетический характер качеств, связанных с содержательным, смысловым моментом искусства. В результате, в его теории возникает противоречие между понятием универсальности формы прекрасного и понятием неповторимой индивидуальности прекрасного.

В современной эстетике, наряду с универсальными ценностями, признается существование и связанных с содержанием индивидуальных ценностей искусства. Такова, например, точка зрения М. Дюффрени, Р. Ингардена, Н. Гартмана и других философов. Дюффрени выводит ценности объекта из основных позиций субъекта, из специфических видов интенциональности: наслаждению, практике, любви, знанию, моральному действию, художественному творчеству соответствует шесть форм ценностей — приятное, полезное, любовь, истина, добро и прекрасное. Эти ценности, которые очерчивают каждую сферу и аналогичны по своей природе четырем ценностям Кроче, Дюффрени называет формальными ценностями. Несмотря на то, что мы их находим в объектах, — пишет он, — они не указывают на особые эмпирические свойства, они универсальны и необходимы, как правила, которые определяют структуры: они ставят требования как по отно-

шению к объекту, так и по отношению к субъекту. Так, например, ценность прекрасного определяет качество объекта, который, будучи эстетическим объектом, осуществляет совершенным образом свое призвание и реализует свое бытие. Прекрасное, предлагающее себя как объект восприятия, есть то, что реализует в себе очевидную полноту и нерушимость чувственного как совершенный аккорд, организующий все диссонансы. В отличие от прекрасного, уродливое Дюффрени называет неудачником, объектом, лишенным согласованности. Как видно, его понимание формальной ценности в определенном отношении аналогично крочеанскому определению ценности. Прекрасное, пишет далее Дюффрени, требует от объекта быть самим собой, адресуется с двойным императивом и к субъекту: творить так, чтобы возникло законченное произведение и созерцать таким способом, чтобы за эстетическим объектом признавалось право требовать отклика на чувство, которое он предлагает созерцающему [58, 146]. Наряду с формальными ценностями, которые имеют универсальный характер, Дюффрени различает имманентные для объекта и определяющие его структуру материальные ценности; эти последние принадлежат к области, очерченной формальными ценностями, и указывают на содержание формы. Эти ценности также несравнимы между собой, но поскольку они не противоположны друг другу, они неизмеряемы. Оценочная активность здесь направлена лишь на различение ценностей как единичных сущностей (essence), конструирующих объект. Число этих ценностей бесконечно, их столько, сколько существует самих произведений или оригинальных стилей. Счесть эти ценности невозможно, ибо мир, выраженный в них, неисчерпаем и каждый день могут возникать все новые и новые ценности. Эти ценности являются теми качествами, которые раскрываются в произведении, как чувство, скрытое в чувственном и дающее ключ к миру Моцарта или Рембрандта и т. д. Но тогда, — пишет Дюффрени, — встает вопрос, почему мы называем их ценностями, а не сущностями? Прежде всего потому, — утверждает он, — что это качество есть единичная сущность эстетического объекта, которое

доступно лишь чувству и не может быть сведено как обычная сущность к общей идее. К тому же, это качество проявляется в области, где командует ценность, и оно не только значимо, но и нормативно [58, 147].

Р. Ингарден, наряду с эстетическим качеством позитивных и негативных ценностей, которые указывают на формальную структуру художественного объекта, признает существование и эстетически ценных качеств, связанных с определенной материей. Первые качества суть прекрасное, совершенство, глубина, зрелость, единообразие, безобразное, немощность и т. д. Второй вид эстетически ценных качеств очерчивает сферу таких свойств художественного объекта как ясность, изящество, комизм, темнота, банальность и т. д. [58, 168]. Н. Гартман подлинно эстетическими ценностями считает индивидуальные ценности и рассматривает их как ценности индивидуальных предметов [13, 518]. Лучшей основой для классификации ценностей, по его мнению, является реакция живого чувства, ценностный ответ сознания на произведение искусства. Поскольку эта основа дает большое многообразие эстетических оценок, существует бесконечное количество эстетических ценностей. Только часть их имеет название, большая же часть ценностей остается анонимной, ибо эти ценности, согласно Гартману, недоступны для словесного выражения. Глазную трудность проблемы ценностей искусства он видит в том, что в отличие от этики здесь мы имеем дело не с отдельными общими ценностями, которые можно выделить как категорию добра, а с бесчисленным количеством в высшей степени индивидуализированных ценностей, ибо каждое произведение имеет собственную своеобразную ценность, хотя ему присущи и общие элементы ценности. Своеобразная ценность произведения, — пишет Гартман, — не растворяется в общей сумме этих элементов, а представляет собой нечто совершенно отличное [13, 466].

Как было сказано, концепция Кроче единственным эстетически ценным качеством полагает ценность выражения прекрасного. Но фактически она допускает существова-

ние бесчисленного количества и других эстетически ценных качеств, которые определяют индивидуальную ценность образа. Отрицание подразделения искусства на роды, виды и жанры обусловлено не только т. н. эмпирическим характером подобной классификации. Оно следует также из индивидуальной природы художественных образов. «...поскольку каждое произведение искусства выражает состояние души, — пишет Кроче, — а состояние души индивидуально и всегда новое, то интуиция есть бесконечность интуиций, которые невозможно представить в виде ящика с отделениями, заключающими в себе роды...» [37, 56]. В образах выражается только индивидуальное и оно не может быть классифицируемо через посредство общих понятий. Каждое произведение искусства, по мысли итальянского философа, настолько индивидуально, что одна картина отличается от другой картины не менее, чем, например, от произведения поэзии. Индивидуальностью эстетического выражения в концепции Кроче обусловлено отрицание истории искусства, понимаемой как процесс, в котором предыдущие факты определяют последующие. Такую историю имеет философия, ибо она универсальна как по своей способности, так и по функции. Историю имеет также материя искусства, его содержание, но эта история, согласно Кроче, есть уже история идей, чувств, а не искусства как такового. Прекрасное неповторимо, и гений поэтому не может стать одним из моментов исторического процесса. Произведения искусства, — пишет итальянский философ, — связаны друг с другом лишь как последовательные и необходимые ступени развития духа [37, 60]. Примирить универсальную ценность выражения с индивидуальной ценностью каждого художественного произведения Кроче пытается посредством понятия индивидуализированной универсальности. Между универсальным и частным, — пишет он, — с философской точки зрения нет никакого промежуточного элемента, никакой серии родов или видов. «Ни художник, который создает искусство, ни зритель, созерцающий его, не нуждаются в чем-либо ином кроме универсального и индивидуального, или вернее, индивидуализированной универсаль-

ности, т. е. универсальной художественной активности, которая вся сжата и сконцентрирована в представлении единичного состояния души» [37; 56—57]. Однако вопрос состоит не в том, что универсальное индивидуализируется и существует только как индивидуализированная универсальность. Вопрос в том — как универсальная способность художественного выражения, характеризующаяся одним универсальным и неизменным качеством, функционирует индивидуально и создает индивидуальную ценность произведения. Последователь Кроче, немецкий филолог К. Фосслер по поводу этой трудности, возникающей в концепции итальянского философа, писал следующее: «В то время, как логика является общей не только как способность, но и как функция, искусство является общим лишь как способность, а как функция оно остается индивидуальным». Проблема настолько сложна, — продолжает он, — что трудно понять, как может неизменная (конститутивная) и общая сила действовать индивидуально [78; 39—40].

Решить указанную проблему в границах концепции Кроче оказывается действительно невозможно. Ленин, касаясь вопроса движения (в философии Зенона), писал: «вопрос не о том, есть ли движение, а о том, как его выразить в логике понятий» [7, 240]. Перефразируя эти слова, можно сказать: вопрос не о том, что искусство индивидуально, что оно есть индивидуализация универсального, а о том, как ее выразить в логике понятий. Логика понятий, закономерность их движения и взаимосвязи отражают всесторонность материального процесса и его единство. Поэтому «каждое понятие, как пишет Ленин, находится в известном отношении, в известной связи со всеми остальными». «Все» понятия без исключения взаимозависимы, «все» они без исключения переходят одно в другое [7, 170]. Но если Гегель гениально угадал во «взаимозависимости всех понятий, в тождестве их противоположностей, в переходах одного понятия в другое... именно такое отношение вещей, природы» [7, 169], то Кроче оторвал движение понятий от природы, от отношений вещей и реальных процессов дейст-

вительности и отказал закону тождества противоположностей в праве быть основой взаимосвязи понятий. Тем самым он лишил эти последние необходимой для них гибкости, являющейся той всесторонней, универсальной гибкостью понятий, которая доходит, по словам Ленина, до тождества противоположностей [7, 84]. В результате, концепция Кроче не в силах оправдать переход понятия универсального в понятие индивидуального, ибо этот переход есть тождество противоположностей, которое не действительно в сфере взаимосвязи различных понятий. Диалектика, — пишет Ленин, — это «не только единство противоположностей, но переходы каждого определения, качества, черты, стороны, свойства в каждое другое [в свою противоположность?]» [7, 193]. Именно поэтому универсальное, эстетически ценностное качество прекрасного переходит в индивидуальные, эстетически ценностные качества отдельных художественных произведений, а универсальная способность художественного выражения функционирует индивидуально. У Кроче этого перехода не может быть и его универсальная способность обречена оставаться универсальной и по своей функции. Из этого следует, что она должна всегда создавать одну универсальную форму с тождественным ей универсальным содержанием.

Этим внутренним противоречием между понятиями универсального и индивидуального объясняется тот факт, что Кроче, введя в искусство вместе с понятием индивидуальности бесчисленное количество эстетически ценностных качеств, предпочитает оставить их безымянными. Не случайно то обстоятельство, что после первой «Эстетики» он почти не обращается к понятию «удавшееся выражение». Это последнее Кроче заменяет понятием «классическое выражение», которое предполагает единство классического и романтического моментов: второй момент данного единства указывает на чувство, а первый на его завершенное и совершенное выражение. Следовательно, качества произведения определяются обоими моментами синтеза и наряду с универсальным качеством, характерным для всех без исключения произведений искусства, возникают и другие эстетически ценностные ка-

чества отдельных произведений. Сохранить индивидуальный характер эстетического факта, не признав эстетически ценностных качеств, которые несводимы к универсальной ценности, невозможно. Если зникнуть пристальнее в мысль Кроче, то главная субъективная причина, которая заставляет его отрицать существование множества эстетически ценностных качеств или существование таких эстетических ценностей, как трагическое, комическое, возвышенное и т. д., заключается в том, что эти ценности определяются содержанием искусства. Ведь признать эстетически ценностные качества содержания—это значит допустить необходимость перехода качества материи искусства в качество формы и тем самым подорвать саму основу эстетики чистой формы. Поэтому итальянский философ, впусив в царство чистой формы чувство, которым обусловлены индивидуальные качества произведения, предпочитает отказать ему в праве легального существования. Но легально или нелегально чувство разрушает основу его эстетики и делает недействительным положение о наличии в искусстве одной единственной универсальной ценности.

Существование формальной структуры, универсальной и общей для всех произведений искусства, несомненно. Любое произведение должно быть совершенным и прекрасным с точки зрения формально-структурного соотношения всех его элементов (как формы, так и содержания), создающего органическое единство ткани образов, которое необходимо для возникновения эстетического чувства. Это соотношение рождает универсальное качество искусства, заключающееся в его эстетичности, и соответствующую ему универсальную оценочную реакцию в воспринимающем его субъекте. Указанное формально-структурное соотношение можно назвать понятием прекрасного. Правда, это название сопряжено с определенными трудностями, поскольку прекрасное в то же время будет и одной из форм эстетического. Так или иначе, наряду с формальной и универсальной ценностью в сфере искусства существуют ценности, связанные с его содержанием и, следовательно, с его индивидуальной формой. Этот ряд ценно-

стей вовсе не означает расчленения единого произведения на оторванные друг от друга содержание и форму. Ибо данная смысловая ценность образа возникает лишь в той художественной форме, в которой она выражается. Ее выражение в иной форме немисливо. Кроче отрицает, например, эстетический характер категории безобразного, если оно понимается как нечто несимпатичное, отталкивающее, т. е. если безобразное указывает на содержание, а не на форму. В таком случае, — думает он, — эстетический факт оценивается с этической, а не с эстетической точки зрения. На самом деле именно изгнание из сферы эстетики таких категорий, как безобразное, трагическое, комическое, возвышенное и т. д., сводит эстетическую оценку к этической, психологической, политической или другой иной оценке, поскольку отрицается возможность эстетической оценки содержания произведения. Ясно, что именно данная точка зрения приводит к разрыву единого эстетического феномена на форму и содержание, единство которых немисливо, если они не являются фактами одной природы и не оцениваются оба эстетически. Смысловая ценность или ценность значения образа представляет собой всегда эстетическую ценность и требует эстетической оценки. В результате отрицания эстетической ценности содержания искусства в концепции Кроче возникает тот дуализм, с которым он так яростно сражается. Порочность указанного понимания эстетической ценности приводит его также к формализму и к ряду ошибочных позиций в области критики и истории литературы и искусства.

Ошибочно утверждение Кроче о несравнимости произведений искусства на основе какого-либо иного качества, кроме как на основе универсальной ценности прекрасного. Индивидуальная неповторимость каждого произведения искусства несомненный факт. Эта индивидуальность объясняется спецификой предмета художественного познания, который представляет собой всегда конкретно жизненное явление во всем своем богатстве и многогранности, преломленное через призму субъективной оценки художника. Последняя, в свою

очередь, всегда новая в том смысле, что она обусловлена возникающими в лоне исторической, политической, культурной и т. д. действительности новыми проблемами и задачами, требующими от художника их творческого решения. А поскольку, — как пишет Ленин, — «богаче всего самое конкретное и самое субъективное» [7, 203], то и образ, выражающий это богатство конкретного и субъективного, создает неповторимую, присущую только ему индивидуальность. Однако, эта индивидуальность не исключает тех связей, которые ведут к общему и обуславливают взаимосвязь индивидуальных ценностей искусства. «Отдельное, — пишет Ленин, — не существует иначе, как в той связи, которая ведет к общему», и «всякое отдельное тысячами переходов связано с другого рода отдельными... [7, 329]. Поэтому основой сравнения произведений искусства может стать и род, и вид, и такие эстетические категории, как трагическое, комическое, возвышенное и т. д. В силу той связи индивидуальных явлений, которая ведет к общему, искусство, как и все формы духовной культуры, имеет историю, подразумевающую развитие и взаимообусловленность всех его фактов.

Следует отметить также, что определение прекрасного как вечного, неизменного и тождественного во всех эстетических феноменах. принципа сближает его с платоновской идеей прекрасного, что становится особо заметным в последний период деятельности Кроче. В «Поэзии», определяя задачи критика, — он пишет, — что этот последний должен, в основном, анализировать содержание, а не форму, ибо она суть прекрасное, ибо она «одна, неделима и идентична у всех поэтов» [43, 123]. Тенденцию обращения к платонизму в концепции Кроче отмечает Орсини. Ценности, — пишет он, — определенные итальянским философом вначале как универсальные активности, превращаются впоследствии в вечные и неизменные категории, подобные платоновским прототипам, а прекрасное отождествляется с добром [76, 223]. Так, в виде трансцендентной ценности в систему Кроче проникает метафизический момент, в изгнании которого он видел преимущество своей философии.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПРОБЛЕМА ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА

В современных буржуазных эстетических теориях проблема слова стала предметом особого внимания. Характерной для них тенденцией является переоценка и абсолютизация значения поэтического слова. Одной из первых концепций XX столетия, которая считает подлинное слово эстетическим феноменом, была лингвистическая теория Кроче. Слово в доктрине итальянского философа представляет собой факт эстетической природы. Слово тождественно с образом и оба они являются предметом одной и той же науки — эстетики или общей лингвистики. Лингвистика у Кроче подразумевает философию слова и существенно отличается от науки, известной под названием лингвистики. Все то, что философично в слове, — отмечает он, — тождественно тому, что философично в искусстве. Та часть всеобщей лингвистики, которая сводится к философии, есть не что иное как эстетика [34; 155—156]. Подчеркивая односторонность концепции Кроче, Стефанини писал, что лингвистика в ней была задушена в объятиях философии [57, 95]. И не только лингвистика, но и сама философия языка была задушена в объятиях философии искусства.

Основные принципы своей лингвистики Кроче изложил еще в первой «Эстетике». Однако в лингвистических кругах она вызвала в основном отрицательную реакцию и широко распространения не получила. Тем не менее, она имела определенное влияние как в Италии, так и в других странах мира. Это влияние, по словам Кавачиути, было и позитивным, и негативным: негативным оно было в том смысле, что кон-

цепция Кроче не имела влияния — это во-первых, а во-вторых, она вызвала в области итальянской философии языка тяжелую дезориентацию. Поэтому даже те, которые приняли эту концепцию, осуждали многие ее положения [65; 129—132]. Наибольший резонанс получили следующие аспекты лингвистики Кроче: принцип духовного, творческого характера словесного выражения, акцентировка внимания на внутренней жизни индивида как творца языка, идея о тождестве интуиции-выражения или искусства-языка, которая стала точкой отправления большей части современной итальянской литературной критики, и положение о существенном единстве или тождестве всех выразительных форм искусства.

Концепция Кроче легла в основу двух направлений современного языкознания — школы К. Фосслера и доктрины неолингвистов (М. Бартоли, Г. Бертони), хотя считать крочеанцами, в полном смысле этого слова, нельзя ни Фосслера, ни неолингвистов. Вслед за Кроче Фосслер, например, утверждает, что наука о языке есть стилистика, т. е. раздел эстетики, и что лингвистика как конкретное изучение языка представляет собой историю искусства. Некоторое влияние крочеанская концепция имела и на немецкого филолога Лео Шпитцера. Этот последний разделял мысль Кроче о невозможности разъединения формы и содержания, интуиции и выражения, значения и обозначающего. Заметное влияние лингвистика Кроче оказала на развитие итальянской стилистики. К его концепции близки взгляды Л. Руссо, М. Фубини, Ф. Флора и др. В связи с опубликованием книги Г. Калоджеро («*Estetica. Semantica. Istorica*», 1947), который выступил против тезиса Кроче об идентичности интуиции и выражения, в Италии вновь возникла дискуссия вокруг основных аспектов концепции.

Следует сразу подчеркнуть, что доктрина Кроче интересна, в основном, с точки зрения исследования специфической природы поэтического слова, ибо как философия языка она не выдерживает критики.

В философии слова, как и в других частях системы, Кро-

че категорически отрицает возможность применения в исследовании ее проблем позитивистских и естественно-научных методов. Своей задачей он считает построение «истинной» лингвистики, как чисто духовной науки, которая не имеет дела с проблемами частного и эмпирического характера. Если говорить о предшественниках концепции Кроче, то, в первую очередь, следует принять во внимание ту тенденцию, которая была характерна для развития итальянской философии языка в эпоху Возрождения и Просвещения. В основном, Кроче отталкивается от доктрины Дж. Вико. Поэтому его концепцию иногда называют викиано-крочеанской концепцией.

По мысли Вико, языки и поэзия имеют одну и ту же основу. Они происходят из общей для всех наций и людей природы, из свойственной для человека потребности понимать и выражать себя. Открытие основ языков является в то же время открытием основ поэзии, ибо первое слово по своей сущности было образным. Установление поэтической природы слова и, следовательно, источника происхождения языков Вико считает своим наиболее значительным открытием, которое положено в основу его Новой науки. В идеальной истории языка, по плану которой развивается во времени история языков всех народов, он различает три периода или три века: — век богов, век героев, век людей. Сознание первых народов имело образную природу. Они осознавали действительность в образах и выражались посредством поэтических характеров. Эти последние являлись фантастическими универсалиями и представляли собой образы одушевленных существ, богов или героев. Как божественный, так и героический язык сводил к фантастическим универсалиям все частные виды или явления рода. В языке богов, например, к образу Юпитера сводилось все то, что касалось ауспий, в языке героев Ахилл выражал все качества сильного воина и т. д. Первое слово по своей чистой природе было поэзией и имело алогичный характер. Первые народы не обладали способностью рефлексии. Эта последняя, согласно Вико, развилась позднее, и тогда фантастические универсалии

уступили место интеллигибельным родовым понятиям. Соответственно возник новый, конвенциональный язык, который потерял свою подлинную природу. Указанной закономерностью развития языков Вико объясняет тот факт, что их история началась героическим стихом и только впоследствии возникла проза.

Первичность поэтического слова в идеальной истории духа, его познавательно-выразительный характер, алогическая природа и духовная форма — это те принципы, которые Кроче воспринял из концепции Вико и дал им своеобразное толкование.

Вторым источником крочеанской доктрины слова является учение В. Гумбольдта, построенное на принципах философии Канта. Согласно Гумбольдту, язык представляет собой форму духовной активности. Поскольку бытие духа мыслимо лишь в деятельности, то форма существования языка есть непрерывная активность духа, стремящегося превратить звук в выражение мысли. «Язык, — формулирует Гумбольдт свое известное положение, — есть не продукт деятельности (*ergon*), а деятельность (*energeia*)» [19, 73]. Этот факт определяет то обстоятельство, что установить сущность языка возможно лишь на основе речи. По своему происхождению слово индивидуально и субъективно. «Для предложения и речи, — пишет Гумбольдт, — язык устанавливает только регулирующие схемы, предоставляя индивидуальное оформление их произволу говорящего» [19, 82]. Собственно словом у немецкого ученого является его внутренняя форма, которая есть полностью внутренняя и духовная сторона артикулированного звука. Существенное свойство языка заключается в его способности давать всему выражение. «Язык...,— пишет Гумбольдт, — есть орган внутреннего бытия, само это бытие, находящееся в процессе внутреннего самопознания и проявления» [19, 69]. Слово, как форма внутреннего бытия духа и как его непрерывная, созидательная деятельность — те положения концепции Гумбольдта, которые своеобразно развиты в доктрине Кроче. Но эта последняя в целом ряде существенных моментов кардинально отличается от учения

немецкого мыслителя. В первую очередь, это отличие касается понимания природы слова, коммуникативной функции языка, его звуковой стороны и других моментов.

Основную задачу философии слова Кроче видит в установлении подлинной природы слова и места, занимаемого им в системе духа. Изучить слово, как таковое, считает он, это значит ответить на вопрос — что такое речь и какую роль она играет в развитии духовной реальности. Слово (*linguaggio*)¹ в доктрине Кроче есть форма духовной активности и, следовательно, категория. «...слово, — пишет он, — представляет собой не исторический факт, частный и случайный, а категорию» [38, 198]. Поскольку существуют только четыре формы духа, слово должно найти себе место в одной из этих форм. Источником его происхождения является интуитивная активность или фантазия. Это означает, что слово есть первая форма духа и оно тождественно интуиции. Интуиция, — пишет Кроче, — это не только источник слова, но и само слово [38, 182]. Как интуитивная активность, слово является первой ступенью построения и познания действительности, т. е. самой примитивной формой знания. Но с точки зрения своего значения оно равноценно другим формам духа. В этом смысле Кроче противопоставляется Вико, который характерным качеством слова считал его бедность и несовершенство.

Поскольку слово есть категория, проблема его исторического происхождения в доктрине Кроче снята. Слово не имеет начала во времени, ибо его развитие есть идеальное развитие человеческого духа, созидającego выражения. Естественно, что указанное развитие не имеет прогрессивного

¹ Для обозначения подлинного слова Кроче всюду пользуется термином «*linguaggio*» (слово, язык) или «*parola*» (слово), а для обозначения тех языковых фактов, которые, по его мнению, не являются собственно словом, «*lingua*» (язык); отдельное слово он называет «*vocabolo*» (термин). Поэтому «*linguaggio*» и «*parola*» мы всюду переводим термином «слово», «*lingua*» — термином «язык», а «*vocabolo*» — «термин», или «отдельное слово». Нужно иметь в виду, что крочеанское различие «слова» и «языка» ничего общего не имеет с тем различием, которое подразумевает Ф. Де Сосюр в терминах «*langage*» (речевая деятельность), «*langue*» (язык) и «*parole*» (слово, речь).

характера и не подразумевает восхождения слова с низшей ступени на высшие. Оно не предполагает также реального развития языков, поскольку слово, взятое вне духовной активности, является абстракцией. Слово суть не исторический, а идеальный момент реальности. Первичность слова в системе духа не означает того, что оно родилось ex nihilo, а последующие поколения используют его как инструмент для своих нужд. «Искусство, поэзия, интуиция и непосредственное выражение, — пишет Кроче, — есть момент варварства и наивность, которые беспрерывно повторяются в жизни духа: это есть детство, но идеальное, а не хронологическое» [38, 17]. Кроче ставит в упрек Вико, что этот последний смешивает поэтичность, как первую ступень духа, с историческими этапами развития цивилизации. В результате, варварские народности оказываются поэтами, людьми, которые обладали только одной поэтической способностью. В действительности, — отмечает Кроче, — можно говорить лишь о преобладающем характере поэтических форм в указанную эпоху, ибо исторически в ней жили люди во плоти, а не категории, и они не могли осуществлять лишь одну духовную операцию. «Поэзия принадлежит всем эпохам, а не только варварству» [46, 59].

Из тождества слова и интуиции следует его выразительно-образный характер. «Слово в своем подлинном бытии есть поэзия» [43, 17]². Оно является выражением или образом и в этом сущность его «чистой» природы. «Слово в поэзии, — пишет Кроче, — есть фантазия, звук, краска, линия или назовите его как угодно, чтобы отметить, что оно тождественно с образом, что оно не только неотделимо от него, но и идеально неотлично» [47, 60]. С точки зрения определения сущности слова как интуитивной активности, создающей индивидуальные и неповторимые образы, концепция Кроче полностью противопоставляется концепции Гумбольдта. У итальянского философа слово предшествует мышлению и

² В России поэтическую или эстетическую природу слова утверждали русские символисты (А. Белый и др.), которые исходили из теории А. Потебни.

это последнее не является его конститутивным моментом. У Гумбольдта внутренняя форма слова есть интеллектуальная, логическая активность духа, которая создает понятия и, как глубоко внутренний процесс, предшествует звуковой форме слова. Но звуковая форма слова есть выражение, которое языковое творчество создает для мышления и постольку в слове всегда дано двойное единство — звука и понятия [19, 82]. Следовательно, звуковая сторона слова, как знак понятия или значения, является его конститутивным моментом, который создается самой словесной активностью.

В концепции Кроче подлинное слово полностью сводится к духовной, внутренней форме его существования. Его звукопись по необходимости входит во внутреннюю форму и имеет также идеальное бытие. «...читать поэзию, — пишет Кроче, — читать ее подлинно... это значит воспринимать лишь оригинальные звуки и возрождать в них образы оригинальной поэзии» [43, 105]. Итальянский философ отрицает возможность различения в подлинном слове обозначающего и значения. Слово и его значение неотделимы друг от друга, ибо оно является не одеянием поэзии, а суть сама поэзия. Поэтому постижение поэзии требует учета каждого слога, каждого акцента и т. д., так как все это определяет ее значение и характер [51, 29]. С точки зрения философской дефиниции, звуковая сторона слова, по мысли Кроче, представляет собой чуждый и внешний для него момент. Поскольку слово есть синоним фантазии и поэзии, оно не может включать в себя физически-акустический факт. Поэтому, если судить с позиции самого Кроче, то понятие т. н. внутренней формы незаконно в его концепции, ибо внешняя, звуковая форма слова не является уже самим словом. Она представляет собой продукт практической активности, которая фиксирует слово в физическом знаке, необходимом для его сохранения и осуществления коммуникации. Следовательно, звуковая сторона слова выполняет иную функцию и не является конститутивным моментом языковой активности как таковой. Крочеанское понимание словесной и образной формы, как формы чисто духовной, развивает скорее традицию итальянской мысли. Во-

обще понятие внутренней формы восходит к Плотину, идея которого была воспринята в Италии мыслителями Возрождения. В частности, понятие внутренней формы (*intrinseca forma*) мы находим у Марсилио Фичино и Джордано Бруно. Этот последний применяет его для объяснения прекрасного и связывает внутреннюю форму с идеей «внутреннего художника», формирующего материю изнутри. В отношении духовного бытия образной формы точка зрения Кроче близка также и к мысли Шефтсбери, который считает, что прекрасное находится не в материи, а в искусстве, т. е. в формирующей силе (*forming power*) или в деятельности духа. Признание физического знака существенным моментом слова, согласно Кроче, обуславливает постановку целого ряда незаконных в лингвистике вопросов. Например, ошибочна и незаконна теория корней, ибо корни, как факты физические, не обладают лингвистической ценностью. Произвольны границы слогов, поскольку они, как и границы отдельных слов, устанавливаются эмпирически. Так, например, язык примитивного человека, — отмечает он, — характеризуется определенной непрерывностью речи, ибо им не осознано деление речи на слова и слоги. Вообще, поскольку слоги, гласные, согласные и ряды слогов, взятые в отдельности, не заключают в себе определенного смысла, они, по мнению Кроче, не могут рассматриваться как факты языка.

Естественно, что свести весь язык к поэтическому слову невозможно. Фактически язык, как таковой, в концепции Кроче остается бездомным. Трудности, вытекающие из отождествления слова с эстетическим феноменом, настолько велики, что «преодолеть» их итальянскому философу удается лишь посредством расчленения единого человеческого языка на различные выражения, создаваемые разными формами духовной активности. Наряду с подлинным словом Кроче вынужден допустить существование еще четырех видов языка или выражений: логического, практического, литературного и чувственного, ибо каждый духовный акт, по его мысли, сопровождается соответственным выражением. В то же время он подчеркивает, что данное деление не подразумевает на-

личия пяти видов выражения. Оно указывает лишь на то обстоятельство, что термин выражение применяется в пяти смыслах, ибо единственно подлинным выражением является слово. Остальные же выражения представляют собой духовные акты и факты иного качества [43, 193]. В то время как подлинное слово есть чистое выражение, т. е. интуиция или поэзия, логическое или прозаическое выражение является знаком (*segno*) мысли, а практическое или риторическое выражение представляет собой признак (*sintomo*) факта или сам факт [50; III, 57]. Внешне все выражения фиксируются в физических знаках или в артикулированных звуках. Но взятые сами по себе отдельные слова, по мысли Кроче, являются мертвыми абстракциями и установить на их основе философскую ценность выражения невозможно. Критерием различения выражений он считает значение слова. Под значением слова Кроче подразумевает не значение отдельного слова или предложения, как грамматической единицы, а смысл завершеного выражения, который возникает в необходимом для него контексте. В то же время значение слова может быть выражено как в простом восклицании, так и в сложной словесной конструкции. Слово получает свое индивидуальное значение в зависимости от тех связей, в которые оно поставлено. Вынутое из контекста оно теряет его и превращается в многозначный и неопределенный фразеологический факт. Например, «любовь это жизнь», — отмечает Кроче, — может быть и высказыванием поэта, и логическим суждением философа о сущности жизни. По внешним данным отличить чисто интуитивное выражение от логического невозможно, ибо словесные конструкции, как было отмечено, являются индетерминированными и поэтому многозначными фактами. В данном случае многозначность указывает лишь на то, что установить, с чем мы имеем дело, — с образом или логическим суждением, — позволяет лишь завершеное выражение. Процесс определения природы данного выражения, в частности подлинности слова, представляет собой в доктрине Кроче внутреннее, интуитивное постижение позиции (*atteggiamento*) духа, ибо уяснить эту позицию на основе внешне-

го знака или через посредство какой-либо заранее установленной модели невозможно. Правда, Кроче отмечает и то обстоятельство, что практически установить позицию духа не всегда легко, ибо для этого требуется особая способность.

Словесная активность в концепции Кроче является непрерывным созидательным процессом, творчеством, осуществляемым в каждое мгновение функционирования слова. Творческойностью слова обуславливается невозможность допущения в языке устойчивых, неизменных моментов. Кроче признает только одну лингвистическую категорию — слово, которое фактически сводится к речи. «Слово, — пишет он, — есть говорящий человек...» [38, 195]. «...познание языка возможно только как познание «слова» и поэтому только в функционировании духа говорящего человека» [48, 103]. Несмотря на кажущуюся устойчивость слова, — отмечает Кроче, — каждый его акт есть новое творчество. Слово характеризуется мгновенностью (*istanteità*), оно существует лишь в момент его выражения и каждое новое выражение есть новое слово, сколько бы раз оно не повторялось. Словесное творчество есть не только создание слова, но и его восприятие или воссоздание. Язык двух собеседников, — замечает Кроче, — никогда не бывает тождественным. Каждый из них говорит соответственно своей фантазии и психологии. Каждый имеет свои собственные фразы и говорит соответственно тому отклику, который рождает в его душе предметы. Новые впечатления приносят бесконечные изменения значений и звуков, в результате чего создаются новые слова. «...каждое слово, слышимое нами, есть новое и чужое слово, ибо оно, — пишет Кроче, — никогда не было сказано раньше и не тождественно ни с одним словом, произнесенным прежде...» [43, 79]. Однако в основном творческойностью и непрерывная изменчивость слова в концепции итальянского философа указывает на изменчивость его значения, которое независимо от каких-либо психологических процессов, происходящих в эмпирическом субъекте. Эта творческаяность не означает, что человек творит свои слова из ничего или полностью произвольно. Творчество слова осуществляется в оп-

ределенных границах и на основе исторически выработанных форм. «Речь всегда является индивидуальным творчеством, — пишет Кроче, — но индивидуальное творчество не означает произвола, каприза или прыжка в пустоту: оно подразумевает именно творчество, которое развивается на исторических основах (национальных, интернациональных, античной культуры, современности и т. д.)» [50, 1, 112]. Однако философская дефиниция изменчивости слова не касается тех изменений, которые претерпевает слово в процессе исторического развития. Эти изменения, по мысли Кроче, являются предметом этимологии и лексикографии, но не философии. Философия указывает лишь на ту изменчивость, которая имеет место в каждый момент словесного творчества. Творческойностью словесной активности не касается физической, звуковой стороны слова. Кроче порицает, например, увлечение поэтов-модернистов словотворчеством и редко употребляемыми словами. Словесное творчество подразумевает создание посредством существующих слов новых выражений, т. е. новых значений. Непрерывная изменчивость этих последних является, в свою очередь, той нюансировкой слова, которая творит новое значение. В каждом акте речи, — пишет Кроче, — одно и то же выражение получает особое значение или, что то же самое, «особый оттенок значения» [38, 196]. Слово, как интуитивное выражение чувства, не может иметь такого же точного и неизменного значения, какое имеет понятие. Слово, согласно Кроче, многогранно и конечно-бесконечно. «...поэзия..., — пишет он, — является не общей, а индивидуально-универсальной, конечно-бесконечной» [43, 125]. Эта бесконечность указывает также и на невозможность полного и точного выражения слова. В доказательство своей мысли Кроче приводит слова Гумбольдта, сказанные им о Гёте: «...говорить или писать о поэте, это то же самое, что ходить вокруг неизречимого» [43, 126].

Подлинное слово в концепции Кроче однозначно. Однозначно слово в том смысле, что оно всегда есть именно это значение и именно эти его нюансы. Значение слова необозначимо каким-либо иным словом. В его сфере перенос слова с

одного значения на другое, как это происходит, например, в прозаическом языке, немислим. Если понятие в определенном смысле независимо от обозначающего его слова-знака, то подлинное слово неразлично от своего значения даже идеально, даже в процессе научного анализа. Теорию слова, как знака, Кроче считает глубоко ошибочной. Она, по его мысли, исходит из ложной предпосылки, что язык есть комплекс инструментов, используемых человеком с целью коммуникации. «Поэзия, — пишет он, — никогда не является символом, т. е. знаком другого. Универсальное в ней не символизировано, а дано как универсально-индивидуальное» [43, 211].

Поскольку в подлинном слове обозначающее и значение тождественны, Кроче отрицает восходящее к античной риторике деление речи на собственно речь и речь метафорическую. Однозначность слова, по его мысли, делает ясным ошибочность таких риторических категорий как метафора, инверсия, плеоназм, эллипсис и др. Эти термины имеют только филологическую ценность. Они обозначают изменение значений, которым подчиняются звуки и их комбинации. Но с точки зрения подлинной науки, т. е. эстетики, метафора, инверсия и подобные им категории являются самим словом. Например, в филологии метафору определяют как применение одного слова взамен другого, а необходимость этой замены объясняют тем, что использование в данном случае «собственного слова», якобы, невозможно. В действительности, — замечает Кроче, — подобного т. н. «собственного слова» не существует ибо слово, называемое метафорой, и есть собственное слово [38, 151]. Основой дефиниции указанных категорий является ложный взгляд, согласно которому язык или лингвистическая практика есть нечто устойчивое, что может быть использовано во всех случаях как *tertium comparationis*, как некая вечная модель, по сравнению с которой оцениваются вариации языка писателя. В действительности, — утверждает Кроче, — в каждом данном случае мы имеем дело не с вариациями языка того или иного писателя, а со своеобразием его стиля, его сознания. Метафора

или плеоназм и т. д. представляет собой форму, которая не может стать основой суждения о другой форме. «...каждый лингвистический продукт, — пишет Кроче, — имеет собственный закон и собственную модель в самом себе» [38, 206]. Каждая поэтическая форма есть всегда именно та форма, которая соответствует ее конкретному содержанию и которая представляет собой стиль слова. Т. н. риторические фигуры применяются не для «украшения» слова, а потому, что таков его стиль, а его значение выразимо лишь в этой форме. С эстетической точки зрения, метафора, плеоназм, эллипсис и т. д. указывают только на ошибку. В области подлинного слова, согласно Кроче, можно говорить лишь о стилистике, но не о синтаксисе. В отличие от того направления в стилистике, которое получает чистую «форму» выражения в результате абстрагирования от единичных «выразительных средств» и выделяет эту форму из целого выражения, крочевская стилистика считает, что форма неотделима от содержания и что анализ «формы» означает критическое установление тождества формы и содержания.

Творческий и однозначный характер слова обуславливает возникновение двух проблем: если нет двух тождественных слов, как возможны, с одной стороны, взаимопонимание и, с другой стороны, перевод слова. Первая проблема заключает в себе два момента. Во-первых, как происходит постижение слова, созданного в прошлом, т. е. его возрождение (*rievocazione*)? Во-вторых, как в непосредственной беседе передать смысл живого слова другому, если оно все время изменяется и человек в каждый момент речи творит новый и всегда свой язык? Следует отметить, что этот вопрос не раз задавался итальянскому философу.

Согласно концепции Кроче, понимание слова является в то же время его воссозданием (*ricreazione*). Но каждое такое воссоздание не означает создания абсолютно нового слова. Фактически, возрождение и воссоздание слова у Кроче идентичные процессы. То, что однажды получило словесное выражение, повторяется лишь как воссоздание уже созданного. Этот процесс заключается в возрождении образов в тех

артикулированных звуках, в которых они были выражены впервые. Эти звуки присоединяются к значению и наполняются тем чувством и реальностью, которые составляют его материю. Такое восприятие слова есть в то же время и его создание.

Создание слова подразумевает бесконечную возможность раскрытия глубин его содержания, что обусловлено его интуитивной и бесконечной природой. Тот факт, — пишет Кроче, — что поэзия воссоздается и создается вновь в каждом индивидуальном акте ее восприятия, означает не действительные изменения произведения, а говорит о его бесконечности. Каждый новый аспект, открываемый в слове, лишь вновь утверждает сущность и единичность произведения и актуализируется как самоуглубление нас самих в самих себя [50; III, 57]. Указанное понимание создания и воссоздания слова вытекает в доктрине Кроче из тождественности творческого и судящего процессов. Когда я постигаю внутреннее значение одной из песен Данте, — пишет Кроче, — «я **есть** Данте», и именно об этом говорят слова Монтеня: «Ввиду того, что Платон и я думаем об этом одинаково, эта мысль принадлежит уже мне, а не Платону» [38, 158]. Таким образом, восприятие слова является в одно и то же время постижением слова другой личности и новым творческим актом.

В последний период своей деятельности для объяснения коммуникации образов Кроче обращается к принципу общности человеческой природы (*comune umanità*). Эта общность есть некое душевное созвучие, которое создает между людьми своеобразную симпатию или единодушие (*consenso*). Чудо взаимопонимания, по словам Кроче, происходит также и потому, что люди являются в одно и то же время персональными и социальными существами, людьми и человечностью. Но взаимопонимание требует и определенной филологической подготовки, которая осуществляется благодаря памяти, чтению и т. д. В конце концов, — как справедливо замечает Кавачиути, — Кроче приходит к метафизически-мистическому выводу, что коммуникация возможна лишь по-

стольку, поскольку все есть дух, а она есть, таким образом, коммуникация духа с самим собой [65, 60].

С однозначностью слова тесно связана проблема его перевода. Перевод подлинного, т. е. поэтического слова, по мысли Кроче, невозможен. Это обусловлено тем, что слово есть образ, а образ со своим неповторимым значением существует только в той материи и в той форме, которую ей дал творец. Изменение материи и формы, без которого перевод невозможен, уничтожает данный образ. Фактически, — пишет Кроче, — перевод представляет собой поэтизацию (*poetare*) старой души в новой, ибо «если он был бы поэтизацией души того же поэта, который переводится, ее выражение возможно было бы лишь в тех звуках, в которых она выразилась, и поэтический перевод не возник бы» [43, 103]. Поскольку все эстетические факты имеют единую, сущностно тождественную природу, то перевод слова, как образа, так же невозможен, как невозможен и перевод одного вила искусства на язык другого искусства. Например, музыка непереводаема в цвет, цвет в слово и т. д. Аналогично положение в поэзии, ибо она не может быть воссоздана в звуках иного языка, в иной форме и материи. Ни одно слово другого языка не может передать звучания и ритма, колорита, гармонии и персонального тона оригинального слова. Что же касается театра, т. е. сценического воплощения драмы, то оно, — отмечает Кроче, — как произведение искусства принадлежит уже не Шекспиру, а Сальвини, не Альфиери, а Модене, не Сарду, а Дузе, коротко, оно является новым и иным искусством.

Перевод, по мысли Кроче, осуществим в сфере логического или прозаического языка, ибо перевод понятий требует установления эквивалентности знаков, а эта функция есть функция мышления. Сложнее обстоит дело с литературой, которая представляет собой смешанный вид выражений. Та часть литературного произведения, которая содержит логические и практические выражения, переводится, но большинство ее выражений имеет эстетический характер и их пере-

вод уничтожает свойственное им своеобразие, звучание, колорит и т. д.

Однако переводы существуют и факт их существования требует объяснения. Так что же представляют собой, по мысли Кроче, допустимые переводы поэтического слова и литературного выражения? Итальянский философ различает два вида перевода. Первый вид является переводом в прозе или ритмизированной поэзией. Здесь данный в слове материальный факт или событие остается тем же, но образ разрушен. В таком переводе поэтическое слово превращается в прозаическое выражение. Тем не менее, — отмечает Кроче, — необходимость подобных переводов несомненна, ибо ее рождают общественные потребности. Они дают человеку возможность познакомиться с произведением, подготовиться к чтению оригинала или, так или иначе, ознакомиться с произведением, написанным на недоступном для него языке. Второй вид перевода — это перевод поэтический. Его основанием является воссоздание оригинального слова в душе переводчика. Но этому воссозданию сопутствуют другие чувства, которые переводчик получает от оригинального слова и которые отличаются от чувств создателя произведения в силу новых исторических, политических или персональных условий. Поэтому перевод, кроме того, что он выполняется в новом материале, создается на основе новой ситуации чувств и является поэтизацией старой души в новой или выражением состояния души переводчика. Этот перевод представляет собой фактически новое произведение, ибо в нем остается та же ситуация, то же событие, но тон и поэтический мотив новые. Поэтический перевод поэтому может быть шедевром, но он всегда есть вариация оригинала, а не тождественное ему произведение.

Одним из основных принципов лингвистической теории Кроче является алогичность слова. По своей природе подлинное слово алогично. Интеллект, понятый как логический интеллект, по мысли Кроче, не занимает в слове первого места. Но слово содержит в себе и мыслительное содержание, ибо оно дается ему через посредство чувства. В чувстве, — пи-

шет Кроче, — замыкается та «действительность» (Wirklichkeit), о которой говорил Гёте, и та «природа», к которой обычно отсылают художников. Однако поэт, — продолжает он, — овладевает мышлением и практикой через чувство, и мысль и практика даны в его слове не как мыслимые и актуализированные, а как данные в созерцании [43, 30]. Отношение слова и понятия таково, что первое независимо от второго, а второе зависит от первого. Несмотря на существенное отличие от слова, вне него понятие не существует, ибо логический синтез строится на основе интуиции и выражается в слове. Мышление использует отдельные слова как знаки для обозначения понятий и категорий. Поэтому, во-первых, логическая активность является феноменом иной природы; во-вторых, слово, использованное мышлением, не есть подлинное слово, а представляет собой знак, язык (lingua). Подлинное же слово есть образ и оно не может быть продуктом логической активности. Кроче категорически отрицает интеллектуалистическую концепцию языка. Словесное выражение не является логической операцией. Человек, — пишет Кроче, — думает или чувствует, любит или ненавидит, но когда он открывает рот, чтобы выразить свою душу, то, что стоит перед ним, не есть более логическая операция или трепет чувств. Это есть только то, что называется «*in quid*» (почему, как), которое он желает выразить. Квалифицировать это «*in quid*» невозможно. Оно есть «*quid*» или выражаемое содержание. Это выражение будет прекрасным или уродливым, но никогда не окажется интеллектуальным или аффективным. Слово всегда является продуктом фантазии, независимо от того, произносит ли его примитивный или культурный человек. Например, — замечает Кроче, — при виде собаки первобытный человек скажет «*вот баубау*» (*ecco un baubau* — *вот собака*) и эта фраза не будет иметь никакой связи с понятием, т. е. с научной истиной. Она связана лишь с тем впечатлением, которое возникло у него при виде собаки. Культурный человек, обладающий определенным количеством впечатлений и идей, скажет — не «*вот баубау*», а «*вот собака*» (*ecco un cane*). Но и в данном случае налицо

будет словесное выражение или образ, а не понятие и его знак. Если же слово есть образ, — утверждает Кроче, — оно не может стать знаком и с течением времени. Природа слова образна. не только с точки зрения происхождения (хотя фактически у слова генезиса нет), она образна в каждый момент его созидания. «Слово, — пишет Кроче, — никогда не является конвенциональным знаком; и если оно не было знаком вначале, оно не может стать им впоследствии, ибо духовные активности не меняют своей природы». «Первичного периода творчества не существовало, ибо он был, есть и всегда будет; период чистого развития вне творчества немислим, его никогда не было и не будет. Первичное творчество и повседневная речь одно и то же. Слово создается всегда в процессе речи; и так же, как его создает вымышленный нами примитивный человек, который впервые открывает рот, чтобы заговорить, его создаем и мы в каждую минуту нашей жизни» [38; 183, 184].

Порочность крочеанской концепции алогичности слова отмечалась многими учеными. Порочность эта, если иметь в виду только поэтическое слово или поэтический образ, обусловлена, как было сказано выше, порочностью его диалектики, которая не в состоянии оправдать взаимосвязь материи и формы, мысли и образа. Но поскольку под алогичностью поэтического слова Кроче подразумевает своеобразие наличия в нем интеллектуального момента, которое обусловлено его тождественностью с другими эстетическими фактами, т. е. сущностной общностью его природы с природой образов иных видов искусства, то в этом отношении его мысль верна и интересна. Оправданным представляется также стремление Кроче разграничить два таких факта как словесное значение и понятие, которые не представляют собой однородных явлений. Но совершенно ошибочно и антинаучно отождествление слова, как такового, с эстетическим фактом, в результате которого алогичным и внеинтеллектуальным оказывается весь язык. «Первичное творчество и повседневная речь, — пишет Кроче, — суть одно и то же» [38, 184]. Это заключение в концепции итальянского философа логич-

но, ибо, разграничив образ и понятие и предоставив им соответственные места в системе духа, он не оставил места для словесной активности как таковой. В результате, интуитивная активность поглотила слово и поскольку у Кроче основой разграничения выражений является их значение (в логическом выражении — оно суть понятие, в подлинном слове — образ, а у практического выражения его нет вообще), слово лишилось собственного для него лексического и грамматического значения и оказалось подчиненным закономерностям художественного познания. Этим объясняется тот факт, что непосредственное чувственное созерцание, выраженное фразой «вот собака», Кроче отождествляет с художественным познанием и сводит к нему всю повседневную речь. Однако даже не выходя из границ его философии, указанное отождествление не оправдано, ибо, — как утверждает сам Кроче, — словесные конструкции многозначны и установить их сущность возможно лишь на основе уяснения позиции духа; и если фраза «жизнь это любовь» может быть и образом, и логическим суждением, то и выражение «вот собака» также может быть и образом (в соответственном контексте), и суждением, а именно восприятием, т. е. такой интуицией, за которой немедленно следует рефлексия или установление экзистенциальности. Так или иначе, слова, как лингвистической единицы, в системе Кроче нет, ибо оно оказывается в одном случае образом, в другом — восприятием или понятием.

Как было сказано выше, для оправдания своей точки зрения Кроче вынужден был прибегнуть к своеобразной классификации выражений, положив в ее основу три основные позиции духа: интуитивную (фантазия), интеллектуальную (интеллект) и практическую (воля). Соответственно этим позициям он различает следующие выражения: подлинное или поэтическое слово, прозаическое (*prosastica*) выражение, выражающееся в слове-знаке, и практическое выражение, которое подразделяется на две формы — на риторическое выражение (*oratoria*) и т. н. чувственное или не-

посредственное выражение (*l'espressione sentimentale o immediata*).

Расчленив таким образом единый человеческий язык на выражения, каждое из которых имеет собственную закономерность, Кроче не в силах, естественно, восстановить их единство, а также дать их четкое определение. Дефиниции, касающиеся логического или практического выражения, противоречивы и часто непонятны.

Каждая форма выражения, согласно Кроче, является полностью независимым фактом, создаваемым соответственной активностью. Поэтому он категорически отрицает тенденцию понимать прозаические или практические выражения, как деградацию подлинного слова или как его употребление другими активностями для своих нужд. Слово никогда не утрачивает собственной природы и т. н. утилитарный язык (*lingua utilitaria*) есть лишь комплекс непоэтических, т. е. чувственных, прозаических и риторических выражений [43, 18]. Логический круг, создаваемый основными формами выражений, аналогичен циклу развития духа. Круг начинается фактически чувством и его естественным выражением; затем идет интуиция, дающая чувству форму слова. За интуицией следует мышление, которое судит о мире образов и выражает свои суждения в соответственных знаках; мышление сменяет действие, которое начинает создавать новую действительность, употребляя для этого свои выражения. Так замыкается круг и начинается новое его прохождение (*ricorso*). Как было сказано, внешне все выражения фиксируются в артикулированной речи и установить их различие возможно лишь на основе определения позиции духа, т. е. природы данной активности или ценности.

Что же представляют собой чувственное, прозаическое и риторическое выражения? Первое есть выраженное в артикулированных звуках чувство, которое поэтому имеет «натуралистический» характер. Но для того, кто переживает это чувство, оно суть то же чувство и выражение, постольку является его интегральной частью. Самая элементарная форма чувственного выражения есть междометие: «Увы!», «О!»

и т. д., но оно отличается от поэтического междометия, ибо это последнее представляет собой уже теоретический факт.

Прозаическое или концептуальное выражение суть логический язык. В «Поэзии» это выражение Кроче определяет как детерминации мысли в символах или в знаках понятий [43, 16]. Он подчеркивает, что существенное отличие прозаического языка от поэтического заключается в его знаковом характере. Особенно ясно это отличие в абстрактной научной прозе, например, в математике или в философии. Однако и в таких науках как история, — пишет Кроче, — язык которой очень похож на поэтическое слово и где знаки кажутся скрытыми за образами, мы имеем дело с прозаическим выражением. Если в поэтическом слове его ведущий принцип находится в нем самом и представляет собой то интуитивное единство, которое дает форму особому нюансу чувства, то в историческом выражении образы, рожденные историческим повествованием, направляет не интуиция или фантазия, а только помысленное и мыслимое (*pensato e pensabile*). Следовательно, в историческом повествовании принцип движения и единства выражений иной и образный характер исторического языка кажущийся. В действительности, — пишет Кроче, — т. н. образы в истории представляют собой реализованные понятия, знаки действующих категорий, которые воплощаются в исторических персонажах и событиях [43, 16]. Таким образом, прозаическое выражение не есть слово, оно суть выраженное в знаках дискурсивное мышление. А так как ни одна другая активность не может использовать подлинное слово в своих целях, т. е. как знак, то знаки-слова, в которых выражаются понятия, создаются практической активностью. Но это не физические стимулы, в которых фиксируются все выражения и в том числе подлинное слово. Что это так, об этом свидетельствует, во-первых, употребляемое Кроче понятие «образа-знака». Мысль и наука, — пишет он, — выражаются в знаках или образах-знаках [43, 46]. Во-вторых, то объяснение, которое он дает понятию знака. Что представляют собой, спрашивает он, единичные слова, являющиеся предметом исследования лингви-

слов? «Слова», собственно говоря, нет... Я предложил, и предлагаю вновь, называть их «знаками»: фоническими, мимическими, графическими или их комбинациями...» Но этот знак не есть простой фонический звук. Он является, согласно Кроче, продуктом воли, практического действия, которое берет «признак» (*sintomo*) натуралистического выражения, отделяет его от обозначенной им вещи (с которой он идентифицируется), перерабатывает и возвышает его до знака (*segno*). Тем самым,—продолжает итальянский философ,—воля спиритуализует знаки, но не теоретически и эстетически, а как практические средства для обозначения фактов [65, 84].

Однако введение в сферу прозаической активности знака, как выражения понятия, созданного практической активностью, противоречит природе логического синтеза. Согласно концепции Кроче, этот последний есть синтез интуиции и понятия, ибо свою реальность мысль получает в слове и существует только как выраженная в слове. «Мышление, — пишет он в «Логике», — есть в то же время речь, и тот, кто не выражает и не может выразить своего понятия, не владеет им». «Понятие без представления является пустым» (35; 70, 271]. Кроче подчеркивает, что понятие имеет характер выразительности (*il carattere dell'espressività*). Выразительность, наряду с универсальностью и конкретностью, является необходимым моментом понятия, его необходимым качеством. Следовательно, логический синтез в снятом виде должен содержать в себе подлинное слово — интуицию, а именно, выражение понятия должно быть словом. Об этом как-будто бы говорит и понятие «образа-знака», употребляемое Кроче в «Поэзии» и в других работах. И тем не менее, прозаическое выражение оказывается у него уже не словом, а знаком. Таким образом, оно в одно и то же время есть слово и не слово. «Одно — слово как слово или как эстетический факт, — пишет Кроче,—и нечто иное оно как выражение логического мышления, когда, оставаясь словом и подчиняясь его закономерности, оно становится чем-то большим, чем слово» [35, 71]. Или «проза... есть индивидуальный

голос понятия, который, давая название, утверждает этим самого себя, воплощается в речи» [47, 61]. Но, с другой стороны, выражение понятия не есть слово, ибо оно суть символ или знак, созданный практической активностью. Следовательно, этот знак не может и не должен подчиняться закономерности слова, ибо у практического духа своя закономерность. К тому же слово и не может быть использовано как знак, потому что голос духовных активностей, согласно Кроче, нельзя заглушить и они не поработаются другими активностями [43, 19]. Но и в данном вопросе ясности и последовательности у него нет. В начале «Поэзии» он пишет, что слово нельзя заглушить, что оно не теряет собственной природы, ибо это противоестественно [43, 18], а дальше отмечает, что проза придает образам характер знаков [43, 212]. В статье же, написанной им для своего журнала «Тетради критики» (1949 г., № 15), читаем: «Рожденное как поэзия, слово впоследствии было использовано как знак...» и далее продолжает: «Что хотел сказать Вико, стремясь найти источник слова в источнике поэзии...? Ничего иного кроме того, что слово не есть ни логика, ни знак чего-то логического, а что оно суть фантазия» [65, 84]. В конечном итоге, сохранить в концептуальном выражении момент подлинного слова Кроче пытается с помощью закона тотальности сознания. В силу тотальности духа работа мышления есть в то же время фантазия, но в концептуальном выражении она не является как у поэта мотивом духовной продукции. Здесь фантазия есть некий аккомпанемент, резонанс или вторичный аспект. Главный мотив концептуального выражения — это критика и она является новым состоянием души, которое называется прозаическим. Но аккомпанемент остается аккомпанементом и не входит органически в само логическое выражение. В концепции Кроче слово и не может войти в логический синтез потому, что качество слова, как материи, не переходит в качество понятия, как формы, и синтез форм у него вообще неосуществим. В результате, слово и понятие оказываются оторванными и изолированными друг от друга.

Третья форма выражения—риторическое выражение —

является практическим языком и входит в сферу социальной активности. Риторическое выражение есть практическая деятельность, которая использует артикулированные звуки для того, чтобы воздействовать на людей и вызвать в них определенное состояние души [43, 19]. Как от слова-фантазии,— пишет Кроче, — дух переходит к мышлению и к слову, которое не есть более слово, ибо оно стало знаком, так он «может перейти и к действию и использовать слово (которое было фантазией в поэзии и знаком в прозе), как средство или инструмент. Это третье использование слова имеет место в риторическом языке, который должен быть отличен от прозы и поэзии...» [47, 61]. Практическое выражение есть действие или действующая воля. По своей интимной конституции,—отмечает Кроче—она отличается от всех других видов практики лишь эмпирически, а не по существу [43, 20]. Достижение поставленной цели и воздействие на другого человека осуществляется посредством практического языка. Самой простой его формой является императив «Быстро!» «Вниз!» и т. д. Практическое выражение как простой звук, ибо использовать слово и прозу оно не может, значения не имеет. «Разве необходимо, — спрашивает Кроче, — чтобы комбинаций слов имели бы значение?» [43, 27]. Чтобы воздействовать на волю человека, для этого, как видно, не требуются слова со значением. И в доказательство своей мысли Кроче приводит знаменитые в истории фразы, которые на поле битвы останавливали бегущих воинов (например, Фридрих II остановил солдат фразой: «Неужели они думали, что останутся всегда на этом свете?», а генерал Камброн в битве у Ватерлоо произнес слова, повторить которые он впоследствии отказался).

Практический язык, согласно Кроче, выполняет в общении коммуникативную функцию. Его компонентами являются знак-звук и обозначенный им предмет. Но совершенно непонятно — что представляет из себя язык, который обозначает практические факты, знак которого звук и который не имеет значения? Или когда этот язык вообще употребляется, если сам Кроче отмечает, что дискурсивный язык при-

меняется во всех случаях жизни? Язык, — пишет он, — является «или языком поэтов и тогда он суть поэзия, или он есть дискурсивный язык, который применяется равно как в философии, так и в случае всякой другой человеческой необходимости» [51; 162]. Правда, артикулированный язык может быть использован для непосредственного проявления чувства, например, крик или восклицание воздействуют на слушателя эмоционально. Слово может быть использовано и как слово, которое не указывает на определенное значение, например: «да», «нет», «пожалуй» и т. д. Но в данном случае налицо будет эмоционально-психическое, а не языковое общение. Например, представители символистской драмы (Метерлинк) стремятся заменить слова, имеющие определенное значение, недосказанными фразами, намеками, указывающими на иной, отличный от данных слов смысл, междометиями, союзами и, наконец, молчанием, ибо, по их мнению, настоящее общение людей осуществляется непосредственно без слов. Фактически теория символистской драмы подразумевает замену языкового общения психическим.

Возможно и такое общение, когда коммуникация происходит не только посредством постижения значения слова, но и посредством действия. Таково сценическое искусство. Здесь известны случаи, когда одним единственным словом передается целая гамма чувств. Например, итальянская актриса Элеонора Дузе в спектакле «Дама с камелиями» в тот момент, когда Арман оскорбляет Маргариту, несколько раз повторяла одно лишь слово: «Armando! Armando! Armando!» Но это слово выражало то страх, то удивление, то отчаяние, то просьбу прекратить эту страшную сцену. «Если бы я слышал ее раньше, чем была написана моя «Травиата», — сказал однажды Джузеппе Верди о Дузе, — какой прекрасный финал написал бы я с этим возрастающим по силе словом «Арман!», которое она нашла, раскрыв в нем свою душу» [80, 124]. В сценическом искусстве артикулированный звук может наполниться определенным значением даже в том случае, если он не является словом. Например, как-то французский актер Прово, исполняя роль Ипполита, забыл пос-

леднее слово монолога. Но ждать подсказа суфлера означало нарушить ритм и Прово закончил фразу на несуществующем, импровизированном языке, который был встречен аплодисментами, настолько впечатляющим и ясным было его смысловое значение. Вышеприведенные примеры, конечно, не являются т. н. практическим языком. В театральном искусстве мы имеем дело с образами и с их значением, которое создается посредством сценического действия и характеризуется своеобразной, интуитивной коммуникативностью. У Кроче практический язык суть социальная активность, создающая знаки с целью коммуникации, которая отождествляется им с практическим действием. Поскольку практическое выражение не может использовать ни подлинного слова, ни прозы, оно оказывается лишенным и образного и логического значения и, следовательно, не может быть и средством коммуникации, ибо совершенно невозможно представить язык, в котором бы его логическое или образное значение не значило бы и не принималось во внимание. Если вернуться к приведенному Кроче примеру о Фридрихе II, то его слова имели определенный смысл и именно он оказал соответствующее воздействие на солдат. Поэтому т. н. риторическое выражение не может быть отличной от слова и лишенной значения формой, как утверждает Кроче. Акцентировка практического характера коммуникации включает в себе рациональный момент в том смысле, что язык есть практическое сознание, которое возникает из социальной потребности общения. «Язык,—пишет Маркс,—как раз и есть практическое, существующее и для других людей, и лишь тем самым существующее также и для меня самого действительное сознание, и, подобно сознанию, язык возникает лишь из потребности, из настоящей нужды в общении с другими людьми» [3, 46]. Но в концепции Кроче слово имеет гносеологически-эстетическую функцию, а коммуникативная функция передана особому виду человеческой деятельности, не являющейся языком как таковым. Этим объясняется, что практическое выражение есть единство, которое включает в себе знак и факт (т. е. денотат) и не имеет тре-

тьего момента — значения. Ошибочность точки зрения Кроче в данном вопросе обусловлена непониманием природы языка, как социального и общественного продукта; в результате этого непонимания возникает разрыв между словом, как гносеологически-эстетическим актом, и практическим выражением, как актом социальной активности, несущими различные функции.

Пятой формой выражения в концепции Кроче является литературное выражение или литература. Это выражение, по мысли итальянского философа, не принадлежит основным формам духа, а относится к иному духовному плану. Оно рождается из некоего акта спиритуальной экономии, которая превращается в особое расположение духа или в институт. Реально формы духа неделимы, но в единичных индивидах происходит их спецификация. В силу этой спецификации получает преобладание тот или иной момент и в результате один человек оказывается поэтом, другой философом, третий политиком и т. д. Данная спецификация не означает расчленения единого духа. В каждом человеке налицо всегда все способности, а указанная духовная экономия предстает как сила, которая поддерживает между ними равновесие. Она поддерживает равновесие способностей не только в самом индивиде, но и в обществе; первое Кроче называет воспитанием, которое суть культура, второе же цивилизацией. Литературное выражение и есть одна из частей цивилизации и воспитания, которое заключается в осуществленной гармонии между различными видами выражений — чувственными, прозаическими, риторическими и поэтическими. Следовательно, литература суть такое выражение, которое является в одном своем аспекте практическим, концептуальным или чувственным, в другом же — поэтическим выражением. Равновесие этих моментов таково, — отмечает Кроче, — что ни один из них не приносится в жертву другому и не оскорбляет поэтического сознания [43, 33]. Однако поскольку принцип различения понятий требует определения чистой сущности каждого духовного факта, а литература такой сущности не имеет, ибо она, фактически, оказывается смесью разных ви-

дов выражений, то само ее существование в системе итальянского философа неоправдано и лишено основания.

Единственной категорией лингвистики Кроче считает слово, т. е. творческий процесс речевой деятельности. Язык как таковой в его концепции предстает как абстракция, как понятие, лишённое философской ценности. Отрицание языка обуславливает фактическую невозможность объединения различных форм выражения в одну языковую систему и установления между ними органической связи. Если принять во внимание тот факт, что определяя слово Кроче исходит из его значения, то с этой точки зрения поэтическое, логическое и лексическое значения слова действительно представляют собой различные явления. Но в то же время, слова, выражающие эти значения, принадлежат одной и той же языковой системе и подчиняются ее общим закономерностям. Как языковые факты они имеют общую структуру, которая как закон форм и связей слова определяет способ выражения значения. Поскольку язык представляет собой объективно существующее явление, он имеет свои объективные, независимые от сознания законы, которые проявляются в его функционировании. С этой точки зрения говорят о законах структуры языка и структурной обусловленности всех его новых фактов [23, 141]. Крочеанское отрицание языка критикуют даже те ученые, которые разделяют некоторые положения итальянского философа. Так, например, уругвайский лингвист Косериу, который в объяснении изменчивости языка исходит из принципов Кроче и неолингвистов, считает что критиковать Кроче можно, главным образом, за позицию по отношению к языку [23, 182].

В результате отождествления философии языка и эстетики Кроче приходит к выводу о существовании двух лингвистических наук: одну из них он считает подлинной лингвистикой, другую инструментальной или прикладной лингвистикой и лишает эту последнюю научной ценности. И если выделение философской проблематики языка закономерно, ибо философская проблематика той или иной науки не совпадает с ее специфической проблематикой, то сведение

философии языка к философии искусства лишено всякого научного обоснования. В результате, т. н. «неэстетические» факты и, следовательно, язык, повседневный и научный, язык публицистических, социальных, исторических, экономических и т. д. произведений теряет право быть предметом исследования философии слова, а собственно лингвистике остается изучать только знаки и грамматические правила.

Поскольку объективных закономерностей языка Кроче не признает, то грамматика, по его мысли не есть наука в ее подлинно «теоретическом значении и конструкции» ее имеют произвольный характер. Он считает произвольным выделение корней слова и его деление на слоги. Но если следовать логике этого положения, мы потеряем критерий для разделения слов, данных в фразе, и каждый человек будет иметь право произвольно объединять слова и создавать собственную лексику. В этом отношении интересны примеры словесных образований в творчестве современного французского писателя Раймонда Кено. В романе «Зази в метро» Кено использует фразы, в которых слова слиты и их написание соответствует их произношению; поэтому сразу и не догадаться, что означает данное слово. Например, слово «Doukipudonktan?» образовано из фразы «D'ou est-ce qui il pue donc tant?» (откуда это так воняет?) и слово «Skeutadittaleur» образовано из фразы «Ce que tu as dit tout à l'heure?» (что ты сказал сейчас?); «Logoçamî lebu» есть «La gosse a mis les bouts» (девочка сбежала), «Esméfié» — «Elle se méfié» (она не доверяет) и т. д. [79; 7, 8, 33, 19]. Нам не известно точно, что руководило в данном случае автором, но следует сказать, что он смело мог опереться на воззрение Кроче о грамматических правилах и оправдать им свои конструкции. Но вряд ли этот эксперимент был бы одобрен самим Кроче, ибо всякий произвол с точки зрения новых словообразований он категорически отрицал. Однако как в указанном, так и в целом ряде других вопросов, внутренняя логика его концепции часто ведет к субъективно неприемлемым для него воззрениям. Так, отрицание устойчивой структуры языка и утверждение независимости словесной деятель-

ности от его законов, отрыв духовной формы слова от его звуковой стороны, расчленение единого человеческого языка на ряд автономных выражений и бессилие объяснить их органическую взаимосвязь и взаимопереход ведут к абсолютизации творческой изменчивости слова, к признанию его некоммуникабельности, к субъективизму и, наконец, к идее алогичности языка в прямом смысле этого слова. В результате, точка зрения Кроче логически смыкается с воззрениями тех направлений современной философии и искусства, которым он противопоставлял свою концепцию.

Творчески изменчивый характер слова и его спонтанность—несомненный факт. Как пишет Косериу, речевая деятельность свободна постольку, поскольку она всегда выступает как новая, ибо ее «определяет индивидуальная, актуальная, заново поставленная цель — выразить нечто» [23, 184]. Но спонтанность и творственность словесной активности относительны. Она является в одно и то же время свободным и несвободным творчеством, ибо им руководят объективные, структурные законы языка, который представляет собой не момент идеальной истории духа, а общественно-социальный продукт, зависимый от целого ряда исторических факторов. У Кроче спонтанность словесной активности подразумевает его полную свободу и независимость от каких-либо внешних закономерностей. К тому же новые, спонтанно возникающие значения слов фиксируются, по его мысли, в физических знаках, которые создаются практической активностью, поскольку слово постигается на основе внешнего, несущественного для него момента, закономерности которого не имеют значения и не играют никакой роли в процессе восприятия и понимания слова. Так называемые «физические знаки» с их фонетическими или грамматическими законами, как простые стимулы воспроизведения, остаются фактически вне творческого и судящего, т. е. воспринимающего, актов, ибо эти акты по своей природе тождественны. Сам Кроче категорически отрицает мысль о некоммуникабельности языка. Критикуя книгу Предзолини «Язык как причина ошибки», в которой автор утверждает невозможность ком-

муникации внутреннего состояния и считает задачей поэзии не коммуникацию, а внушение (*suggestire*), он справедливо отмечает, что внушение образов и чувств не есть свойство одной поэзии, ибо эта способность характерна для всякого объекта и инцидента. Человек, по мысли Кроче, знает о своем душевном состоянии лишь постольку, поскольку он его представляет и выражает. Но выразив это состояние однажды, он может воспроизводить его бесконечно раз. Будь слово источником ошибки, — замечает Кроче, — человек, утверждающий эту мысль, не смог избежать бы ошибки и найти ошибку посредством того, что само есть ошибка. Все это действительно так, но как может осуществляться общение людей, если значение слова всегда новое, иное, если фиксируется оно в гетерогенном для словесной активности моменте, если слово и его значение не являются объективным фактом системы языка и не подчиняются его закономерностям? Крайний субъективизм и отрицание взаимопонимания здесь представляются неизбежным выводом. Точка зрения Кроче логически должна привести к субъективно для него неприемлемым воззрениям целого ряда представителей современного искусства и философии: к мысли о невозможности общения между людьми, о бессилии слова выразить чувства и мысли человека, о его неспособности быть средством взаимопонимания. В определенном отношении концепция Кроче может стать теоретическим обоснованием т. н. мифа непонимания, который прочно утвердился в современном буржуазном искусстве, и стремления художников слова разложить человеческую речь, сделать ее алогичной, хаотичной и бессмысленной.

Невозможность адекватного выражения мысли и чувства в языке обуславливает, согласно этому мифу, невозможность взаимопонимания между людьми, их полную разобщенность и недоразумения, которые рождают трагические и неразрешимые конфликты в жизни общества. Одна из причин страшной семейной драмы в пьесе Луиджи Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора» заключается в

невозможности выразить через посредство слов неповторимое, особое содержание мысли и чувства человека. «В словах-то именно все зло и есть! — говорит отец. — В каждом из нас — целый мир и в каждом — этот мир свой, особенный. Как же мы можем понять друг друга, господи, если в свои слова я вкладываю только то, что заключено во мне, а собеседник мой улавливает в них лишь то, что согласно с его собственным миром? Мы только думаем, что друг друга понимаем, а на самом деле нам никогда не столкнуться!» [25, 363]. Тема некоммуникабельности слова лежит в основе драмы французского экзистенциалиста А. Камю «Недоразумение». Ее героиня, владелица маленькой гостиницы Марта вместе с матерью убивает богатого постояльца. Убитый оказывается братом и сыном преступниц. Уехав много лет назад, он вернулся, чтобы обеспечить семью и сделать ее счастливой; однако, он не находит слов для выражения своих чувств и не открывает поэтому своего имени. Ночью его убивают. «Убили тогда, когда он искал слова и не находил их!»—воскликает в отчаянии его жена. Так невозможность найти слова, которые могли бы выразить чувства и мысль, уничтожает счастье и делает трагической судьбу человека.

В определенном отношении некоторые моменты и выводы концепции Кроче соприкасаются с точкой зрения Хайдеггера, философия которого была для него субъективно абсолютно неприемлемой. Сходство точек зрения итальянского и немецкого философов касается эстетизации языка и следующих из нее выводов. Как и Кроче, подлинным словом Хайдеггер считает поэтическое слово. Непосредственная связь с бытием, по его мнению, осуществляется лишь в словесном творчестве великих поэтов, а большая часть языка, которая стала средством коммуникации, истощилась и потеряла свою первичную форму, ибо в ней осталось лишь его рациональное содержание. Постигание поэтического слова у Хайдеггера подразумевает его своеобразную, фактически субъективистическую и произвольную трактовку. Анализируя творчество современного немецкого поэта Георга Тракля,

он отмечает, что в словесной форме стихотворения философ должен выявить скрытый в нем «изначальный» смысл, ибо «стихотворение поэта остается неизреченным». Такой же интерпретации требуют все мыслители. «Подлинное истолкование, — пишет Хайдеггер, — должно показать то, чего в слове налицо нет, но что все же сказано... Подлинное надо искать там, где научная интерпретация больше ничего не находит» [24; 199, 200]. В отличие от Хайдеггера, Кроче никогда не отрицал ценности логического слова. Это последнее у него имеет функцию, которую не может выполнить поэтическое слово. Постигание научной истины, согласно его концепции, осуществляется посредством логического языка и оно полностью рационально. И тем не менее логическим выводом всякой теории, сводящей подлинное слово к эстетическому факту, является отрицание ценности рационального содержания слова, признание его алогичности и некоммуникабельности.

Таким образом, поскольку подлинное слово в концепции Кроче суть художественное слово, философия языка в его системе является не чем иным как философией поэзии или эстетикой. Только как таковая она содержит в себе ряд интересных и рациональных моментов. Поэтическое слово Кроче рассматривает как эстетический факт, который имеет тождественную структуру со всеми другими эстетическими фактами, подчиняется общим эстетическим закономерностям и исследуется единым эстетическим методом. Требование установления специфики художественной структуры слова полностью закономерно и оправдано, ибо, с точки зрения значения слова, наряду со словом как лингвистическим явлением (имеющим свое — лексическое, грамматическое или фонетическое значение) и словом как понятием или логической категорией, стоит слово-образ, значение которого несводимо ни к лексическому, ни к понятийному значению. Поэтому рассматривать слово, понятие и слово-образ как равнозначные явления нельзя. Поэтическое слово есть образ и имеет оно художественную, а не логическую или лингвистическую природу и свои собственные закономерности. Специ-

фика художественного слова объясняется тем обстоятельством, что все виды творчества имеют тождественную эстетическую структуру и конструируются на основе одних и тех же закономерностей. «Поскольку семасиологические факты являются лингвистическими, — пишет В. А. Звегинцев, — они должны изучаться лингвистическими методами и определяться в лингвистических терминах» [18, 91]. Аналогично следует сказать, что поскольку значение поэтического слова является художественным фактом, оно должно изучаться эстетическими методами и определяться в эстетических терминах. Это естественно, ибо изменение аспекта изучения слова не может не изменить и методы его исследования. Значение поэтического слова представляет собой объективно существующее художественное явление и является проблемой эстетической, а не логической, семасиологической или психологической наук.

Выделение художественного слова как самостоятельного и специфического явления вовсе не означает его отрыва от языка и игнорирования закономерностей этого последнего. Средой, в которой формируется значение поэтического слова (так же как и логической категории), является смысловое значение слова, т. е. связанное с ним единичное или общее представление. Слово со всеми входящими в него компонентами представляет собой ту материю, на основе которой конструируется поэтический образ, поскольку оно привносит в поэзию свои качества и закономерности, но формируется в новом направлении. В результате возникает новое качество, которое в поэтическом слове оказывается доминирующим и основным. Утверждая алогичность и асемантичность поэтического слова, Кроче имеет в виду, в первую очередь, отличие его значения и закономерностей от понятия как логической категории. Так, понимаемая алогичность поэтического слова не отрицает ни его мыслительного содержания, ни его обобщающего или универсального характера, но требует разграничения понятия и образа, поскольку это разграничение является необходимым для

установления специфики образа. Если понятие как научная категория есть обобщение или отражение существенных, всеобщих связей, свойств явлений и вещей, то художественное слово в отличие от понятия предстает не как отражение общих признаков явлений и предметов, отрешенных от своей предметности или от свойственных только им качеств, а как отражение сугубо индивидуальных и неповторимых признаков именно данного явления, случайных и не необходимых с точки зрения его научного определения, но необходимых и единственно возможных с точки зрения раскрытия значения образа. Обобщение в образе непосредственно, ибо оно дано всегда в его идее, которая постигается через сугубо индивидуальное и непосредственно видимое, т. е. через художественную форму. «В творчестве, — пишет Белинский, — сила не в идее, а в форме, которая, само собою разумеется, необходимо предполагает и уславливает идею...» «И таково всегда истинно художественное произведение, что в нем идея, так сказать, поглощается формой, и вы больше видите ее, нежели понимаете. В этом то и состоит непосредственность искусства» [11, 174]. Индивидуальность универсального в поэзии проявляется и в том, что художественная форма слова (завершенный образ) может реализовать свое значение только в данной словесной конструкции и в данном контексте и это значение немисливо в иной конструкции или в ином контексте.

Своеобразие значения поэтического слова состоит в том, что в отличие от понятия и лексического значения слова, его структурными компонентами являются лексическое значение слова, его экспрессивно-эмоциональное значение, звукописная сторона слова с присущим ей ритмом, конструкция словосочетаний и контекст. Значение поэтического слова не есть только выраженное им смысловое содержание, т. е. «что»; оно есть и «как», т. е. как оно выражено. Поэтическое значение образуется на основе взаимодействия этих «что» и «как». В понятие экспрессивно-эмоциональный элемент слова не входит. Что касается зна-

чения обычного слова, то одни ученые считают экспрессивно-эмоциональное содержание его составным компонентом, другие отрицают этот взгляд. По мысли Звегинцева, например, экспрессивно-эмоциональные элементы слова суть такие «созначения», которые не являются «объективными в языковом плане явлениями». Их внесение в значение слова он считает смешением субъективных и объективных планов [18; 171, 170]. В доказательство этой мысли Звегинцев приводит слова Гаева из пьесы Чехова «Вишневый сад»: «Дорогой многоуважаемый шкаф!» — и отмечает, что если бы данное здесь эмоциональное содержание входило в общенародное значение слова «шкаф», оно было бы обязательным для всякого другого, пользующегося этим словом. Так или иначе, экспрессивно-эмоциональные элементы слова действительно не могут быть в лингвистическом плане его решающим моментом. В поэтическом же слове его эмоционально-выразительное содержание становится структурным и, более того, его основным значением, ибо слово-образ является ценностью и главное в нем та оценка, через призму которой преломляются все другие его компоненты. В поэтическом слове оценка отражаемых явлений или предметов и есть его значение. В то же время она является объективным, а не субъективным или психологическим моментом художественного значения. Точка зрения тех ученых, которые ставят знак равенства между значением слова и понятием и считают, что значение есть всегда понятие, логически должна привести к выводу, что эмоциональное содержание является содержанием психическим и постольку не может быть объективным, характеризующимся всеобщностью компонентом какого-либо значения. Но это означает сведение художественного значения слова к понятию с сопутствующими ему эмоциональными моментами, т. е. отрицание его существования как объективного явления и признание некоммуникативности образа. Такова, например, в общем мысль А. Шаффа. Шафф отрицает существование понятия и значения как различных категорий, имеющих различное содержание. По содержанию он раз-

личает обычные и научные понятия и соответственные им значения и «целостные психические акты, в состав которых наряду с познавательными элементами входят также эмоциональные и другие элементы» [30, 291]. Естественно, что эмоциональное содержание не входит в понятие, а раз объективное значение существует только как понятие, эмоционально-выразительные элементы относятся к области психических актов и не могут стать объективным значением. Следовательно, значение поэтического слова должно быть опять-таки понятием с приданными ему эмоциональными моментами, некоммуникативными по своей природе и субъективными. «Если, — пишет Шафф, — этот цельный психический акт, связанный с данным выражением, кто-нибудь называет значением или понятием (оба случая имеют место в литературе), то тем самым он превращает так понятое значение или понятие во что-то «личное» не только в смысле субъективности переживания, но и в смысле некоммуникативности» [30, 289].

В действительности, художественное значение есть объективно существующее явление, в котором одним из основных и решающих компонентов является его эмоционально-выразительный момент, характеризующийся объективностью и всеобщностью; в противном случае образное значение оказалось бы некоммуникативным. В вышеприведенных словах Гаева их эмоциональное содержание представляет собой объективный момент образа, и именно оно определяет его поэтическое значение, ибо здесь значимо не значение «шкафа» как обычного слова, а та мысль и чувство, которые выражает посредством этого слова писатель. Чтобы понять это, достаточно привести слова Гаева полностью: «Да... это вещь.. (ощупав шкаф). Дорогой многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и обществен-

ного самосознания». Прямое значение слова «шкаф» здесь наличествует как бы в снятом виде, оно лишь предполагается, а значимым и объективно обязательным для всех тех, кто воспринимает указанный образ, становится именно выраженная в нем мысль, которая есть одновременно и значение, и тот предмет, на который указывает слово. В обычном высказывании эмоционально-экспрессивные элементы могут не только развиваться независимо от предметно-логического содержания, но и вступать иногда в противоречие с ним [18, 175], что не может иметь места в поэтическом выражении.

В образе логическое или понятийное значение уступает место значению образному и в этом смысле оно алогично. В этом отношении нельзя утверждать, что поэтическое слово всегда есть понятие. Например, Кавачиути, критикуя крочеанскую концепцию алогичности, отмечает, что если в лирическом контексте имеется слово «камень», то в значение по необходимости войдут такие его свойства как твердость и т. д., что уже дает понятие [65, 30]. Во-первых, Кавачиути считает слово и понятие равнозначными явлениями, в то время как понятие есть логическая категория и его нельзя отождествлять с лексическим значением слова. Во-вторых, лексическое значение слова действительно является одним из компонентов слова-образа, ибо, не будь это так, его коммуникация оказалась бы неосуществимой. Но в лирическом контексте образное значение камня не совпадает с его понятийным или лексическим значением. Например, если взять начало романса о Марьяне Пинедэ (Г. Лорка):

О, как грустен твой день, Гранада
 Даже камни твои в слезах!
 Марьянита взошла на плаху,
 Ничего не сказала она...

или слова ночи в стихотворении Микельанджело:

«Отраднo спать, отрадней камнем быть,
 «О, в этот век, преступный и постыдный,
 Не жить не чувствовать — удел завидный.
 Прошу, молчи, не смей меня будить...

то словесное и, тем более, научное значение «камня» не играет здесь решающей роли, ибо оно является элементом характеристики образа и говорит о душевном состоянии художника, о мыслях, тревожащих его, об общественной или личной трагедии и т. д., а не о камне как таковом. Слово «камень» поэтому здесь потеряло свое самодовлеющее значение, ибо в образе такие его качества как крепость, прочность, определенная порода, естественная структура и т. д. только предполагается, но не принимаются во внимание. О камне, как и о всяком предмете, который стал элементом образа, можно сказать словами Джованни Строщи, посвященными скульптуре Микельанджело «Ночь»:

То ангелом одушевленный камень
 Он недвижим, но в нем есть жизни пламень
 Лишь разбуди — и он заговорит.

И действительно, слова-образы одушевлены и они говорят так, как не могут говорить абстрактные понятия логического суждения.

Специфичностью поэтического слова обусловлена специфика его структуры и соотношения ее компонентов. Когда анализируется структура высказывания с логической или лингвистической точек зрения, в нем различается три в определенном смысле (идеально) самостоятельных компонента: языковой знак или название, обозначаемый им объект или денотат (предметное значение) и выраженное в нем смысловое значение. Так, своеобразной независимостью от обозначаемого предмета характеризуется название или знак. «Название какой-либо вещи, — пишет Маркс, — не имеет ничего общего с ее природой» [1, 107], т. е. звуковая сторона слова не имеет ничего общего с природой обозначаемого предмета, хотя она и принимает участие в фор-

мировании лексического значения слова. Одинаковое предметное значение может иметь разные названия, а название, имея один денотат, может выражать различный смысл. Например, высказывания «в обоз была впряжена лошадь» и «в обоз была впряжена кляча» имеют одно и то же предметное значение, но их смысловое содержание различно. Следовательно, все три указанных компонента обладают определенной самодовлеюшностью и отличаются друг от друга. Своеобразие слова-образа заключается в том, что оно неделимо и идеально и в нем — звуковая сторона слова, денотат и значение оказываются в определенном смысле тождественными.

Функция указания в поэтическом слове видоизменяется, вернее, она меняет свое направление в том смысле, что называет или указывает в основном на данную в образе оценку выраженного явления, на мысль, вытекающую из произведения, а не на явление как таковое. Поэтому в поэтическом выражении название совпадает с обозначаемым объектом, оно не может иметь различных предметных значений или иметь один денотат, а выражать различный смысл. Объект, обозначаемый поэтическим словом, не совпадает с денотатом словесного или логического высказывания. То, что в высказывании называется денотатом или предметным значением, в поэтическом слове является характеризующим образ элементом, а денотатом оказывается само смысловое содержание. Например, если взять известные слова Шейлска (Шекспир) — «...и все это за что? За то, что я жид. Да разве у жида нет глаз? Разве у жида нет рук, органов, членов, чувств, привязанностей, страстей?..» — то они указывают не на наличие у всех людей глаз, рук и т. д., а на оскорбленное человеческое достоинство, на равноправие всех национальностей, на несправедливость и возмущение Шейлока и т. д. и, следовательно, их смысловое содержание совпадает с денотатом. В логическом высказывании, с точки зрения значения, синонимы будут различными и установить почему, например, «жид» более близок к «еврею», чем к «христианину» невозможно. Осно-

вой установления, что эти два слова суть синонимы является идентичность их предмета [32, 99]. В поэтическом слове эти два слова имеют и различные предметы. Синоним здесь будет не только новым значением, но и новым предметом. На суде («Венецианский купец») Антонио обращается к герцогу: — «Подумайте — вы спор с жидом ведете. Поймите же — ведь это все равно, что... у волка стать спрашивать, зачем овечку он кручиниться по детям заставляет... Скорее вам удастся труднейшую работу совершить, чем жалостью наполнить эту душу жидовскую...» В драме же Лессинга «Натан мудрый» Натан говорит: «...Еврей и христианин — не люди ли сперва, а уж потом еврей и христианин?..» В этих двух примерах с логической точки зрения «жид» и «еврей» являются синонимами, ибо, отличаясь друг от друга своим значением, обозначают один и тот же предмет. Но с эстетической точки зрения, будучи элементом характеристики образа, они отличаются друг от друга и значением, и предметом. В первом случае «жид» выражает и есть в то же время жестокость, бессердечие и является поэтому скорее синонимом этих слов, чем «еврея». Во втором контексте «еврей» выражает гуманизм, мудрость и является синонимом «человека». В поэтическом слове в каждом конкретном случае новое смысловое содержание есть новое предметное значение.

Следует отметить, что тождество значения и денотата в поэтическом слове не отрицает определенной самостоятельности его предметного значения. Изображенный в произведении мир предметов или событий или, как его называет Р. Ингарден, его предметный слой [20, 26], несет в себе в определенном смысле самостоятельное значение событий и предметов. Но и этот предметный слой в конечном итоге превращается в момент, характеризующий образ. Так, изображение мира природы или общественных явлений никогда не имеет в искусстве чисто дескриптивного значения. Это изображение находится в прямой зависимости от смыслового содержания произведения, от чувства или мысли, положенных в его основу. Оно является как бы фоном поэтического зна-

чения, которое обуславливает смысл всех предметов и явлений, будь то луна, небо, биржа, смерть и т. д. и т. д. Например, луна — это излюбленный образ поэтов, но в их произведениях она предстает как фон, на котором раскрываются их мысли и чувства и который составляет один из компонентов, характеризующих образ всего произведения. Достаточно привести несколько примеров, в которых луна лишена в определенном смысле собственного, самодовлеющего значения; постольку она и как предмет совпадает с выражаемым смыслом.

«Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин.
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!»

(А. Пушкин «Бесы»).

«Эй, луна берегись!
Твой лавный ход пречистой девы
Бессилен — в час, когда гремят
напевы,
И осень иступленный свой полет
В объятьях урагана правит,
И спазма ласк их все равнины
давит

И мчатся сгустки мглы
Во мрак ночной
И падают стволы
Со сломанной спиной».

(Верхарн «Осенний вечер»).

«...За хороводом звезд луна
восходит;
Она с безоблачных небес
На доли, на холмы, на лес
Сиянье томное наводит...»
(«Бахчисарайский фонтан»)

«Луна, — она одна мечтанье
сохранила
О небе, что горит, все в золоте
огней.
О, в бледном воздухе, средь
полевых теней,
Навеки бледное, далекое светило!»
(Верхарн «Доспехи вечера»)

Во всех приведенных примерах луна есть луна и тем не менее в каждом конкретном случае одушевленная чувством автора она получает свой собственный, индивидуальный характер и становится новым предметом — тревогой, страхом, истомой, бессилием, бледной и далекой мечтой и т. д., то есть она оказывается лишь фоном, из глубин которого возникает значение поэтического слова и его предмет. Именно по-

тому, что смысловое содержание поэтического слова тождественно со своим предметом, оно может быть никак не названо. Разбирая стихотворение Мицкевича «Аккерманские степи», Ингарден отмечает, что мир природы становится фоном, из которого как бы взрывается человеческое чувство, хотя оно никак не названо, а только выражено в словах, составляющих компонент изображаемого мира: «Но в путь! Никто не позовет» [20, 27].

Своеобразным образом мысли и чувства художника, а не самодовлеющим описанием того или иного явления предстают в произведении и изображенные в нем общественные отношения, события или учреждения. Например, в стихотворении Верхарна «Биржа» возникает трагический образ безумного и чудовищного мира, потому что таким его увидел поэт.

«...И ярость вспыхивает вновь
В дыхании надежды вздорной,
Восходит, красная как кровь,
Над этой гаеной черной,
Где бьется с грабежом грабеж.
Сухие языки и взгляды точно нож,
И жесты дикие и в мыслях — миллионы:
Монет сверкающих безумные циклоны,
И то надежд, то ужасов мираж.
Там спешка заменяет смелость;
Там судорожно чертит карандаш
Тоску, что в платье цифр оделась.
Там продают и покупают гром,
Что на краю земли народы убивает;
Химеры носятся кругом;
И шансы то растут, то убывают.
«Даю, беру, даю, беру» —
В жару вьются свою игру;
Пылает воздух. Цифры, обезумев,
Пакетами, тюками, в адском шуме,
Вверх, вниз, вверх, вниз летят, летят,
Переполняя этот ад,
Пока не прозвонит решенный час,
Вещающий, что бой их тяжкий —
Угас...»

Одним из основных моментов в определении значения художественного слова является контекст, в котором реализуется образ. Установить его эмоционально-смысловое содержание возможно только на основе данного контекста. В этом смысле поэтическое слово не представляет собой устойчивой семантической единицы. Как пример семантической неустойчивости образного слова Орсини приводит метафору Лонгфелло — «искусство долговечно, а время быстротечно» («Псалом жизни»), — которая была заимствована у него Бодлером и получила в стихотворении «Неудача» иное эмоционально-смысловое значение. Будь образ устойчивой семантической единицей, — замечает Орсини, — подобное различие значений было бы невозможным [76, 59]. И действительно, с лингвистической или логической точки зрения указанная метафора дает определенное и устойчивое смысловое содержание. Но как поэтическое выражение оно получает свое значение в зависимости от эмоционально-смыслового значения цельного образа, который раскрывается через контекст. У Лонгфелло метафора — «искусство долговечно, а время быстротечно» — несет в себе веру во всепобеждающую силу труда, след которого не стереть быстротечному времени, ибо искусство человека — вечно. У Бодлера мысль о долговечности искусства и быстротечности времени связана с темой тяжести жизненного бремени, требующего от человека мужества Сизифа, но обреченного на забвение во мраке быстротечного времени. Поэтому в произведении Лонгфелло человеческие сердца, отбивающие, как приглушенные барабаны, похоронный марш к могиле, напоминают о быстротечности времени, но зовут к действию, труду, след которого останется в веках и послужит путеводителем для других. У Бодлера биенье его сердца, отбивающего подобно приглушенному барабану похоронные марши, стремится вдаль от знаменитых гробниц к уединенным могилам тех, кто покоится в забвении и мраке, где в глубоком одиночестве только скорбные цветы изливают свой сладкий аромат. Приводим несколько строк из «Псалома жизни» и полностью «Неудачу»:

162

Life is real! Life is earnest!
And the grave is not its goal;
«Dust thou art, to dust returnest»,
Was not spoken of the soul.

Not enjoyment, and not sorrow,
Is our destined end or way;
But to act, that each to-morrow
Find us farther than to-day.

Art is long, and Time is fleeting,
And our hearts, though stout and brave,
Still, like muffled drums, are beating
Funeral marches to the grave.

In the world's broad field of battle
In the bivouac of Life,
Be not like dumb, driven cattle!
Be a hero in the strife!

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage!
Bien qu'on ait du coeur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon coeur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres

—Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.

Контекст, в котором формируется завершенное, эмоционально-смысловое значение образа может быть как контекстом большого объема, так и контекстом, состоящим из одного предложения. Например:

«Над ручьем весь день
Ловит, ловит стрекоза
Собственную тень»

или

«В аромате слив
Вдруг над горною тропой
Выплыл солнца лик»

(Японская поэзия).

Для того, чтобы определить значение образа целого произведения, необходимо знать полный контекст. Но каким должен быть по объему контекст, чтобы вычленилось значение отдельных образов, зависит от каждого конкретного случая. В любом произведении имеются независимые образы, определение которых не требует полного контекста, хотя в конечном итоге они тоже входят в образ целого произведения. Но существуют образы, значение которых непонятно вне полного или почти полного контекста произведения. Таковы, например, символические образы. В совершенно разных по стилю и миросозерцанию произведениях — в «Росмерсхольме» Ибсена, *Метаморфозе* о Фазтоне Овидия и «Сельском враче» Кафки даны образы фантастических коней, увлекающих человека к гибели. Несмотря на определенное внешнее сходство указанных символов, их эмоционально-смысловые значения не имеют между собой ничего общего. Но для того, чтобы понять эти значения, необходимо знание полного контекста произведений. У Кафки, например, образ неведомо откуда возникших лошадей, которые уносят сельского врача в неизвестный край, выражает внутренний мир человека, некую чуждую и незнакомую ему до поры до времени силу. Эта сила (некоторые исследователи творчества Кафки видят в ней сексуальную природу человека [67, 129]), неожиданно вырывается из глубины его «я», поработает его и вызывает в нем страшные мучения. Образ лошадей в «Сельском враче» перерастает в образ кровавой раны больного, в глубине которой притаился червь, говорящий о смертельном недуге человеческого бытия, вызванного его же внутренними силами. Поэтому образ лошадей непонятен вне образа раны или вне образа занесенной снегом пустынной степи, где бредет в неизвестность оставшийся одиноким сельский врач, и других образов рассказа. Само собой ясно, что образ лошадей из «Сельского врача» имеет совершенно иное эмоционально-смысловое значение, чем образ белых коней в «Росмерсхольме» или образ коней Гелиоса, уносящих Фазтона к неминуемой гибели.

Решающим компонентом в формировании эмоционально-смыслового значения образного слова является конструкция выражения, что особенно видно в стихах. В логическом суждении изменение словесной конструкции высказывания не меняет выражаемого им значения. Например, значение фразы — «У Ласка учение об идеальном бытие связано с теорией ценности» можно выразить и так «Учение об идеальном бытие связано у Ласка с теорией ценности». Но значение поэтического образа «листья падают, листья падают. Стонет ветер, протяжен и глух...» (Есенин) не выразить фразой — «падают листья падают листья. Протяжен и глух, ветер стонет...», ибо оно неотделимо от той словесной конструкции, в которой оно выражается. Л. Н. Толстой, касаясь гармонии поэзии Пушкина, писал: «...каждая конструкция перегруппировывает мир. Особенно это ясно на стихе. Самой словесной принудительностью, равностью стиха стиху (или неравностью), выделенностью в стихе или невыделенностью — в стихах перераспределяется их смысловой вес» [29, 569]. Стих, как определенный строй, — отмечает Ю. Тынянов, — рождает свои стиховые оттенки смысла, дает новое измерение слову [30, 543]. Так, например, драматическую напряженность и выразительность в поэме Блока «Двенадцать» создает переход частушечного строя к высокому лирическому строю стиха:

— Все равно, тебя добуду,
Лучше сдайся мне живьем!
— Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнем!
Трах-тах-тах! — И только эхо
Откликается в домах...
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...
Трах-тах-тах!
Трах-тах-тах...

...Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули неведим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос.

Поскольку слово как таковое является материей поэтического образа, то его звукопись или звукописьмо также участвует в формировании художественного значения и его

эмоциональной тональности. Значение поэтического слова неотделимо от его звукописи, от его музыкальных и ритмических качеств. Музыкальная природа поэтического слова несомненна, и тот факт, что она абсолютизируется формалистическим искусством, не может быть основанием для отрицания его роли в конструировании художественного значения. «Носителем «поэтичности», — пишет В. Шкловский, — может быть и ритм, и звуки, что элементарно понятно» [28, 4]. «Созвучия как бы облекают в плоть и подтверждают поэтическую мысль автора, — пишет С. Маршак. — Пользуясь аллитерациями, поэт как бы вскрывает самую структуру языка, в котором созвучия далеко не случайны». «Вы не можете себе представить «На холмах Грузии» Пушкина, «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова или «Незнакомку» Блока написанными в другом размере и ритме. Музыкальная их тема возникла вместе со смысловой» [22; 244, 252]. Звукопись в стихотворении всегда тесно связана с его смысловым содержанием и в этом отношении поэзия сближается с музыкой. Не случайно сказано О. Мандельштамом «Останься пеной, Афродита, и слово в музыку вернись». Именно музыкальностью слова объясняется огромное значение внутреннего ритма поэтического слова. Звукопись слова с характерным для нее ритмом является одним из существенных компонентов поэтического значения, которое в этом отношении отличается от лексического или логического значения.

Таким образом, идентичность эстетической структуры поэтического слова с природой структуры других фактов искусства обуславливает своеобразие взаимосвязи компонентов, которые конструируют его значение. Обозначающее и обозначаемое в поэтическом слове составляет единое целое и неразличимы даже идеально. Это объясняется тем, что в поэтическом искусстве собственно слово есть такая же материя образа как звук в музыке, камень в скульптуре, цвет в живописи и т. д. Как и в других видах искусства, где материя, превращаясь в образ, как бы теряет свое собственное качество и не может быть рассматриваема в виде знака,

указывающего на некое значение, так и в поэзии слово, снятое образом, теряет характер названия и становится непосредственной художественной действительностью, самой выражаемой вещью или событием, чувством или мыслью. В этом смысле поэтическое слово так же асеманлично как музыка и изобразительное искусство.

На идентичность обозначающего и обозначаемого в поэзии указывает, например, Л. Стефанини. Он различает два вида слова — семантическое слово, как интенциональное, и слово-образ. Свообразие этого последнего Стефанини определяет понятием Абсолютности. В отличие от ценности непоэтического выражения, которое он считает путем (tramite) или ценностью-средством (Mittelwert), ценность поэтического выражения является словом (termine) или собственной ценностью (Eigenwert). Поэтому, — пишет Стефанини, — знак научного языка есть образ, «в который не верят», ибо глаз разума не останавливается на нем, а переступает его. Но поэтический образ суть такой образ, которому верят, ибо будь он тем, что обозначает другое, он назывался бы не образом, а реальностью [86; 74—76]. Поэтическое слово, — продолжает Стефанини, — является не знаком вещи, а самой вещью. Оно не обозначает реальность, а вызывает ее, не демонстрирует ее, а показывает и тот, кто произносит его, прямым путем достигает объекта. Аналогична и мысль Сартра. «В прозе, — отмечает он, — слова рассматриваются как знаки, в поэзии как вещи» [86, 76].

В этом смысле можно найти определенное сходство между поэтическим словом и фактом неосознанного владения языком, ибо основой обоих является тождество слова и предмета. Иллюстрация тому — известная история тирольца. Этот последний, побывав в Италии, с восторгом рассказывал о красоте ее природы, но удивлялся глупости итальянцев, называющих животное, которое есть лошадь (Pferd) — «cavallo». Если в языке название отождествляется с предметом только в случае неосознанного владения языком, то в поэтическом образе слово — значение — предмет идентичны в определенном смысле по существу. Было бы странным

утверждение, что в живописи, скульптуре или в музыке цвет, камень, бронза и звук являются знаками, указывающими на предметы и события и выражающими независимое от них значение. Если взять, например, распятие Христа, то это событие в живописи не имеет самостоятельного значения; оно изображалось художниками бесчисленное количество раз и тем не менее в каждом конкретном случае мы имеем новый образ, новое эмоционально-смысловое значение и, следовательно, новую художественную реальность. Событие в живописи является характеризующим образ элементом, а что самое главное, средство выражения в живописи есть цвет и в картине он не указывает на что-либо, а представляет саму выраженную мысль или чувство. Никто не скажет, что красный цвет есть знак ярости, желтый — разлуки, зеленый — покоя и т. д. и что художник использует их соответственно этой классификации. Например, в картине известного норвежского художника Эдварда Мунка «Крик» ее эмоционально-смысловое значение — отчаяние и страх — выражено не только данной на переднем плане фигурой человека, его широко открытым, перекошенным от ужаса ртом, его круглыми оцепеневшими глазами, а возбужденностью желтовато-зеленоватых, красных и синих цветов моря, неба и фигуры человека, которые, создавая кривые извивающиеся линии, сами кричат и сами являются этим страхом и отчаянием. Также и в картине Тинторетто «Распятие», — как отмечает Сартр, — желтый цвет не изображает чувство печали и страшного потрясения, а есть само потрясение и печаль. Особенно ясна указанная специфика искусства в музыке, в которой о звуках и их композициях никак не сказать, что они указывают или обозначают какой-либо предмет или событие.

Поскольку образное слово тождественно со своим значением, в поэзии не может иметь места перенос слова с одного значения на другое или, другими словами, облачение художественного значения в различные словесные оболочки. Поэтому законно, но условно существующее в теории литературы понятие тропа, ибо оно подразумевает такую словес-

ную конструкцию, которая использует слово или выражение в переносном смысле и свойствами одного явления характеризует другое. В действительности, метафора, сравнение, метонимия, синекдоха, гиперболы, аллегория, символ и т. д. в каждом конкретном случае есть то единственное слово, через посредство которого возможно выразить данное поэтическое значение, ибо образ всегда суть собственное слово. Например, метафоры Руставели — „ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო ვერცა კლდოვანი; მისგან ყოველი გასწორდეს სუსტი და ძალ-გულოვანი“³; и Омар Хайяма — «Будь падишахом ты иль нищим на базаре, цена тебе одна: для смерти санов нет» — в общем казалось бы выражают одну и ту же мысль — что смерть удел всех людей и всех она делает равными. С точки зрения их переносного значения это действительно так. Но с точки зрения поэтического значения образа указанные метафоры имеют различное эмоционально-смысловое содержание и являются в каждом отдельном случае собственным и единственно возможным словом для выражения данного в них смысла. Условно в поэзии также и понятие символа, ибо этот последний подразумевает знак и значение, имеющие между собой внешнее, а не необходимое отношение. В поэзии символы являются единственно возможными формами выраженных в них образов, вернее они суть сами образы. Таковы, например, клоп Маяковского, чайка Чехова, ворон Эдгара По, альбатрос Бодлера, дикая утка Ибсена, шинель Гоголя, потонувший колокол Гауптмана и т. д. Даже такое направление как символизм, возводящий символику в основополагающий принцип искусства и отрывающий обозначающее от обозначаемого, в своих подлинно художественных произведениях создает не символы как таковые, а живые образы.

Фактически, одним из принципов, который лежит в основе мысли о возможности передачи творческой функции

³ Не задержит смерть теснина, ни скалистая вершина
Храбрецов и малодушных перед ней равна судьбина!
(Пер. Ш. Нуцубидзе).

машине, является убеждение, что художественный смысл произведения — это одно, а его словесное выражение — другое, что знак и обозначающее в искусстве две разные вещи. Этим объясняется абсурдная попытка некоторых западных представителей т. н. «программирования прекрасного» дать «исправление» классиков, т. е. выразить более компактно и «точно» смысловое содержание или истинное «зерно» их произведений. Вот как выглядит, например, стрывок из «исправленного» текста поэмы Э. По «Ворон», выданного кибернетической машиной:

Как-то в полночь, час угрюмый,
 полный тягостною думой,
 Над старинными томами
 Я склонялся в полусне,
 Грезам странным отдавался,
 Вдруг неясный звук раздался,
 Будто кто-то постучался,
 постучался в дверь ко мне.
 Это, верно, прошептал я,
 гость в полночной тишине,
 Гость стучится в дверь ко мне.
 Ясно помню... Ожиданье...
 Поздней осени рыданье
 И в камине очертанья
 тускло тлеющих углей...
 О, как жаждал я рассвета!
 Как я тщетно ждал ответа
 На страданье без привета,
 На вопрос о ней, о ней,
 О Леноре, что блистала
 ярче всех земных огней,
 О светилах прежних дней...

Рассвет стук стук
 огонь
 тление
 ЛЕНОРА
 красное тление
 Гость
 камин ЛЕНОРА Л
 ЛЕНОРА
 желание, тление
 Е духи
 угли
 ЛЕНОРА осень
 белые
 линии
 рассвета О
 темные Р
 линии
 ночи А
 гость

[16, 200].

«Информация», данная машиной о «подлинной» мысли поэмы Э. По, комментариев не требует. Как говорится — гора мучится родами, а родится мышшь.

Асемантичность поэтического слова или тождество выражения и образа (обозначаемого) признается не всеми. Так, понимаемую асемантичность поэзии отрицает, например, итальянский философ и эстетик Гвидо Калоджеро.

Отвергая крочеанское отождествление выражения и интуиции, он считает, что поэтическое выражение есть знак, лингвистический аспект поэзии, который отличается от т. н. эйдетического аспекта, т. е. ее интуитивного и респрезентативного момента. Калоджеро различает в искусстве три компонента: пафос (pathos) или рождаемый произведением комплекс чувств (например, чувство печали), эйдос (eidos) — образ этого пафоса (например, образ уснувшей природы, который вызывает чувство печали) и значение. Искусство, согласно Калоджеро, подразделяется по принципу наличия или отсутствия этих компонентов на семантические и асемантические искусства. Поэзия имеет все три момента, музыка — пафос и значение, изобразительное искусство — пафос и эйдос. Поэтому первые являются семантическими искусствами, а последнее асемантическим. Образ дается в нем нашему видению непосредственно и знака здесь налицо нет. Асемантическим искусством Калоджеро считает также кинематографию и сценическое искусство, ибо в них слово выполняет вторичную функцию. Асемантическое искусство характеризуется визуальностью, что обуславливает его универсальность и делает излишним его перевод. Музыка, по мысли Калоджеро, является семантикой чистых чувств и лирикой; она имеет свой «язык», который непонятен для тех, кто не понимает музыки. Под музыкальной семантичностью Калоджеро подразумевает язык, вызывающий чистые, безмянные чувства. От поэзии музыка отличается тем, что в первой чувство неотделимо от эйдоса, а музыка не нуждается в нем. Но, как и изобразительное искусство, музыка не нуждается в переводе, ибо событие для нее значения не имеет.

Семантический опыт, по мысли Калоджеро, налицо там, где один аспект жизни обозначается другим произвольным аспектом. В таком случае мы имеем язык, знак или обозначающее. Для установления знакового характера выражения Калоджеро обращается к т. н. опыту Пигмалиона. Если удастся вывести произведение из той чисто идеальной и фантастической возможности, в которой оно живет, и затем превратить в воображении эстетический опыт в реальность,

т. е. в практический опыт, как это случилось с Пигмалионом, который полюбил скульптуру не как эйдос, а как живую женщину, тогда данное произведение является асемантическим фактом.

Слово, согласно Калоджеро, всегда есть язык, независимо от того, предстает ли оно перед нами как знак и слово или как непосредственный образ или визуальная интуиция предмета. «Выражение, язык, значение, семантический опыт, — пишет он, — не есть более интуиция, а является функциональным отношением двух интуиций, в котором одна отсылает нас к другой таким способом, что одна представляет собой знак, другая же смысл, одна есть обозначающее, другая — значение» [61, 174]. Таким образом, слово в поэзии, как и в языке, есть всегда знак, но обозначает оно художественное значение. Поэтическая метафора, согласно Калоджеро, является, по существу, и семантической метафорой, поскольку эта последняя генетически предшествует первой. Своеобразие поэтической метафоры заключается в том, что она создает новую картину пафоса и эйдоса, которая поднимает первую картину на высоту эстетического звучания. Но достаточно привести один пример Калоджеро, чтобы стала ясной ошибочность его взгляда. Соответственное собственное слово поэтической метафоры Китса — «I feel the daisies growing ower me» (я чувствую, как маргаритки растут надо мной) — пишет он, — суть — «теперь я чувствую, что лежу в могиле». Понятно, что это т. н. «собственное слово» является лишь смысловой интерпретацией образа Китса, в котором сам образ и его художественное значение утеряно. Если следовать логике Калоджеро, то надо признать, что поэтическая метафора есть видоизмененное, «украшенное» название значения собственного слова, которое постольку может быть заменено и другими названиями, но во всех случаях останется тем же семантическим фактом. Например, тем же семантическим фактом будет метафора из эпиграммы греческого поэта Гегесиппа «На гроб Тимона» — «Я обитаю в ней, Тимон, людей ненавистник» или же метафора Симонида Кеосского —

«ныне же нас Саламин, остров Аянта хранит...» («Коринфянам, павшим на Саламине»), ибо в обоих случаях «собственное» значение суть — «я (или мы) лежу (лежим) в могиле». Разница будет лишь в обозначаемом объекте (в первом примере — Тимон Афинский, во втором саламинцы). В действительности, в поэзии такого собственного значения не существует, ибо ее значение есть значение образное, которое может быть выражено только в данной словесной форме. Собственное или семантическое слово является материей образа, которая преобразуется им и постольку теряет свою знаковую природу и превращается в асемантический факт.

Не убедительны доводы Калоджеро, которыми он доказывает семантическую музыку и отсутствие значения в живописи. Ссылка на наличие «музыкального языка», который понятен не всем, не может служить основанием отличия музыки от живописи. С тем же правом мы можем сказать, что живопись также имеет свой «язык» и он также понятен не всем. Тот факт, например, что человек видит написанный пейзаж, вовсе не означает еще, что он воспринимает картину эстетически и чувствует ее живописные качества. В живописи, как и во всех изобразительных искусствах, не все сводится к т. н. эйдосу и пафосу, ибо искусство, не имеющее значения, немислимо. Что касается опыта Пигмалиона, якобы доказывающего асемантическую изобразительного искусства, то он может иметь место и в поэтическом слове. В поэзии художник также может дойти до того предела, когда герой превращается для него в живое существо. Следовательно, и здесь мыслим переход из воображаемой реальности, — как говорит Калоджеро, — в реализованную действием реальность. Известно, что друг Бальзака, придя как-то раз к писателю, застал его почти без чувств, в состоянии страшного отчаяния. На вопрос, что с ним, Бальзак ответил, что умирает отец Горио. Если подобные случаи доказывают асемантическую произведений, то и поэзия является асемантическим искусством.

Одним из доказательств семантической поэтического

слова Калоджеро считает возможность и необходимость его перевода. Но тогда как быть с музыкой? Эта последняя в переводе не нуждается и поэтому, согласно его же логике, не должна быть фактом, имеющим семантическую природу. Вообще, вопрос возможности перевода поэтического слова решается в зависимости от того, с какой точки зрения его рассматривать. Если иметь в виду образ как таковой в его многогранной полноте и целостности, т. е. в целостности и единстве всех его компонентов, то поэтическое слово непере- водимо. Неперевода поэзия в том смысле, что переводчик обращается к иному выразительному средству или матери- рии, т. е. к другому языку, который отличается от оригина- ла своей звукописью или музыкальной мелодикой, с прису- щим ей ритмом, своеобразием возможных словосочетаний, лексическим значением, которые, вместе взятые, создают тысячи оттенков смысла. Утеря указанных качеств в перево- де обуславливает и изменение самого значения образа, ибо они неотделимы друг от друга. Неперевода поэтиче- ского слова объясняется тем, что писатели черпают свои средства из сокровищницы устно-народного творчества, из областных наречий и т. д. Есть чувства и мысли, — пишет Потебня, — которых не вызвать на обще-литературном языке известного народа никакому таланту, но которые срав- нительно легко вызываются на областном наречии [27, 200].

Например, замечательная поэма Блока «Двенадцать» написана в частушечных, по словам Ю. Тынянова, намеренно площадных формах или, как отмечает В. Шкловский, даже не частушечным, а «блатным» стилем. Естественно, что ни- какой даже самый совершенный перевод не способен пере- дать аромата, музыки и смысловых оттенков образов этого произведения. Недавно поэма Блока была переведена Рена- то Поджиоли на итальянский язык. Сам по себе перевод очень хороший как в смысле точности, так и в смысле своих художественных качеств. И тем не менее в переводе утеряно многое, хотя и не по вине переводчика. Да и как перевести: не на русский язык такие образы:

- А Ванька с Каткой—в кабаке...
- У ей керенки есть в чулке!
- Ванюшка сам теперь богат...
- Был Ванька наш, а стал солдат!
- Ну, Ванька сукин сын, буржуй,
мою, попробуй, поцелуй!

На итальянском языке это звучит так:

Sai, Nane e Cate sono insieme...
Lei nelle calze i soldi tiene!
Lui pure è ricco sfondato...
Era dei nostri ed è soldato!—
O Nane, orsù, figlio di cani,
Provati: baciale le mani!

[59, 31]

Или:
«Ох, ты, горе-гоерье!
Скука скучная,
Смертная!
Уж я времячко
проведу, проведу...
Уж я темячко
почешу, почешу..
Уж я семячки
полушу, полушу...
Уж я ножичком
полосну, полосну!..
Ты лети, буржуй воробышком!
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...
Успокой, господи, душу рабы твоея...
Скучно!

Amarezza amara
noia noiosa
mortale!

E così il mio tempo
passe-passerò...
La mia nuca sempre
gratte-gratterò,
Semi io bel bello
sgrane-sgranerò...
F col mio coltello
colpi colpirò...
Fuggi, borghese, come un passerotto!
Il tuo sangue corrotto
berrò alla gloria d'una
bella ragazza bruna!..
Placa, o Signore, l'anima
tua schiava...
Che tedio!

[59, 47]

Аналогичный пример можно привести из поэзии А. Воз- несенского, перевод которой часто также связан с большими трудностями.

«Я говорю: эх, парень,
Тебе б дрова рубить
На мотоцикле шпарить,
Девчат любить!

Тебе б не четки
и не клубок
Тебе б чечеткой
Дробить каблук!

Эх, вприсядку,
Чтоб пятки — в небеса!
Уж больно девки падки
На синие глаза.

Он говорит: Вестимо...
И прячет, словно вор,
Свой нестерпимо синий,
Свой нестеровский взор...

Приведенные примеры лишь более ярко свидетельствуют о невозможности создания на другом языке идентичного образа со всем богатством его смысловых и звуковых оттенков, но по существу положение одинаково во всех случаях. Поэтому и пишет Потебня, что всякий перевод более или менее похож на известную шуточную великорусскую переделку малорусского «ой був та нема» — «эх был да нетути» [27, 199]. Естественно, что перевод прозаического художественного произведения ближе к оригиналу, чем стихотворного, ибо строение прозаического языка допускает приближение к оригиналу в большей степени. Но и здесь теряется неповторимая специфика материи поэтического образа, являющая его существенным компонентом, смысловые оттенки лексического значения оригинального слова, характерное своеобразие народного юмора и т. д. Конечно, т. н. «непереводимость» поэтического образа относительна и она не снимает возможности и необходимости переводов. В то время, как «перевод» других искусств невозможен абсолютно (т. е. воссоздание данного образа, например, живописного посредством иных выразительных средств, например, музыкальных или словесных), перевод поэтического произведения возможен постольку, поскольку и в оригинале и в переводе используется аналогичное выразительное средство или аналогичная материя — слово. Поэтому сам по себе перевод поэтического слова может быть не менее прекрасным произведением, чем оригинал, но он всегда является только аналогичным, а не тем же образом. Этим объясняется, что подлинное проникновение в природу созданного на чужом языке поэтического искусства возможно лишь в случае знания этого языка и трудно представить себе филолога или исследователя литературы того или иного народа, не знающего его языка.

Даже поверхностное ознакомление с поэтическими переводами показывает различие смысловых значений образов

оригинала и перевода. Не говоря уже о звукописи оригинального слова, полностью пропадающей в переводе, теряются и смысловые оттенки его лексического значения. Например, если взять стихотворение Бараташвили «Цвет небесный, синий цвет» в переводе Б. Пастернака, который создал замечательные переводы произведений грузинского поэта, то в нем имеется (как и вообще во всяком произведении) ряд слов, оттенки лексического значения которых непереводимы: например, „ეშბი“, „ვეტრფოლი“, „ციაგმან“ и др. Так, слово „ეშბი“ на русский язык переводится «любовью», «миловидностью», «привлекательностью», «очарованием», «красотой» и т. д., но все эти слова, являясь скорее его синонимами, имеют соответственные слова на грузинском языке (любовь — სიყვარული, миловидность — სანდომიანობა, привлекательность — მამზიდველობა, очарование — მომზიბველობა, красота — სილამაზე) и не одно из них не выражает его собственного значения или смыслового оттенка. В переводе по необходимости возникает эмоционально-смысловое различие образов и обусловлено оно не только спецификой языка оригинала, но и спецификой языка, на который переводится произведение. Если привести даже наиболее совершенные образцы переводов, то указанное различие образов несомненно. Возьмем несколько примеров и, в первую очередь, перевод Пастернака:

„ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს,
პირველად ქმნილსა ფერს
და არ ამ ქვეყნიერს.
სიყვარულიდან ვეტრფოლი.

და ახლაც, როს სისხლი
მაქვს გაცეხული
ვეციცავ—არ ვეტრფო
არ ოდეს ფერსა სხვას.

თვალეშში მშენიერს
ვეტრფი მე ცისა ფერს;
მოსრული იგი ცით
გამოკრთის სიამით.

«Цвет небесный, синий цвет,
Полубил я с малых лет.
В детстве он мне означал
Синеву иных начал.

И теперь, когда достиг
Я вершины дней своих,
В жертву остальным цветам
Голубого не отдам.

Он прекрасен без прикрас
Это цвет любимых глаз.
Это взгляд бездонный твой,
Напоенный синевой.

12. Е. И. Топуридзе

ფიჭვი მე სანატრი
მიმიწვევს ცისა ქედს,
რომ ეშხით დამდნარი
შევერთო ლურჯსა ფერს.

მოვკვდები — ვერ ვნახავ
ცრემლსა მე მშობლიურს,—
მის ნაცვლად ცა ლურჯი
დამაფრქვევს ცვარს ციურს!

სამარეს ჩემსა, როს
გარს ნისლი მოეცვას —
იგიცა შესწიროს
ციაგმან ლურჯსა ცას!

Удивительно совершенны переводы В. Брюсова стихотворений Верлена. Они отличаются характерной для творчества французского поэта музыкальностью, близки к оригиналу по смыслу и тем не менее все-таки мы имеем два образа или две музыкальные вариации на одну и ту же тему. Известно, какую сложную задачу представляет собой перевод «Божественной комедии» Данте. Трудно представить, что выполнить ее можно было лучше, чем это сделал М. Лозинский. Высокие художественные качества его перевода сочетаются с очень большой смысловой близостью к оригиналу. Подобное сочетание явление не частое, ибо даже в лучших переводах их совершенство достигается обычно за счет определенного отдаления от смыслового аспекта произведения. И тем не менее и в переводе Лозинского теряются не только красота мелодики итальянского языка, но и эмоционально-смысловые оттенки стиха. Приводим одно из стихотворений из книги Верлена «Романсы без слов» в переводе Брюсова и несколько терцин из «Ада»:

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

Это цвет моей мечты,
Это краска высоты.
В этот голубой раствор
Погружен земной простор.

Это легкий переход
В неизвестность от забот
И от плачущих родных
На похоронах моих.

Это синий, негустой,
Иней под моей плитой.
Это сизый, зимний дым
Мглы над именем моим».

Это — экстаз утомленности,
Это — истома влюбленности,
Это — дрожанье лесов,
Ветра под ласкою млеющих,
Это — меж веток сереющих
Маленький хор голосов.

O le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire..
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas?

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell' eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore
Fecemi la divina potestate,
La somma sapienza e il primo amore.

Dinanzi a me non fur cose create,
Se non eterne; ed io eterno duro.
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!

Свежие, нежные трепеты!
Шёпоты, щебеты, лепеты!
Кажется: травы в тиши
Ропшут со стоном томительным
Или в потоке стремительном
Глухо стучат голыши.

Чи же сердца утомленные
Вылились в жалобы сонные?
Это ведь наши с тобой,
Это ведь мы с тобой, милая,
Тихие речи унылые
Шепчем в равнине ночной?

Я увожу к отверженным селеньям,
Я увожу туда, где вечный стон,
Я увожу к погибшим поколениям.
Был правдою мой зодчий вдохновлен:
Я высшей силой, полнотой всезнанья
И первую любовью сотворен.

Древней меня лишь вечные создания,
И с вечностью пребуду наравне.
Входящие оставьте упования.

Указанная непереводимость поэтического слова, т. е. невозможность создания тождественного образного значения на другом языке, обусловлена еще одним фактором. Перевод является всегда творческим процессом. А творчество, поскольку оно есть творчество, создает всегда нечто новое и свое. Конечно, образное значение перевода обусловлено образным значением подлинника. Но, помимо тех изменений, которые возникают в нем благодаря новому языку и его специфике, определенные коррективы вносит в перевод и художественное видение переводчика, которое обуславливается личными и общественно-историческими факторами, новыми задачами и т. д. Стремясь найти наиболее верный оттенок мысли и чувства оригинального произведения, каждый переводчик находит и выдвигает как ведущие те грани и эмоционально-смысловые моменты, которые он считает основными. Этим объясняется возможность многократного перевода одного и того же поэтического произведения и тот факт,

что каждый перевод предстает в определенном смысле как новое произведение, имеющее свою собственную, независимую ценность. Достаточно вспомнить лермонтовские стихотворения «Горные вершины спят во тьме ночной...» (Гете), «Сосна» (Гейне) и др. или привести несколько переводов одного и того же произведения, чтобы понять творческий, самостоятельный, в определенном смысле, характер перевода и, следовательно, указанную неперевоодимость поэзии. Вот три перевода стихотворения Бодлера «Соответствия»:

«Природа — темный храм, где строй столпов живых
Роняет иногда невнятные реченья;
В ней лесом символов, исполненных значенья,
Мы бродим, на себе не видя взоров их.

Как дальних отгулов прерывистая хрия
Нам предстоит порой в единстве звуковом,
Так в соответствии находятся прямом
Все краски, голоса и запахи земные.

Меж ароматами есть свежие, как плоть
Младенца, нежные, как музыка гобоя,
Зеленые, как луг. Другие — расколоть

Хотят сознание, и, чувства беспокоя
Порочной роскошью и гордостью слепой,
Нас манят фимиами и мускусом и бензой»⁴

(пер. Б. Лифшица).

⁴ La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répendent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

«Природа — некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами
Как в чаше символов, мы бродим в этом храме
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянье,
Когда их смутный хор один, как тьма и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в сиянье.

Есть запах чистоты. Он зелен точно сад,
Как плоть ребенка, свеж, как зов свирели нежен.
Другие царственны, в них роскошь и разврат.

Их не охватит мысль, их зыбкий мир безбрежен, —
Так мускус и бензой, так нарды и фимиами
Восторг ума и чувств дают изведать нам».

(Пер. В. Левики).

«Природа — дивный храм, где ряд живых колонн
О чем-то шепчется невнятными словами;
Лес темный символов знакомыми очами
На проходящего глядит со всех сторон.

Как эхо дальнего стозвучные раскаты
Волною смешанной в ущельях гор плывут,
Так голоса друг другу подают
Все тоны на земле, цвета и ароматы.

Есть много запахов здоровых, молодых,
Как тело детское; как звуки флейты, нежных;
Зеленых, как луга... И много есть иных,

Нахально блещущих, развратных и мятежных:
Так амбра с мускусом, и ладан, и бензой
Поют экстазы чувств и бодрых сил прибор».

(Пер. П. Якубовича-Мельшина).

Как решить, который из приведенных переводов лучше, т. е. в котором из них дан «подлинный» Бодлер, «подлинное» значение его мысли? Задача сложная; просто решить ее было бы возможно лишь в том случае, если бы эмоционально-смысловое значение образного слова совпадало с его логическим значением, т. е. выражалось бы в иной словесной оболочке, а перевод не являлся бы художественным твор-

чеством. Только в таком случае оказались бы оправданными мысль о передаче художественного перевода машине или «опыты» штутгартского института Макса Бензе по установлению «точного», «подлинного» смысла произведений.

И вот еще один пример двух переводов стихотворения Бодлера «Гимн Красоте»:

«Ты рождена от звезд или пришла из ада?
О, Красота, ответь: ты бес иль божество?
Ты к злу или добру влечешь лишь силой взгляда,
Ты, как вино, пьянишь, но ты сильнее его.

Ты вечер грозовой, из ароматов свитый,
В твоих глазах закат вплетается в восход.
Твои уста — сосуд, избранникам открытый,
Твой строгий поцелуй — как зелье — приворот.

Ты в безднах родилась иль в ветровом просторе?
За подолом твоим, как пес, бежит судьба.
По воле случая ты радость или горе,
Мы все рабы твои, но ты ничья раба.

Ты ужас делаешь невинною игрушкой,
По трупам шествуешь, минуя кровь и грязь,
Убийство и Разврат блестящей погремушкой
На грудь надменную ты вешаешь, смеясь.

На жертвенный костер влечешь ты вереницу
Своих поклонников, как бабочек — свеча.
Как если бы мертвец ласкал свою гробницу,
Влюбленный женщину целует, трепеща.

И что мне за печаль, из мрака преисподней
На землю ты пришла, с небесных ли высот,
Сирена злая ты, иль серафим господний,
Наивное дитя, страшилище, урод, —

Когда лишь ты одна: твой взор, движенья стана,
Рука твоя, нога, — лишь ты, о Красота,
В то бесконечное, что нам всегда желанно,
Всегда неведомо, открыла мне врата.

И что мне, рождена ты светом или тьмою,
Когда с одной тобой, о вечный мой кумир, —
О, ритм, о цвет, о звук! — когда с одной тобою
Не так печальна жизнь, не так ужасен мир».

(Пер. В. Левика).

«О, кто ты? Дочь небес, иль порожденье ада?
Порочный и святой, загадочен твой взор.
Он как вино: в нем свет, в нем райская услада.
И преступленья мрачный яд.

Как вечер в бурный день, ты вся благоухаешь.
Амфора дивная с таинственным питьем,
Лобзаньем ты дитя в героя превращаешь
И мужа — делаешь рабом.

Откуда ты? Со звезд? Из бездны нерассветной?
Как верный пес, бежит сам Демон за тобой.
И радость, и печаль ты сеешь безответной,
Равно безтрепетной рукой.

В твоей косе, как перл, блистает и Ужас бледный,
С восторгом грудь твою Убийство обнял!
По трупам ты идешь с усмешкою победной,
Поднявши гордое чело.

Прельщенный мотылек, треща и обижаясь,
Но сердцем веселясь, кружится над свечой;
Влюбленный, на груди прекрасной задыхаясь,
В объятиях гроб сжимает свой.

О, что за дело мне — эдема ль чистой пери,
Сирены ль темный взор мой разум осветил,
Мне к Бесконечному невидимые двери,
Давно желанные открыл!

Что мне — от Бога ты, иль нет, когда ты — Дива
Со взглядом бархатным, вся блеск и аромат,
С кем эта ночь кругом глядит не так пугливо,
Мгновенья менее томят...»

(Пер. П. Якубовича-Мельшина).

Мы привели более чем достаточное количество переводов, но сделали это с умыслом, ибо лучшим подтверждением истинности той или иной мысли является практика и, в данном случае, художественная практика поэтических переводов.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ МЕТОДОЛОГИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Кроче был одним из крупнейших литературных критиков и историков первой половины XX столетия. Огромной популярности итальянский философ многим обязан своей литературно-исторической деятельности. Резонанс его начинаний оказался в Италии столь значительным, что кто-то в шутку назвал его «Гарибальди критики». Кроче решительно порвал связи со старым, господствующим до него методом филологических исследований и заменил его остро злободневной и живой критикой, тесно соприкасающейся со всеми животрепещущими проблемами современности. Им был вновь открыт Франческо Де Санктис и Верга. Вне сферы его внимания не остался почти ни один итальянский писатель. Все — известные, малоизвестные и преданные забвению авторы нового времени, как, например, некоторые художники эпохи Рисорджименто — нашли свое место в работах Кроче. Много очерков им было посвящено зарубежным писателям, а также художникам, скульпторам, театральным деятелям и другим представителям итальянского и европейского искусства. Литературно-критические труды составляют десять томов, поэтому деятельность Бенедетто Кроче как критика — это тема особого исследования. Здесь мы коснемся только общих основ критической и исторической методологии, поскольку она является частью его эстетической концепции.

Заслуга Кроче в области теории критики заключается в утверждении философского характера критики, в требовании

исследования фактов искусства как художественных явлений, в акцентировке внимания на индивидуальных, специфических особенностях произведений. Однако противоречивость и ошибочность философских посылок концепции Кроче оказали глубоко отрицательное влияние как на методологию критики и истории искусства, так и на его литературную деятельность. В первую очередь это касается разграничения т. н. чисто-эстетической и идеологически-культурной критики и истории, которое было обусловлено отрывом художественной формы произведения от оформляемого им содержания, отрицания истории искусства и расчленения поэзии на поэзию и не-поэзию.

Критика и философия искусства, согласно Кроче, являются тождественными активностями или двумя аспектами одной и той же активности. Философию нельзя считать простой предпосылкой критики, ибо сама природа этой последней философична [39, 211]. Критика есть эстетика в действии, эстетика, примененная к изучению конкретных фактов искусства. Кроче отличает эстетическую критику от поэтики, которая имеет свою специфическую область, но не является философской наукой. Поэтика, как эмпирическая дисциплина, дает ориентировочные понятия и ее методология характеризуется утилитарным значением. Постольку поэтику нельзя смешивать с методологией критики, ибо эта последняя суть философия духа или эстетика [39; 319—320].

Кроче подчеркивает отличие критической деятельности как чисто интеллектуальной от вкуса или судящей способности духа. «Критика искусства,— пишет он,— есть логическое образование», и она заключается в акте добавления предиката к субъекту созерцания [38; 53, 52]. Критика искусства — это его научная оценка, для которой недостаточно чувствовать красоту произведения и иметь о нем кое-какие знания. Одним из доказательств различия природы вкуса и критики Кроче считает возможность существования разных оценок одного и того же произведения при наличии всеобщего признания его эстетических качеств. Например, творчество Шекспира признавалось прекрасным всеми, но некоторые считали

его варваром, пренебрегшим законами трагедии, допустившим исторические и географические ошибки и т. д. Чтобы привести в согласие суждение о его творчестве со вкусом, — отмечает Кроче, — потребовалась теоретическая работа мысли, ибо истинное, научное суждение о фактах искусства возможно лишь на философской основе. «Критика, — пишет Кроче, — без эстетики невысказима» [38, 53]. Но если судить об искусстве может лишь тот, кто обладает философской (логической) силой, то вкусу и творческому акту эта сила не необходима. Однако отсутствие философской способности, согласно Кроче, вовсе не означает того, что наслаждение искусством исключает вообще его критически-логическое осмысление. Любой человек воспринимающий произведение искусства, тут же осмысляет его и в нем всегда возникает критика или философская мысль [41, 248]. Все дело в том, что осмысление может быть ложным, если в его основе не лежит истинное понимание произведения, которое дается наукой или исторической критикой.

Критика, согласно Кроче, предполагает последовательность нескольких моментов. В первую очередь она требует наличия вкуса, художественного факта и исторического толкования. Наличие художественного факта есть в то же время его воспроизведение, ибо он существует не как нечто предшествующее и наличествующее вне созерцающего субъекта, а лишь в процессе его постижения. Произведение искусства, по мысли Кроче, противопоставляется нам и становится предметом исследования только благодаря подлинному и реальному его присутствию в духе, а не потому, что оно находится вне нас как письмена, мрамор, расписанный холст и т. д. В этом отношении искусство не имеет преимуществ по сравнению с другими духовными фактами. Условием любой истории — философской, политической, моральной и т. д. — является присутствие в сознании факта, который она исследует. Универсальное как дух неотделимо от его индивидуальных проявлений, оно есть всегда универсально-индивидуальное и лишь постольку возможно постижение прошлого и индивидуального, как стоящего вне постигающего субъекта [37; 88—

91]. Только потому, что человеку удается раскопать (scavage) в своей душе и оживить чувство римлянина или яacobинца и т. д., возможно конструирование истории духовных движений. Но это не означает, что все факты даны в сознании всегда актуально. Актуальными они становятся лишь в акте их созерцания и осмысления. Произведение искусства, как и другие духовные факты, оживает только тогда, когда оно наполняет собой душу созерцающего, исключая тем самым все остальные произведения, которые становятся в этот момент чем-то несуществующим. Критика предполагает и историческое толкование произведения, т. е. анализ тех условий, в которых оно было создано, и той материи, которая была преобразована им в художественную форму. Но указанные три момента: искусство, вкус и историческое толкование не являются еще самой критикой, они суть лишь ее предпосылки. Благодаря им происходит возвращение в условие творческого процесса, которое как бы превращает критика в самого художника, ибо, — пишет Кроче, — когда я проникаю в значение песни Данте, я есть Данте [38, 158]. Однако, — отмечает Кроче, — критика не является созданием некоего эквивалента произведения. Поэтому ошибаются те, кто определяет критика как „artifex additus artificis“. «Критик, — дает ставшее знаменитым определение Кроче, — есть не artifex additus artificis a philosophus additus artificis; его работа свершается лишь тогда, когда полученный образ одновременно сохраняется и снимается; она принадлежит мысли, которая... превосходит и освещает фантазию новым светом, превращает интуицию в восприятие, квалифицирует реальность...» [37, 92]. Следовательно, критика есть интеллектуальная деятельность, дающая знание произведения, которое находится перед ней как предмет понятийного познания. Поэтому критик является философом и его активность суть активность логическая, а не фантазийная.

Критика как таковая начинается с суждения, установления того, что данный факт есть искусство. Критика, — пишет Кроче, — рождается постановкой вопроса — является ли то, что стоит перед ним как проблема — интуицией, т. е. прекрасным, или оно в эстетическом отношении есть нечто несущест-

вующее, т. е. безобразное. Здесь возможно только два ответа: «а есть произведение искусства» и «а не есть произведение искусства» [37, 93]. Указанное различие поэзии и не-поэзии (искусства и не-искусства), ценности и антиценности Кроче считает основой любой критики. Поскольку существует огромное количество произведений, не имеющих художественной ценности и являющихся, по его мысли, выражением политических, социальных, патриотических, этических, религиозных и других идей, то способность критика установить подлинную природу исследуемого факта приобретает огромную важность. Следующим моментом критики Кроче считает характеристику основного чувства или содержания образа и способа его актуализации в произведении.

Эстетическая критика, по мысли итальянского философа, имеет исторический характер. Ввиду того, что она устанавливает ценность и значение исторических фактов, она в то же время является и исторической критикой. Историческая критика искусства и эстетическая критика совпадают, они суть одно и то же [37, 99]. Различие, которое обычно видят между ними — эмпирично. Просто к исследованию современного искусства, в котором преобладает судящая или полемическая интонация, — отмечает Кроче, — больше подходит слово «критика», а к исследованию искусства прошлого, в котором преобладает повествовательная интонация — слово «история». В действительности же критика и история идентичные процессы. Судить о произведении искусства, — пишет Кроче, — это значит постигать его природу и ставить его в свой исторический ряд [38, 54]. Историческая критика искусства, по его мысли, сливается с историей всей духовной жизни, ибо определить его характер вне суждения о других исторических фактах реальности невозможно. Знание истории является необходимым условием критики, поскольку художественное творчество предполагает весь дух, который оно превращает в образы [40, 29]. Бесконечность смысловой глубины каждого произведения обуславливает неисчерпаемость задач, которые оно ставит перед критикой. Ни один критик поэтому, — пишет Кроче, — не может полностью исчерпать произведение:

искусства и все критики, как и все историки, исчерпывают лишь свои задачи. [38, 55].

Каковы же те исторические факты, под влиянием которых формируется искусство и с которыми должен считаться критик и историк — географические, национальные, политические, социальные, религиозные или чисто субъективные? И которые из них существенны, некоторые или все вместе взятые? Все они могут быть необходимыми, — отвечает Кроче, — и ни один из них не необходим по необходимости. Потому, что необходимы лишь те факты, которые эффективно участвовали в формировании данного произведения и без знания которых решение стоящей перед критиком проблемы немислимо. Отбор исторических фактов в критическом исследовании всегда обусловлен именно этой проблемой. Поэтому Кроче считает неверным основывать критический анализ на одном из исторических факторов, например, социальном или политическом. Критике, отталкивающейся от подобного принципа, — пишет он, — следует ответить: «этого много и слишком мало» [38; 43—45].

Таким образом, с одной стороны, Кроче считает необходимым рассматривать искусство в его тесной связи и взаимобусловленности со всеми другими историческими фактами. Подчеркивая важность акцентировки внимания к художественной форме, он отмечает, что его позиция является реакцией на преобладание в эстетической критике историцизма, который душил собственную и индивидуальную природу произведения. Чтобы преодолеть этот недостаток, искусство, по мысли Кроче, следует рассматривать вне его отношения к социальной истории, как мир в себе, в который время от времени вливается вся история и силой фантазии преобразуется здесь в поэтические индивидуальности, в памятники искусства [40; 30—31]. И действительно, позиция Кроче в определенном отношении была реакцией на то направление в литературной критике, которое ограничивалось анализом идейной стороны произведения и ее обусловленности различными историческими факторами, но игнорировало его художественную и индивидуальную специфику. Поэтому требование ак-

центрировать внимание на художественной форме произведения (как тождественной содержанию) является рациональным моментом методологии Кроче. Указанный принцип был воспринят у него Антонио Грамши, который считал также, что эстетическая критика, в первую очередь, есть суждение о форме произведения. Исследование художественных качеств искусства,—писал Грамши,—вовсе не исключает анализа его отношения к жизни. «Это допускалась современными эстетическими течениями, это можно видеть у Де Санктиса и у самого Кроче. Исключается лишь то, чтобы произведение искусства считалось художественным благодаря своему моральному и политическому содержанию, а не форме, в которой абстрактное содержание, не будучи таковым по форме, слилось и отождествилось» [8; 111, 508].

Однако. Кроче остается верным принципу различия и положению о невозможности перехода качества материи в качество формы. Признавая исторический характер критики, он в то же время утверждает полную самодовлеющую и независимость искусства от содержания, подвергнувшегося в нем творческой обработке. Интерпретировать поэзию исторически,—пишет он, — значит интерпретировать ее той историей, которая внутренне присуща самой поэзии; она не может быть объяснена той историей, которая связана с ней лишь в том смысле, что перерабатывается и отбрасывается ею [44, 85]. Поэзия, по мысли Кроче, отталкивается от наиболее различных исторических фактов и тем не менее она выражает лишь чистую и универсальную человеческую душу. В результате отграничения художественного содержания произведения от содержания, положенного в его основу, в концепции Кроче возникает два различных вида критики: критика чисто эстетическая и критика культурно-историческая. Эта последняя и исследует взаимосвязь искусства с разными историческими фактами и, в частности, те философские, этические, религиозные и другие идеи, которые положены в его основу. Эстетическая же критика сводится, во-первых, к установлению того факта, что данное явление есть поэзия или не-поэзия, и, во-вторых, к определению его общей лирической тональности и к показу,

как она в нем актуализируется. Так, например, анализируя поэму «Неистовый Роланд», Кроче определяет Ариосто как поэта гармонии, которая является доминирующей тональностью его произведения. Все остальные чувства, — пишет он, — умирают в поэме и дают жизнь новому чувству гармонии [44: 24, 42]. Эта смерть предшествующих созданию поэмы чувств, и есть рождение нового чувства, т. е. оформление художественного содержания. Задача критика — показать, как актуализируется и развивается это новое чувство. У Ариосто гармония актуализируется как ирония. Она, — отмечает Кроче, — сказывается в тоне, в выражениях, в периодах, в сравнениях, в том, что Ариосто прерывает рассказ в самом драматическом месте пассажем совершенно иной природы. Однако поскольку эта ирония является проявлением гармонии, она не убивает выражаемых в поэме чувств, будь то рыцарские, любовные, нерелигиозные или другие чувства. Ирония охватывает все, но она предстает не как пустая шутка, а как нечто высоко художественное, как победа основного мотива над другими. Все чувства — возвышенные и шуточные, нежные и сильные, изображения битв и комических сцен — припущены иронией и в то же время возвышены ею, а над общим припущением чувств,—заключает Кроче,—поднимается чудесная ариостовская октава, ариостовская гармония, которая живет сама по себе [44; 43]. Эта гармония есть содержание поэмы и оно должно быть судимо по его собственному закону, независимо от тех чувств и идей, которые предшествовали его созданию. Верно указывая на отличие биографической персональности автора от поэтической, Кроче абсолютизирует это отличие и фактически превращает художника в человека, творящего в пустоте, ибо он, по его мысли, в своей поэзии не выражает идеалов, присущих ему как человеку. В героях Шекспира, — пишет Кроче, — нельзя искать чувств самого поэта. В его произведениях не выражено никаких политических, философских или религиозных идеалов, присущих ему как человеку. Лишены значения его национальность, его вера, т. е. был ли он англиканцем или католиком, принимал ли участие в заговоре Эссекса и т. д. Все указанные пред-

посылки, — пишет Кроче, — являются философемами, которые носит в себе каждый индивид, воспринимающий их из окружающей его действительности. Шекспир также не стоит вне этих чувств и идей, но он находится по ту сторону односторонности каждой из них. Он собирает их в себе, чтобы создать свой, шекспировский мир [44, 90]. Основным мотивом творчества английского поэта Кроче считает драматическое чувство противоречивости и сложности человеческой жизни. Это чувство есть состояние души Шекспира и постольку оно становится лирическим содержанием созданных им образов. Но оно как бы свободно парит над всеми его реальными чувствами. Шекспир, — пишет Кроче, — отличается способностью сильно чувствовать жизнь вне политических, моральных, религиозных или иных идеалов и страстей [44, 88].

Как справедливо отмечает К. Салинари, Кроче определяет тональность произведений посредством таких категорий или основных чувств как любовь, смерть, печаль и т. д. [83, 624]. Поскольку анализ философских, политических, социальных и других мотивов передается истории культуры, то сама эстетическая критика предельно обедняется и получает интеллектуалистический, абстрактный характер, что не раз ставили в упрек итальянскому философу. Правда, там, где Кроче забывает о своих теоретических послылках, он говорит и о мировоззрении художника и о связи его творчества с эпохой, в которую оно было создано. Так, например, в книге о Гёте он отмечает, что в «Фаусте» отразился кризис мысли и многие другие позиции духа эпохи, но тут же оговаривается, что отражение этих позиций касается уже истории культуры, а не истории поэзии. Поскольку каждое произведение имеет самодовлеющий характер, бессмысленно устанавливать его связи с другими произведениями и вообще с предшествующей историей искусства. То или иное художественное явление, согласно Кроче, не может иметь причины, ибо каждый духовный факт является выражением свободной и ничем не детерминированной активности. Понятие причинной необходимости итальянский философ заменяет понятиями влияния, условия и материи, которые у него фактически тождественны. Они не

являются причинами или определяющими факторами, а суть лишь предпосылки свободной духовной активности. Поэтому изыскание источников, связей произведений, подражаний и т. д., — отмечает Кроче, — оправдывает себя только как сбор материалов с целью интерпретации данного художественного факта, но оно не есть собственно критическое суждение. Основой критического суждения является только тот мир образов, литературных и народных, художественных и естественных, которые постепенно возникают в нас в процессе постижения произведений [38, 503]. Так, например, с эстетической точки зрения бессмысленно искать связь Ариосто с Пульчи или с Боярдо и сравнивать их на основе какого-либо общего принципа. Ошибочной считает Кроче также, например, установление связи аристофановской комедии с народным фарсом, ибо истоки ее находятся только в душе поэта, в которой в разные периоды формировались мысли и фантазмы с присущей им той или иной эстетической тональностью. Исследование же вышеуказанных связей относится к филологии как истории культуры (Kulturgeschichte). Оно вполне законно, но ничего не говорит об искусстве как таковом [38, 96—99]. Таким образом, мир искусства у Кроче предстает как мир абсолютной свободы и, как таковой, независимый от социально-общественных закономерностей. Естественно, что и художник оказывается стоящим вне исторического развития, творящим свои произведения независимо от каких-либо художественных традиций. В действительности же, как известно, каждый художник устанавливает далекие связи не только с современным ему искусством и культурой, но и с искусством и культурой различных времен и национальностей.

Логическим следствием точки зрения Кроче является отрицание исторического развития искусства, понимаемого как прогрессивное развитие форм. Человеческая история, по его мысли, имеет своим основанием понятие прогресса. Однако в искусстве этот прогресс не связан с развитием его содержания, которое преобразуется формой. Там, где осуществляется эстетическая активность, она всегда совершенна в том смысле, что художественный синтез удался. Поэтому распо-

ложение произведений искусства в ряду, понимаемом как восхождение от низшего к высшему, как принято в науке, лишено основания. К тому же каждое произведение искусства является индивидуальной формой, а индивидуальность не повторяется. Поэтому, согласно Кроче, в истории искусства прогресс получает иную форму, чем в истории науки. В истории искусства единая линия прогресса отсутствует. Самое большее, что можно допустить, — утверждает Кроче, — это — определенные прогрессивные циклы, которые проявляются в истории искусства. Каждый из этих циклов имеет собственную проблему и прогрессивен лишь в отношении к ней. Так, например, ряд художников работает над одной и той же проблемой или над одним и тем же материалом, но один из них выражает эту проблему в совершенной форме и тем самым завершает данный цикл, кладя прогрессу конец. Потом возникает новая проблема, которая находит свое совершенное выражение в творчестве художника нового цикла и процесс этого развития бесконечен. Например, — замечает Кроче, — можно проследить прогресс в выработке способа чувствовать рыцарственность от Пульчи до Ариосто, но после автора «Неистового Роланда» выражение этого материала могло быть лишь эпигонством и, следовательно, регрессом. Процесс начинается новым циклом, в котором ирония культивируется более сознательным образом и достигает своего завершения в творчестве Сервантеса. Там, где меняется материя и возникает новая проблема, меняется и цикл развития. Принцип, который обуславливает развитие искусства или переход одного цикла к другому, лежит, по мысли Кроче, не в самом искусстве, а в жизни. Грамши приводит следующее высказывание итальянского философа и замечает, что «это наблюдение может быть использовано историческим материализмом» [8; III, 507]. «Когда поэтическое произведение или цикл поэтических произведений уже сложился, — пишет Кроче, — этот цикл не может быть продолжен путем изучения, подражания и с помощью вариаций на тему данных произведений: этот путь ведет лишь к так называемой поэтической школе, *servum pesus* эпигонов. Поэзия не порождает поэзию; «партеногенез» здесь

не имеет места; необходимо вмешательство «мужского начала — того, что является реальным, страстным, практическим, моральным. Самые авторитетные критики поэзии рекомендуют в этом случае не обращаться к литературным рецептам, а, как они говорят, «переделявать человека». После того, как человек будет переделан, дух его обновлен и чувства будут переживать новую жизнь, возникает новая поэзия» [52; 241—242]. Но тем не менее формулу, что литература есть выражение общества, Кроче считает многозначной. Она, по его мнению, не подразумевает того факта, что прогресс общества всегда обуславливает прогресс литературы.

Таким образом, развитие и возникновение нового искусства есть следствие изменений, происходящих в реальности; однако данный аспект прогресса, по мысли Кроче, относится уже к прогрессу психических и социальных условий, т. е. к материи, в то время как в сфере художественной активности решающим фактором является форма, которая не подлежит сравнению с другими формами. Искусство, — пишет Кроче, — не может прогрессировать от низшего к высшему. Искусство настоящего времени не выше и не ниже искусства прошлого, если оно является искусством [38, 57]. Поэтому циклы развития искусства друг с другом не сравнимы и их отношение не может быть ни прогрессивным, ни регрессивным. Этим объясняется, согласно Кроче, что искусство Шекспира и Сервантеса не является прогрессом по отношению к искусству Данте, искусство Гёте по отношению к искусству Шекспира и Ариосто, а творчество всех указанных художников нельзя рассматривать как прогресс по отношению к творчеству примитивных народов, ибо каждый момент духовной жизни имеет свой мир образов и эти миры в художественном отношении не сравнимы. Джотто совершенен в своем мире так же, как Рафаэль и Тициан в своем, и того, что выражено у первого, нет у второго и третьего и наоборот. Различие, которое наблюдается между художниками разных эпох, заключается не в их способности, одинаковой у всех, а в степени освоения мира. Каждое новое поколение, — отмечает Кроче, — благодаря своей теоретической и практической деятельности овладе-

вает все большей и большей частью вселенной, увеличивая тем самым количество своих художественных интуиций. В результате, его душевный мир становится более глубоким и утонченным, но этот прогресс, как было сказано, относится к прогрессу жизни, т. е. материи искусства, которая в сфере мира образов не является решающим фактором.

Стремление Кроче найти специфику развития и прогресса, характерных для искусства, вполне обоснованно, ибо, как писал Маркс, «вообще понятие прогресса не следует брать в обычной абстракции» [3, 36]. Что касается искусства, то известно, что «определенные периоды его расцвета не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества...» [3, 36]. И действительно, высокий уровень развития искусства не всегда предполагает соответственный уровень развития общества. Как известно, общественные идеи характеризуются вообще относительной самостоятельностью по отношению к материальному и техническому прогрессу общества. Но и в области развития самих форм общественного сознания развитие и прогресс искусства специфичны. Если сравнить его с наукой, то в этой последней исторический прогресс предстает как восходящая линия, где в конечном итоге каждая новая ступень является более полным и совершенным этапом научного познания истины как в количественном, так и в качественном отношении. В искусстве дело обстоит несколько иначе. Конечно, каждый новый этап в развитии искусства, как в смысле углубления художественного познания действительности, так и в смысле усовершенствования изобразительных средств, является прогрессом, но его произведения полностью сохраняют для последующих поколений свою художественную ценность, «истинность» и «значение нормы и недостижимого образца» [3, 38]. Каждое подлинное произведение искусства любой эпохи с художественной точки зрения качественно совершенно и дает исчерпывающе полную художественную «истину». Творчество таких художников как Микельанджело и Рублев, Тициан и Ван-Гог, Гойя и Врубель, Руставели и Маяковский, Данте и Достоевский, Бальзак и Толстой, Байрон и Блок, Бетховен и Шостакович и т. д. и т. д. навсегда останется

нормой и образцом. Конечно, это не означает невозможности установления сравнительной ценности произведений и их градации. Указанная завершенность и полнота художественного отражения действительности, которая обуславливает специфику прогресса в развитии искусства, видимо, определена своеобразием предмета художественного познания. Если наука познает общие связи и закономерности изучаемой ею действительности, то предметом художественного познания является человек в его наиболее интимных и индивидуальных проявлениях, в его многогранной практической и духовной жизни, непосредственно связанной с данным обществом и с данной эпохой. Характерное для каждого общества своеобразие постановки и решения возникающих перед ним духовных проблем, его идеалы и чувства наиболее совершенно и художественно правдиво могут быть выражены лишь художником данного общества и данной эпохи. Постольку и исторические произведения, даже наиболее совершенно рассказывающие о прошлом, принадлежат по своей художественной проблематике и духу настоящему, ибо прошлое в них преломляется через призму идеалов, чувств и оценки автора.

Однако указанное своеобразие исторического прогресса в искусстве относительно и оно не исключает поступательного прогресса как в смысле углубления художественного познания действительности, так и в смысле усовершенствования выразительных средств. Порочность понимания Кроче состоит в том, что, полагая технику гетерогенным моментом искусства, он исключает возможность считать прогресс в усовершенствовании выразительных средств прогрессом самого искусства. Это во-первых. Во-вторых, признавая, с одной стороны, что развитие искусства обусловлено развитием его содержания, т. е. самой реальности, он, с другой стороны, отрицает значение этого содержания в истории развития и прогресса самого искусства. Указанная непоследовательность является логическим следствием диалектики различий, бессильной объяснить взаимосвязь между познаваемой искусством реальностью, которая преобразуется художественной формой, и содержанием этой формы. Поэтому исторический прогресс:

содержания Кроче относит к истории культуры и цивилизации, а произведения искусства, оторванные от социально-общественной истории, превращаются у него в изолированные, застывшие в своей неповторимой индивидуальности миры. Тот факт, что Кроче не отрицает значения художественной традиции и ее преемственности, по существу ничего не меняет. Исключая возможность рассмотрения истории искусства как единого процесса развития, он заменяет историю литературы монографической формой исследования. Как пишет Е. Чионе, монографическая критика Кроче предстает перед нами в виде галереи прекрасных статуй, не имеющих между собой ничего общего [66, 87].

Сам Кроче полагал, что в противовес абстрактной истории (направление Вольфлина) он создал метод конкретной истории искусства, который исходит из единства содержания и формы, смысла и стиля или формы образа, и примером реализации этого метода считал свой эссе о Аристо и Шекспире [53, 223]. В действительности же его критический метод не мог преодолеть формализма, ибо фактически он исходил из расчленения единого образа на форму и содержание и исключал это последнее из сферы эстетического исследования. Сравнивая Кроче с Де Санктисом, Грамши писал, что Кроче разъединил те аспекты критики, которые у Де Санктиса отличались органическим единством и слитностью, ибо у него критика всегда подразумевала анализ и формы и содержания и была связана с культурной борьбой [8; III, 502]. Этим объясняется критика крочеанского метода итальянскими марксистами. Современная критика, — подчеркивают они, — должна развиваться по пути, указанному Де Санктисом и Грамши, которые понимали ее как часть культурно-политической борьбы за новую культуру и считали, что критика эстетическая и критика идеологическая находятся в диалектической взаимозависимости [87; 259, 262].

Отрыв формы искусства от содержания приводит Кроче к различению поэзии и не-поэзии (поэзии и литературы), т. е. к отнесению части литературного искусства в область практической активности. Кроче отталкивается от того факта, что в ис-

тории литературы имеются произведения, которые обладают культурно- исторической ценностью, но лишены художественной ценности. Вместе с ними Кроче ставит и те произведения, лишит которые эстетической ценности полностью невозможно. Таковы, по его мнению, произведения, в которых их идейная сторона выдвигается на первый план и подавляет художественную форму. Указанная точка зрения имеет два аспекта. Один подразумевает нарушение художественных законов творчества, т. е. превращение произведений в рупоры идей автора. Строгая оценка, вынесенная, например, Белинским драмам Шиллера «Разбойники» и «Коварство и любовь» объясняется именно указанной «нехудожественностью» его произведений. Отмечая, что они являются выражением благородной, пламенной любви Шиллера к человечеству, Белинский пишет: «Так как он в них задал себе задачу и назначил цель вне искусства, то из них и вышли поэтические недоноски и уроды, явления совершенно ничтожные в области искусства, хотя и великие в сфере феноменологии духа» [10, 449]. Именно произведения такого характера Кроче называет литературой и различает в них поэзию и не-поэзию. Но это один аспект данной точки зрения. Второй аспект подразумевает различие художественной и идейной стороны произведения как двух явлений разной природы. Следует отметить, что само понятие литературного выражения Кроче ввел главным образом для того, чтобы найти место тем произведениям, которые не укладывались в рамки его схем. Практически различение поэзии и не-поэзии ведет к фрагментации единого произведения, ибо оно разлагается на поэтические и практические выражения. Правда, сам Кроче категорически протестовал против авторства фрагментации и считал ее абсолютно недопустимой.

Различение поэзии и не-поэзии не раз приводило Кроче к ошибочной оценке крупнейших произведений искусства. Так, например, вначале роман А. Мандзони «Обрученные» он считал «риторическим произведением» (т. е. практическим выражением). Признав впоследствии свою ошибку, Кроче пытался оправдать свою старую позицию как реакцию на стремле-

ние критиков представить Мандзони католическим писателем [51; 128-130]. Подчеркивая некаатолические мотивы творчества основоположника итальянского романтизма, Кроче был прав, но его отрицательная оценка «Обрученных» была обусловлена, главным образом, нежеланием признать произведение с ярко выраженным идейным содержанием подлинной поэзией. Так или иначе, изменив свое мнение, Кроче фактически признал идейную сторону поэзии ее эстетическим моментом. Но признав, что «Обрученные» Мандзони суть поэзия, — пишет Джиральди, — Кроче выступил против основ своей эстетики, ибо в то же время не отрицал их этически-религиозного содержания. Так, — заключает он, — была признана ценность одного из величайших итальянских произведений, но тем самым был санкционирован тяжелый процесс кризиса в лоне эстетического крочеанизма [72, 18].

Роковое последствие в области литературной критики имело крочеанское понимание эстетической ценности как чисто духовной формы. В результате, выразительная техника искусства, как его внешний и гетерогенный момент, была изгнана из пределов сферы, подлежащей критическому рассмотрению, а стилистике как отдельной науке было отказано в существовании. Кроче считает, что т. н. «стилистика» как наука, исследующая чисто формальные аспекты поэзии, абсурдна, поскольку она отделяет значение от означающего, форму от содержания, интуицию от выражения, в то время как поэзию возможно мыслить лишь как синтез или полное слияние формы и содержания. «Стиль и форма, — пишет он, — являются синонимами: стиль есть форма» [38, 146]. Стиль есть само искусство и поэтому стилистики, как отдельной науки, нет, она тождественна эстетике [50; 1, 107, 108]. В эстетическом смысле, — утверждает Кроче, — не может быть множества стилей. Стиль как форма или универсальная функция духа, созидаящая образы, един. А когда говорят о стилях, то под ними подразумеваются абстракции, которые, по мысли Кроче, образуются согласно различным поэтическим тональностям. А раз тональность произведения всегда инди-

видуальна, то она не может служить общим определением целого ряда произведений или целой эпохи.

Отождествление стиля и формы произведения оправдано постольку, поскольку стиль является той совокупностью основных идейно-художественных особенностей творчества, которые проявляются в способе художественного выражения или в форме и всегда через посредство формы. В этом смысле Кроче прав, когда он говорит об единстве значения и формы или о том, что, например, рифма, ритм и стиль представляют собой не три различных факта, которые можно внешне сравнивать, а один факт, разорванный на три лоскутка [53, 47]. Но это не означает, во-первых, того, что стилистики как науки не существует, во-вторых, того, что выразительная техника не входит в форму произведения и не подлежит анализу. Отрицание стилистических особенностей поэтического языка в основном обусловлено отрицанием выразительной техники как одного из существенных компонентов художественного образа. Совершенно справедливо замечает Де Гранди, что попытка Кроче упразднить стиль произведения по той причине, что выразительная техника составляет внешнюю, а не внутреннюю формальность, является тем, что немцы называют „Das Kind mit dem Bad ausschütteln“. К тому же, — пишет Де Гранди, — отрицая общие стилистические особенности ряда произведений, Кроче впадает в противоречие, ибо признает, что, например, проза Джордано Бруно, внутренне отличаясь от прозы писателей XVII века, внешне остается подобной ей [71; 193—194]. Отрыв выразительной техники и ее особенностей, как внешней стороны внутренней формы слова, логически ведет к отрицанию основного принципа Кроче, заключающегося в единстве формы и содержания, значения и обозначающего, выражения и интуиции, ибо художественное произведение расчленяется на внешний знак и духовное значение, являющиеся фактами, чуждыми друг другу по своей природе. Именно расчленением художественного явления на форму и содержание, с одной стороны, и на образ и знак — с другой, обусловлен формалистический характер крочеанской методологии критики и истории.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Попытка Кроче обосновать эстетику чистой формы, т. е. построить теорию художественного познания, которое в одно и то же время выражает и конструирует свой предмет, заведомо была обречена на неудачу. Сама логика становления и развития его концепции является убедительным свидетельством того, что образное познание без данного ему и независимого от него предмета неосуществимо. Именно невозможностью построения эстетики чистой формы, созидающей свой предмет собственными ресурсами, обусловлены неразрешимые противоречия доктрины итальянского философа. Начав исследование художественного феномена анализом формальной структуры интуитивного акта, Кроче пришел к выводу о неполноценности подобного исследования, ибо интуиция оставалась качественно неопределенной и пустой формой. Чтобы наполнить ее содержанием и оправдать познавательный характер искусства, Кроче вынужден был обратиться к предмету, который не дедуцировался из интуитивного акта и имел собственный способ бытия. В силу циклического развития духа этим предметом стала тотальность практических и интеллектуальных ценностей, преломленная через призму чувства или эмоциональной оценки. Чувство в концепции Кроче является тем содержанием, которое преобразуется эстетическим синтезом и дает образу его основное качество — лиричность. Поскольку чувство, как практическая форма духа, не может быть дедуцировано из самого интуитивного акта и противопоставляется ему в виде внешней и независимой от него данности, то формула чистой формы фактически теряет свой

смысл. Однако последовательность и логичность развития мысли Кроче, которая привела его к признанию необходимости предмета художественного познания, как независимой от него данности, оборачивается, в конечном итоге, удивительной нелогичностью и непоследовательностью. Признав с одной стороны чувство необходимым моментом эстетического синтеза, Кроче с другой стороны отрицает его роль в конструировании образа, ибо природа этого синтеза такова, что в нем имеется снятие, но нет сохранения. Указанная непоследовательность обусловлена стремлением во что бы то ни стало сберечь чистоту эстетической формы. «Охрану» чистоты и автономности форм духовной активности и, в частности, интуитивной Кроче возлагает на диалектику различий. Согласно ее закономерности синтез осуществляется таким образом, что материя или содержание познания снимается полностью и его качество ни в какой степени не определяет качества содержания самого эстетического факта. Оно не сохраняется в нем, ибо от качества материи к качеству формы перехода нет. Диалектика Кроче оказывается антидиалектичной и отрицает развитие и возможность взаимосвязи форм, возможность синтеза.

Стремление сохранить чистоту эстетической формы логически упраздняет основное положение Кроче, что искусство есть выражение чувства и форма познания реальности. В концепции итальянского философа создается заколдованный круг, вырваться из которого он бессилён. Без синтеза материи и формы нет искусства, нет формы, наполненной содержанием и нет, следовательно, познания реальности. Но данность материи или предмета познания с необходимостью следующими из этой данности выводами означает отрицание чистоты эстетической формы, т. е. ее абсолютной автономности в построении своего предмета. Так, чувство как предмет художественного познания оказывается одновременно значимым и незначимым. Вне синтеза чувства с интуицией неосуществим процесс циклического развития духа и лишь в силу этого синтеза интуиция становится не только лирической, но и космической интуицией, т. е. формой познания реальности. Но с другой стороны эта космичность интуиции предстает как кос-

мос замкнутой в себе монады, оторванной от всей остальной действительности. В результате отсутствия реальной взаимосвязи между материей и формой искусства во всех частях доктрины Кроче возникают такие трудности и противоречия, которые обуславливают невозможность верного решения поставленных им проблем. Пример этой систематичной и во многих отношениях глубокой концепции еще раз свидетельствует о том, что решить проблему взаимоотношения искусства и действительности на основе идеалистической и метафизической философии немислимо. А без решения указанной проблемы не может быть решена ни одна другая проблема эстетики.

Принцип чистоты эстетической формы ведет логически к крайнему субъективизму и к мысли о некоммуникабельности искусства. Поскольку чистая форма не может иметь своим органическим моментом того, что создается практической активностью, предметно-чувственная сторона искусства представлена в концепции Кроче как чуждый и гетерогенный момент эстетического синтеза. Художественная форма есть чисто духовная форма, а ее предметная фиксация в конструировании эстетической ценности роли не играет. Но если это так, то, во-первых, художественное произведение оказывается расчлененным на два не имеющих внутренней и необходимой связи момента — на знак и образ, что категорически отвергается самим Кроче. Во-вторых, поскольку фиксация и воспроизведение или интуирование образа осуществляется через посредство предметно-чувственной стороны искусства, как чуждого для него момента, то она не может быть основанием для постижения объективного содержания образа. Где искать критерий истинности воссозданного образа? От познаваемого предмета в нем нет ничего, он создан целиком и полностью актом субъекта, фиксирован в чуждом для него знаке и, следовательно, неуловим. Каждый интуирующий этот образ может вложить в него любое значение, но ему никогда не познать, что хотел сказать им художник.

Можно сказать, что трагедия чистой формы Кроче аналогична трагедии многих персонажей произведений Луиджи Пи-

ранделло. Так, герой романа «Один, никто, сто тысяч» Витанджело Москарда в один прекрасный день, после невинного замечания жены, что нос у него свисает вправо, делает удивительное открытие. Оказывается, что тело его ничто, вещь, которая сама по себе мертва, пока кто-нибудь не возьмет его себе и не даст ему жизнь. Его длинный свисающий вправо нос, рыжие волосы, зеленые глаза, все его тело — какое оно имеет отношение к нему, почему оно должно быть именно им, Москардой? Ведь каждый другой может воспользоваться этим телом, чтобы сделать из него Москарду таким, каким пожелает он, да и сам Москарда с одинаковым успехом мог назвать это тело Фликом, Флоком и т. д. В эту неподвижную голову, думает Москарда, можно вложить любые мысли и чувства, а затем вновь оставить ее пустой и неподвижной. «Кто он?» — восклицает Москарда, созерцая себя в зеркале. «Никто. Бедное тело, без имени, в ожидании, что кто-нибудь его возьмет себе» [77, 26]. Это тело не одна личность, а две, три, четыре, сто тысяч личностей. Их столько, сколько других, тех, которые дают ему жизнь, всякий раз иную и ту, какую пожелает ему дать каждый из них. Даже самому Москарде не познать через это мертвое тело его внутренней жизни. «А другие? — спрашивает он, — Другие вовсе не были внутри меня. Для других, которые смотрят со стороны, мои идеи, мои чувства имеют нос. Мой нос. И имеют пару глаз, мои глаза, которые я не вижу, но видят они. Какое отношение существует между моими идеями и моим носом? Для меня, никакого. Я не думаю носом и не обращаю на него внимания, думая. Но другие? Другие, которые не могут смотреть внутрь меня, а видят мой нос?..» [77, 16].

Такова и судьба образа в концепции Кроче. Что такое образ? Какое отношение имеет он к своему предметно-чувственному бытию? Оно лишь внешняя, мертвая оболочка, которая, не зная той жизни, которую ей дал художник, навеки обречена ожидать того, кто пожелает взять ее себе и вдохнуть в нее свою жизнь, свои идеи и чувства. Конечно, ничего подобного Кроче не утверждал, ибо весь пафос его исследований был направлен на оправдание познавательного и объек-

тивного характера искусства. Но тем не менее внутренняя логика концепции чистой формы приводит к крайнему субъективизму и отрицанию познавательной природы искусства. Известно, что современная итальянская эстетика переживает кризис. О нем часто пишут и много говорят. И если этот кризис наметился и созрел в лоне кроচেанской концепции, то в ней же, если пристальнее взглянуть в сущность ее ошибок, наметился единственный путь для преодоления кризиса буржуазной эстетической мысли.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К., Капитал, т. I, М., 1949.
2. Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., изд. I, тт. II, XXI.
3. Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве, М.-Л., 1937.
4. Ленин В. И., Соч., изд. 4, т. 15.
5. Ленин В. И., Соч., т. 16.
6. Ленин В. И., Соч., т. 21.
7. Ленин В. И., Философские тетради, 1947.
8. Грамши А., Избранные произведения, тт. II, III, М., 1957.
9. Асмус В. Ф., Проблема интуиции в философии и математике, М., 1963.
10. Белинский В., Собр. соч. в трех томах, т. I, М., 1948.
11. Белинский В., О драме и театре, М., 1948.
12. Гарibaldi Дж., Мои мемуары, 1931.
13. Гартман Н., Эстетика, М., 1958.
14. Гегель, Соч., т. XI, М.-Л., 1935.
15. Гегель, Соч., т. XII, М.-Л., 1938.
16. Головин Е., Программирование прекрасного, «Иностранная литература», 1966, № 7.
17. Егорова А., О реакционной сущности современной буржуазной эстетики, М., 1961.
18. Звегинцев В. А., Семасиология, М., 1957.
19. Звегинцев В. А., История языкознания XIX и XX вв., ч. I, 1960.
20. Ингарден Р., Исследования по эстетике, М., 1962.
21. Кант И., Соч., т. V, М., 1963.
22. Маршак С., Молодым поэтам, «Новый мир», 1965, № 9.
23. Новое в лингвистике. Выпуск II, М., 1963.
24. О современной буржуазной эстетике М., 1963.
25. Пиранделло Л., Пьесы, М., 1960.

26. Полонский В., Сознание и творчество, Л., 1934.
27. Потебня А., Мысль и язык, Харьков, 1913.
28. Поэтика. Сборник по теории поэтического языка (вып. 3), Петроград, 1919.
29. Тетради Ромен Роллана. Из переписки Ромен Роллана и Жана-Ришара Блока. «Иностранная литература», 1966, № 11.
30. Тынянов Ю., Архансты и новаторы, 1929.
31. Шафф А., Введение в семантику, М., 1963.
32. Бочоришвили А., Выражение и значение (Husserl). «Психология», I, Тбилиси, 1942 (на груз. яз.).
33. Кроче Б., О так называемых суждениях ценности. Логос, кн. 2, М., 1910.
34. Croce B., Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Bari, 1928.
35. Croce B., Logica come scienza del concetto puro, Bari, 1928.
36. Croce B., Filosofia della pratica, Bari, 1932.
37. Croce B., Breviario di Estetica, Bari, 1947.
38. Croce B., Problemi di Estetica, Bari, 1910.
39. Croce B., Nuovi saggi di Estetica, Bari, 1926.
40. Croce B., Ultimi saggi, Bari, 1935.
41. Croce B., Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici, Bari, 1952.
42. Croce B., Saggio sullo Hegel, Bari, 1927.
43. Croce B., La Poesia, Bari, 1937.
44. Croce B., Ariosto, Shakespeare, Corneille, Bari, 1929.
45. Croce B., Goethe, Zürich. Leipzig. Wien, 1920.
46. Croce B., La filosofia di Giambattista Vico, Bari, 1922.
47. Croce B., Conversazioni critiche, Serie prima, Bari, 1950.
48. Croce B., Conversazioni critiche. Serie terza, Bari 1932.
49. Croce B., Contribuito alla critica di me stesso, Bari, 1926.
50. Croce B., Pagine sparse, vv. I, III, Napoli, 1952—53.
51. Croce B., Terze pagine sparse, v. I, Bari, 1955.
52. Croce B., Cultura e vita morale, Bari, 1926.
53. Briefwechsel. Benedetto Croce—Karl Vossler, Berlin—Frankfurt, 1955.
54. Agazzi E., Il giovane Croce e il marxismo, Torino, 1962.
55. Alicata M., Benedetto Croce e il Mezzogiorno. «Rinascità», Roma, 1952, N 12.
56. Antoni C., Commento a Croce, Venezia, 1955.
57. Arte e linguaggio. Atti del XVII congresso nazionale de filosofia (Napoli, 18—22 marzo, 1955) vol. I, Relazione introduttive, Napoli, 1955.
58. Atti del III congresso internazionale di Estetica, (Venezia, 3—5 settembre, 1956), Torino, 1957.
59. Blok A., I dodici. Traduzione di Renato Poggioli. Torino, I, 1965.
60. Bosanquet B., Croces's Aesthetic, «Mind», London, 1920, vol. 29.
61. Calogero G., Estetica. Semantica. Istorica. Torino, 1947.
62. Carr H. Wildon., Mr. Bosanquet on Croces's Aesthetic, «Mind», Londo n, 1920, vol. 29.
63. Cassirer E., An Essay on Man, N.—Y. 1947.
64. Cassirer E., Philosophie der symbolischen Formen, B. II, Berlin, 1925.
65. Cavaciuti S., La teoria linguistica di Benedetto Croce, Milano, 1959.
66. Cione E., Benedetto Croce, Milano, 1953.
67. Falk W., Leid und Verwandlung. Rilke, Kafka, Trakl und Epochenstil, des Impressionismus und Expressionismus, Salzburg, 1961.
68. Formaggio D., Fenomenologia della tecnica artistica, Milano, 1953.
69. Galli G., Filosofi italiani d'oggi ed altri scritti, Torino, 195—.
70. Gentile G., La filosofia dell'arte, Milano, 1931.
71. De Grandi M., Benedetto Croce e seicento, Milano, 1962.
72. Giraldi G., L'Estetica italiana nella prima metà del secolo XX, Pisa, 1963.
73. Gramsci A., Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce, Torino, 1948.
74. Gramsci A., Letteratura e vita nazionale, 1952.
75. Marshall H. R., Some modern aestheticians, «Mind», London, 1920, vol 29.
76. Orsini N. G., Benedetto Croce. Philosopher of Art and literary critic, N. Y. 1961.
77. Pirandello L., Uno, nessuno e centomile, Firenze, 1926.
78. Plebe. A., Processo all'estetica, Firenze, 1959.
79. Queneau R., Zazi dans le metro, Gallimard, 1959.
80. Rasi L., La Duse, Firenze, 1901.
81. Salinari C., La questione del realismo, Firenze, 1960.
82. Salinari C., La battaglia delle idee, «Rinascità», Roma, 1951, N 12.
83. Salinari C., Benedetto Croce critico, «Rinascità», Roma, 1952, N 11.
84. De Sanctis F., Storia della letteratura italiana, vol. I, Bari, 1949.
85. Santinello G., Estetica della forma, Padova, 1962.
86. Stefanini L., Arte e lingua, Padova, 1954.
87. Studi Gramsciani, Roma, 1958.
88. Sviluppo dello hegelismo in Italia, Una antologia dagli scritti di De Sanctis, Tommasi, Labriola, Torino, 1957.
89. Togliatti P., Per la giusta comprensione del pensiero di Antonio Labriola, «Rinascità», Roma, 1954, N 7.
90. Vannucci A., Della vita e della opere di G. B. Niccolini, vol. I, Firenze, 1866.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава первая	
Искусство как форма интуитивного познания	21
Общефилософские посылки эстетики Кроче	21
Искусство как чистая интуиция или чистая форма	38
Интуиция как выражение	59
Чувство как содержание искусства и лирическая интуиция	75
Тотальный характер художественного выражения	87
Глава вторая	
Прекрасное как эстетическая ценность	93
Глава третья	
Проблема поэтического слова	119
Глава четвертая	
Основные принципы методологии эстетической критики и истории искусства	184
Заключение	202
Цитируемая литература	207

Напечатано по постановлению Редакционно-Издательского Совета
Академии наук Грузинской ССР

Редактор Н. З. Чавчавадзе
Редактор издательства М. Г. Мачабели
Техредактор Л. Е. Джвებენავა
Корректор И. И. Гасиева

Подписано к печати 29.9.1967; Формат бумаги 60×90¹/₁₆.

Печатных л. 13.25; Уч.-Издат. л. 11.10;

УЭ 01392; Тираж 1000; Заказ 567.

Цена 80 коп.

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 60, კუტუზოვის ქ., 15
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 60, ул. Кутузова, 15

გამომცემლობა „მეცნიერების“ სტამბა, თბილისი, 60, კუტუზოვის ქ., 15
Типография Издательства «Мецниереба», Тбилиси, 60, ул. Кутузова, 15

Замеченные опечатки

Стр.	Строка /		Напечатано	Следует читать
	сверху	снизу		
7	8		Аббоньяно	Аббаньяно
78		9	души и образы	души в образы
104	14		Wertureil	Werturteil
148		11	поскольку	постольку
207		10	Егорова	Егоров
207		5'	1963	1966