

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

«КАУЗАЛЬНОСТЬ И «ИММАНЕНТНОСТЬ»
В ИСКУССТВЕ

Под искусством следует понимать совокупность *идей, чувств, устремлений* общественного человека в *форме* возникающих на их основе, формируемых ими художественных произведений. Таким образом искусство есть *особая форма общественного сознания*. Короче, искусство есть диалектический синтез *общественного содержания и художественной формы*. Отсюда следует, что форма *качественно* характеризует искусство, а содержание — *количественно*. Но содержание и форма *суть соотносительные понятия*: они взаимно дополняют друг друга, раскрывая смысл одного понятия через посредство другого и совместно раскрывая сущность искусства. Как говорит Гегель — «Содержание есть не что другое, как форма, изменяющаяся в содержание, и форма не что иное, как содержание изменяющееся в форму».¹³¹

Поэтому, чтобы правильно понимать сущность диалектики искусства, необходимо тщательно учитывать диалектическую связь *качественной и количественной* стороны. Единство и истина качественного и количественного определений есть *качественное количество*, или «мера». Без правильного понимания роли этой категории в искусстве мы запутаемся в неразрешимых противоречиях. Качество, с точки зрения Гегеля, есть *существенная определенность формы*. Под формой же, когда ее определенность вполне развита, надлежит понимать «закон» явления или, лучше сказать, его *строения*. Поэтому *диалектика качества и количества* является в известных границах только лишь иным выражением *диалектики формы и содержания*. Сущностью диалектики *меры* является переход количества в качество и качества в количество. «Когда количество, — говорит Гегель, — принадле-

жащее мере, переходит за известную границу, с этим вместе уничтожается то качество, которое ему соответствовало. Здесь отрицается, однакож, не качество вообще, но определенное качество, и его место заступает другое качество» (Логика, § 109). В искусстве *количественные* изменения определенного содержания в конечном итоге приводят к изменению *определенной формы*, которая ему соответствовала. То-есть, иными словами, *количественные различия* переходят в *качественные*. В общем как невозможны *количественные изменения без качественных*, так *немыслимы и качественные изменения без количественных*.

Эти краткие замечания, с моей точки зрения, указывают тот единственный путь, который только и может привести нас к удовлетворительному решению проблемы «имманентного» и «каузального» развития искусства. Правильный диалектический взгляд на эту в достаточной степени сложную проблему можно найти у Плеханова. Но, к сожалению, диалектическая сущность его взгляда остается еще для очень многих неясной. Поэтому мне думается, что не лишена будет известного интереса попытка осветить эту сторону плехановской теории искусства.

Сущность проблемы «имманентного» и «каузального» развития искусства довольно удачно сформулировал А. В. Луначарский. «В самом деле, — пишет он, — с одной стороны быть марксистом-диалектиком как будто значит рассматривать и художественные явления как движущуюся диалектику, а стало быть как явление, развивающееся из своих собственных внутренних противоречий. При совсем правильной ортодоксальности можно еще искать трехступенного развития согласно гегелевской триаде. Между тем как раз этот марксизм будет бить в лицо другому марксизму, а именно утверждение, что идеологические формы только *отражают* (своеобразно, конечно) *основную диалектику* развития труда и основные факты классовой борьбы».

Как же быть? Если правилен социальный материализм Маркса, то тогда *самостоятельное диалектическое* развитие искусства до крайности ограничено, вряд ли даже хоть когда-нибудь сможет проявить себя, ибо каждый раз окажется, что все его шаги обусловлены гетерономными, вне его лежащими социальными силами. Поскольку проф. Сакулин защищает как раз элемент самостоятельной эволюции от со-

циальной каузальности, *он ограничивает* марксистский исторический материализм». ¹³²

Возможны четыре способа решения антиномии «имманентности» и «каузальности». Во-первых, можно признать исключительно «имманентное», т. е. совершенно самостоятельное и независимое от социальных причин развитие искусства. К этой точке зрения сводится по существу чистый «формализм». Во-вторых, можно признавать исключительно «каузальное», т. е. совершенно несамостоятельное и зависимое целиком от социальных причин развитие искусства. К этому взгляду склоняются те социологи-искусствоведы, которые, так или иначе отрицая диалектику, стоят на механической, метафизической точке зрения. Поэтому можно было бы назвать их теорию «метафизико-социологической», а их самих «метафизиками-социологами». В качестве характерного примера можно привести И. Иоффе и Переверзева. Отчасти близок к этой точке зрения и В. М. Фриче. В-третьих, можно механически и эклектически соединить первую и вторую точку зрения. Очень картинно выразил эту эклектическую точку зрения в свое время А. В. Луначарский. «Мы знаем, — говорил он, — что наука, искусство (а также философия и религия) развиваются в определенном обществе и тесно связаны с развитием его структуры, а следовательно с развитием того общественно-биологического, или хозяйственного, базиса, который лежит в основе общества. . . Развитие искусства самым непосредственным образом связано с развитием техники, что ясно само собою. . . Было бы однако поверхностным утверждать, что искусство не обладает своим собственным законом развития. Течение воды в ручье определяется руслом и берегами его: она то расстилается мертвым прудом, то стремится в спокойном течении, то бурлит и пенится по каменистому ложу, падает водопадами, поворачивается направо или налево, даже круто загибает назад, но как ни ясно, что течение ручья определяется железной необходимостью внешних условий, все же сущность его определена законами гидродинамики, законами, которых мы не можем познать из внешних условий потока, а только из знакомства с самой водою. Так точно и искусство: определяясь во всех своих судьбах судьбою своих носителей, тем не менее, развивается по внутренним своим законам». ¹³³

Те искусствоведы, которые стоят на «формально-социологической» точке зрения, любят и по сие время напоминать вышеприведенную цитату. Эту третью точку зрения пытается обосновать «формально-социологическая» теория. ¹³⁴

Наконец, в-четвертых, можно стать на диалектическую точку зрения. Для диалектика все три вышеперечисленные точки зрения заключают в себе известную долю истины. *Они относительно правильны.* Но вместе с тем они слишком отвлеченны и односторонни, а потому и неправильны. «Имманентность и «каузальность» суть только диалектические моменты единого диалектического развития искусства. Моменты «имманентности» и «каузальности» являются соответственными понятиями — они взаимно дополняют друг друга, как форма и содержание, раскрывая смысл одного через посредство другого и совместно раскрывая характер диалектического развития искусства. *Так именно подходит к интересующему нас вопросу, как это мы покажем ниже, Г. В. Плеханов.* Начнем с рассмотрения «метафизико-социологической» точки зрения. «Данной формой материального производства, — говорит Маркс, — обуславливается, во-первых, определенный *строй общества*, во-вторых, определенное *отношение человека к природе*. Те и другие определяют его государственный строй и его *миросозерцание*. А следовательно и характер его *духовного производства*». ¹³⁵ Из этого совершенно бесспорного положения исходят «метафизики-социологи». Но они понимают в данном случае К. Маркса в высшей степени узко, отвлеченно и односторонне. Они полагают, что раз даны производительные силы общества — дана и его структура, а следовательно и его психология. Поэтому можно и должно от социально-экономической структуры данного общества с точностью умозаключить к его социально-психической структуре. Так именно по существу и рассуждает И. Иоффе. «Эволюционная теория и диалектика саморазвития в искусстве, — пишет он, — вытянули стили в ряд переходных ступеней, из которых одни являются органическими [тезами], другие — критическими [антитезами]. Классицизм [органический стиль], романтизм [критический], реализм, импрессионизм, экспрессионизм и т. д. — каждый новый стиль как бы представляет развитие предыдущего, из него вырастает и его

опрокидывает. Теория искусства повторяла ошибку однолинейной диалектики саморазвития духа-мысли, которому нет возврата к переиленным ступеням... Нет единой эволюции искусства, но есть несколько линий стили, самостоятельные идущие от основ материальной культуры и быта различных социальных групп. Таким же образом, как буржуазия развилась не из феодализма, а из товарного и денежного хозяйства, так и реализм развился не из классицизма или романтизма, а из культурного обихода буржуазии... Разложение всякой формы не самодовлеющая эволюция, а столкновение с другой формой...»¹³⁶

Излишне доказывать, что эти рассуждения И. Иоффе, хотя они, повидимому, и связаны с марксистскими принципами, тем не менее не заключают в себе и грана марксизма. Ибо марксизм учит, что в истории *всякого* развития, — последующая фаза *всегда* тесно связана с предыдущей, и вместе с тем всякая последующая фаза не только *отличается* от предыдущей, но во многих отношениях прямо *противоположна*. Так, например, буржуазный строй и феодальный строй, с точки зрения Маркса, — суть две фазы развития, одна из которых следует за другою и порождается ею.

«Это общее правило, — говорит Плеханов, — которое нужно помнить при изучении всякого процесса развития» [X, 334].¹³⁷

Но это общее правило было обосновано Гегелем, который стоял на *точке зрения развития*. Учение о развитии составляет самую важную сторону философии Гегеля и было впоследствии заимствовано и углублено Марксом. С точки зрения этой теории изучать предмет или явление значит объяснять его развитие прежде всего теми силами, которые оно само из себя порождает. Так говорил Гегель и так утверждает Маркс. Поскольку Гегель именно так подходил к изучению искусства, постольку в его высказываниях заключается много ценного. «В его взглядах на искусство, — пишет Плеханов, — вообще много истинного, только истина стоит у него, по известному выражению, вниз головой, и надо уметь поставить ее на ноги» (X, 190). У И. Иоффе же во взглядах на искусство вообще мало истинного, потому что он в корне отрицает «однолинейную саморазвивающуюся диалектику» и тем самым вообще всякое развитие.¹³⁸

Результатом этого отрицания необходимо является мысль,

что от экономического положения данного общества можно с точностью умозаключать к складу его идей. Другими словами, искусство каждой данной социальной группы объясняется исключительно и всецело экономическим положением этой социальной группы, взятой в отдельности.

Но это, конечно, неправильно! Сущность этой ошибки отчетливо выяснена Плехановым. Мы читаем у него следующее: «До сих под мы говорили, что раз даны производственные силы общества, — дана и его структура, и, следовательно, и его психология. На этом основании можно было бы приписать нам ту мысль, что от экономического положения данного общества можно с точностью умозаключить к складу его идей. Но это не так, потому что идеологии каждого данного времени всегда стоят в теснейшей, — положительной или отрицательной, — связи с идеологиями предшествующего времени. «Состояние умов» всякого данного времени можно понять только в связи с состоянием умов предшествующей эпохи. Конечно, ни один класс не станет увлекаться такими идеями, которые противоречат его стремлениям. Каждый класс всегда прекрасно, хотя и бессознательно, приспособляет к своим экономическим нуждам свои «идеалы». Но это приспособление может произойти различным образом, и почему оно совершается так, а не иначе, это объясняется не положением данного, взятого в отдельности, а всеми частностями отношения этого класса к его антагонисту (или к его антагонистам). С появлением классов *противоречие* становится не только *двигающим*, но и *формирующим началом*» (XII, 221).

Эти в высшей степени глубокие мысли являются, как это выяснится дальше, диалектическим ключом к проблеме «Имманентности» и «каузальности».

Ошибка «метафизико-социологической» точки зрения сводится к тому, что из правильного положения делается неправильный вывод. Правильное положение: раз даны производительные силы общества — дана и его структура, — а следовательно и его психология. Неправильный вывод: от экономического положения данного общества можно с точностью умозаключать к складу его идей.

Точка зрения «формальной» теории целиком заключается в «метафизико-социологической» точке зрения, будучи ее *противоположностью*. Ошибка «формалистов» также сво-

дится к тому, что из правильного положения делается неправильный вывод: «Формалисты» правильно считают, что «состояние умов» всякого данного времени можно понять только в связи с состоянием умов предшествующей эпохи. В связи с этим, исправляя ошибку «метафизико-социологов», они выдвигают следующее правильное положение: от экономического положения данного общества *нельзя* с точностью умозаключить к складу его идей. Но из этого они делают неправильный вывод: даны производительные силы общества, — дана и его структура, но *не дана* его психология. И первые и вторые рассуждают в данном случае совершенно отвлеченно, односторонне, т. е. *метафизически*. По существу они ставят вопрос так: *или да, или нет!* Или склад идей социальной группы, ее психологическая структура всегда и всюду зависит исключительно и всецело от экономической структуры: тогда долой «имманентные» законы развития искусства! Или психическая структура социальной группы абсолютно не зависит от ее экономической структуры: тогда нет никакой социальной «каузальности» в развитии искусства! Диалектик рассуждает иначе: *и да и нет!* Психическая структура зависит от экономической структуры и в то же время не зависит. Поэтому относительно правы и те и другие. Правы потому, что те и другие берут хотя и одну, но *относительно правильную* сторону явления. Неправы потому, что пытаются превратить эту относительно-правильную сторону в *абсолютную истину*. Но отвлеченной истины нет, истина всегда конкретна. Конкретность же истины означает, что она есть единство противоположных определений. Но это единство есть диалектическое единство. Если же *механически* соединить два противоположных определения, то мы получим только лишь пустой *эклектизм*. Именно такую *эклектическую истину* и преподносит нам «формально-социологическая» теория. «Формалисты-социологи» на первый взгляд дают нам некий диалектический синтез, ибо признают одновременно и «имманентность» и «каузальность». В действительности их «диалектический синтез» весьма недиалектичен. Они совершенно отвлеченно расчленяют искусство на «содержание» и «форму». Развитие «содержания» обусловлено, по их мнению, всецело социальными причинами; развитие же «формы» абсолютно не зависит от социальных причин и подчиняется

своим собственным «внутренним» законам. Исходя из этого они приписывают «имманентность» развитию формы, а «каузальность» развитию содержания. (Эти мысли выражены особенно отчетливо, например, у Ф. Шмита «Предмет и границы социологического искусствоведения».) Из этого ясно видно, что между «содержанием» и «формой», между «каузальностью» и «имманентностью» нет никакой *диалектической связи*. Короче говоря, для «формалистов-социологов» «каузальность» и «имманентность» отнюдь не являются диалектическими, т. е. соотносительными и взаимодополняющими понятиями.

Все же следует отметить, что «формалисты-социологи», хотя и не улавливают истинной диалектической связи между этими двумя понятиями, тем не менее правильно относят «каузальность» к развитию содержания, а «имманентность» к развитию формы.

Нет никакого сомнения в том, что экономическая структура данного общества до *известной степени* непосредственно обуславливает и определяет его психологию, склад его идей. •

Поэтому искусство данного общества также до *известной степени* обусловлено и определяется экономической структурой или общественными отношениями данного общества. Отсюда следует, что искусство до известной степени *самостоятельно*; что оно в известных границах *независимо* от экономической структуры. Какой-нибудь ехидный «формалист» или поверхностный «марксист» упрекнет меня здесь, пожалуй, в том, что я впал в противоречие с Плехановым. Ибо Плеханов утверждает, что искусство всегда и всюду в конечном счете *зависит* от экономической структуры, а я, наоборот, говорю, что искусство в известных границах *не зависит* от экономической структуры. Но в действительности никакого расхождения у меня с Плехановым нет. Все дело в том, что Плеханов говорит об экономической структуре вообще, а я говорю о данной экономической структуре.

Иными словами данное искусство *не зависит* в известных границах от экономической структуры данного общества, но вовсе не от экономики вообще.

Поясним это. Обусловленность данного явления искусства подчиняется социальной необходимости. Но как бы ни была

необходима всякая данная социальная обусловленность его (т. е. как бы ни была призрачна его внутренняя, его имманентная свобода), явление искусства, раз обусловившись и социально определившись, само становится источником *воздействия и влияния* на другое явление искусства, а следовательно также и одной из причин обусловленности этого явления искусства. Короче говоря, здесь имеет место *диалектика причины и следствия*: причина превращается в следствие, следствие становится причиной. Но если определенное явление искусства, обусловленное социальными причинами, в свою очередь является одной из причин, обусловивших возникновение другого явления искусства, которое также есть следствие социальных причин, то это другое явление искусства, очевидно, в известных границах *независимо* от непосредственно породивших его социальных условий. Момент зависимости этого явления искусства от породивших его социальных условий правильно называется «каузальным»; момент же обусловленности одного явления искусства другим и есть пресловутый «имманентный» момент, т. е. момент относительной самостоятельности и независимости искусства. Ибо совершенно ясно, что момент обусловленности и зависимости одного явления искусства от другого есть не что другое, как момент внутренней закономерной связи явлений искусства. Вместе с тем ясно, что «имманентность» ни в какой мере не является абсолютным отрицанием зависимости искусства от экономики.

Еще яснее станет все это, если мы укажем, что диалектика содержания и формы в искусстве есть в известном смысле диалектика причины и следствия. Художественная форма определяется определенным содержанием, но затем она выступает в роли одной из причин возникновения новой художественной формы. «Каждый класс, — говорит Плеханов, — всегда прекрасно, и хотя и бессознательно, приспосабливает к своим экономическим нуждам свои «идеалы». Но это приспособление может произойти различным образом. . .» Это вполне применимо и к искусству. Мы сказали, что определенное содержание порождает определенную форму. Но общественное сознание, определяемое общественным бытием, все время меняется. Поэтому в искусство вливается новое содержание. Новое содержание требует себе новые формы, которые являются отрицанием старых форм.

Но характер отрицания всегда определяется характером того, что подвергается отрицанию. Поэтому новые формы, являющиеся отрицанием старых форм, будут находиться с ними в самой тесной связи. Связь между ними состоит в том, что новое содержание отчасти приспособляет себе старую форму, так как новая форма никогда не создается новым содержанием целиком заново каждый раз. Некоторые элементы старой формы полностью отбрасываются; некоторые приспособляются к новому содержанию. Поэтому, для того чтобы понять происхождение новой формы, необходимо: во-первых, понимать ее новое содержание; во-вторых, знать, что и как отбрасывается и приспособляется из старой формы, отрицанием которой она является. *Из всего этого следует, что всякая новая художественная форма есть следствие нового общественного содержания и одновременно следствие старых художественных форм.*

Итак, данная художественная форма необходимо обусловлена данным художественным содержанием. Но содержанием искусства является общественное сознание, которое в свою очередь зависит от общественного бытия. Поэтому социальную «каузальность» следует относить к содержанию. С другой стороны, эта же художественная форма в известных границах необходимо обусловлена другой художественной формой. В связи с этим приходится признать *относительно-самостоятельное значение* формы в искусстве. Поэтому «имманентность» и следует относить к художественной форме.

Роль формы в искусстве с известными оговорками можно сравнить с ролью личности в истории. «Каждая личность, — говорит Плеханов, — своей особой походкой идет по дороге протеста. Но куда ведет эта дорога, это зависит от общественной среды, окружающей протестующую личность» (XIV, 211).

Художественная форма, — скажем мы, — своей особой походкой идет по дороге развития искусства. Но куда ведет эта дорога, это зависит от художественного содержания, развитие которого зависит от общественной среды.

Итак, «каузальность» и «имманентность» — это две стороны одного и того же процесса: именно процесса развития искусства. Эти два понятия соотносительны и дополняют друг друга. Каждое из них предполагает другое и одно не-

мыслимо без другого. В своей совокупности эти два противоположные момента образуют нечто органически целое. Как диалектические моменты единого процесса они представляют единство в различии и различие в единстве. «Каузальность» и «имманентность» тождественны в том же, в чем они различаются, и различаются в том же, в чем они тождественны. «Имманентность» есть, выражаясь языком Гегеля, «иное» или «инобытие» «каузальности».

Если все это справедливо, то, само собою разумеется, *развитие искусства* возможно только лишь при наличии этих двух моментов. Нетрудно показать, что в действительности дело так именно и обстоит. В самом деле, основной категорией диалектики является категория развития, а сущностью категории развития является *синтез связи и движения*. Категория развития, как правильно указывает И. Луппол, теснейшим образом связана со всеми остальными категориями: связи, движения, перехода в противоположность, единства противоположностей. «Категория развития вытекает из них и в известном смысле содержит их в себе, синтезирует их». ¹³⁹

Но «каузальный» момент, относимый нами к содержанию, есть именно момент *движения* в искусстве, а «имманентный» момент, относимый нами к форме, есть момент *связи* в искусстве. *Развитие же искусства*, как и вообще всякое развитие, есть безусловно *синтез движения и связи*. Источником *движения* искусства является движение и развитие общественного сознания. Изменение же общественного сознания, т. е. содержания искусства, обусловлено в свою очередь изменением общественного бытия. То-есть, в конечном счете, источник *движения* искусства находится в области, лежащей вне всякого искусства. Но *движение* искусства не составляет еще его *развитие*, ибо необходима внутренняя связь явлений искусства. Эта *необходимая связь* явлений искусства осуществляется *объективной связью* движущихся и изменяющихся художественных форм. Но если *бессвязное движение* не есть еще *развитие искусства*, то, с другой стороны, внутренняя связь явлений искусства осуществляется и выявляется только в процессе *изменения и движения* этих явлений.

Мы сказали, что источник *движения* искусства лежит вне его. Это на первый взгляд противоречит нашему утвержде-

нию, что источник развития *имманентен* искусству, а не трансцендентен ему. Эта неясность легко устранима, если только помнить, что *развитие есть самодвижение*. Самодвижение же, по правильному указанию И. Луппола, означает лишь то, что «источник развития присущ самому развивающемуся предмету, конечно, опосредствованному». ¹⁴⁰ Тогда мы сможем формулировать нашу мысль следующим образом: *хотя источник движения искусства и лежит вне его, тем не менее источник самодвижения присущ самому искусству.*