Публикации

От редколлегии. Мы предлагаем читателям рукопись В. Сеземана «Историческое развитие искусства и его закономерности», текст которой был написан в лагере в Тайшете. Здесь Сеземан читал лекции для заключенных – западную философию и эстетику. Одним из самых внимательных слушателей этих лекций был Б. Дандарон, который аккуратно записал эти лекции и сохранил их. В свою очередь, Б. Дандарон читал Сеземану и другим заключенным лекции по буддизму.

УДК 7.011

DOI 10.31554/978-5-7925-0600-8-2020-3-195-208

Далюс Йонкус

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ВАСИЛИЯ СЕЗЕМАНА И ЕГО РУКОПИСЬ «ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА И ЕГО ЗАКОНОМЕРНОСТИ» (1950–1955)

Данная публикация представляет рукопись известного русско-литовского философа Василия Сеземана (1884–1963) «Историческое развитие искусства и его закономерности», хранящаяся в рукописном фонде Сеземана, который находится в Вильнюсском университете (F122-97). Текст написан во время пребывания Сеземана в лагере в Тайшете (Иркутская область). Сеземан в лагере преподавал для других заключенных западную философию и эстетику. В рукописи «Историческое развитие искусства и его закономерности» Сеземан интерпретирует историческое развитие искусства как постепенную смену стилей, критикует те эстетические теории, которые своеобразие искусства редуцируют в исторические или социальные обстоятельства.

Ключевые слова: Сеземан, рукописи, эстетика, искусство, история.

Dalius Jonkus

VASILY SESEMANN'S AESTHETIC IDEAS AND THE MANUSCRIPT "HISTORICAL DEVELOPMENT OF ART AND ITS REGULARITIES" (1950–1955)

This publication present manuscript of the famous Russian-Lithuanian philosopher Vasily Sesemann (1884–1963) accompanied by a preface. "Historical Development of Art and Its Regularities" is a text of Sesemann's manuscript collection, which is located in Vilnius University (F122-97). The text was written during Sesemann's stay in the gulag camp in Taishet (Irkutsk region). Sesemann in the camp for other prisoners

---

Далюс Йонкус – профессор кафедры философии Университета Витаутас Магнус, LT-44243 (Каунас, Литва). E-mail: phenolt@yahoo.com.

taught western philosophy and aesthetics. In the manuscript “Historical Development of Art and Its Regularities”, Sesemann interprets the historical development of art as a change of style. He criticizes those aesthetic theories that reduce the originality of art to historical or social circumstances.

Keywords: Sesemann, Manuscripts, Aesthetics, Art, History.

Василий Сеземан (1884–1963) после эмиграции из России в 1923 г. был приглашен в Литву и стал заведующим кафедрой философии в университете Литвы в городе Каунас. Начиная с 1940 г. он профессор философии в Вильнюсском университете, преподавал курсы логики, теории познания, истории философии, а также эстетики. На русском языке опубликовал три статьи, посвященные эстетическим проблемам: «Эстетическая оценка в истории искусства» (1922), «О природе поэтического образа» (1925), «Искусство и культура» (1927), где полемизировал с формалистической теорией искусства и формулировал свою эстетическую теорию, используя достижения феноменологической эстетики. Можно утверждать, что автор в этих работах уже сформулировал главные идеи своей эстетики, хотя окончательный и систематический вид его эстетическая теория приобрела только в написанной на литовском языке книге «Эстетика» (1970). Эту книгу он готовил к изданию с начала 30-х гг., но из-за войны 1939–1945 гг. и ареста в 1950–1956 гг. она была издана только после смерти автора.

Сеземан создал одну из интереснейших эстетических теорий XX в., которая незаслуженно забыта. Он отвергал редукционистские объяснения искусства и утверждал, что смысл искусства можно понимать только как специфический эстетический феномен. Сеземану были близки идеи неокантианца Бродера Христиансена (1869–1958) и феноменолога Моритца Гейгера (1880–1937), которые акцентировали автономию эстетических ценностей. Сеземан также интересовался в то время популярной формалистической теорией истории искусства и искусствознания, отчасти полемизировал с русской школой литературного формализма. Он утверждал, что искусство органически связано с другими областями культуры, но это не означает, что искусство можно понять, отрицая его автономию. Понимать смысл произведения искусства можно только исследуя структуру эстетических объектов. Сеземан подчеркивал, что эстетическая структура объединяет чувственную выразительность произведения искусства и в эстетическом переживании присутствующее мировоззрение. Форму искусства он понимал как выразительную смысловую форму, в которой осуществляется и конкретизируется переживание жизни [Sesemanas 1970: 189].

Данная публикация представляет рукопись Василия Сеземана «*Историческое развитие искусства и его закономерности. Понятие стиля и ход внутреннего развития стиля*». Архивная надпись в его фонде гласит, что время написания этого текста – 1950–1955 гг. Текст написан на пожелтевшей бумаге плохого качества. Листки с записями посередине сшиты нитками и образуют как бы небольшую книжку карманного формата. Как уже было указано при публикации

сеземановских рукописей о Лосском, Шелере и Бергсоне (Jonkus 2017), Сеземан в лагере для других заключенных преподавал западную философию и эстетику. Можно предположить, что данный очерк относится к подготовительным материалам или записям его лекций. Текст Сеземана «*Историческое развитие искусства и его закономерности*» посвящен теме развития искусства и проблем стиля. Автор критически обсуждает разные эстетические теории, которые по-разному объясняют характер и причины развития искусства. Сеземан критикует те эстетические концепции, которые своеобразие искусства объясняют исторической или общественной обусловленностью, избегая редукции искусства в разные географические, исторические, экономические или психологические обстоятельства. Сеземан развитие искусства понимает как смену стилей. Стиль искусства выражает изменяющееся отношение человека к миру. Каждый стиль образует некую целостность, в рамках которой возможны индивидуальные поиски выражения. Изложенная в этой рукописи концепция в основных своих чертах совпадает с изложенной в *Эстетике* концепцией. Основное отличие – это развернутая полемика с марксистской теорией искусства. Сеземан показывает ее внутренние противоречия и таким образом дополняет концепцию развития искусства.

Предлагаемый текст относится к группе сочиненных в лагере эстетических рукописей Сеземана, которые находятся в Вильнюсском университете, в рукописном фонде Сеземана, например «Эстетика Канта» (F122-107)¹, «Проблема духовной красоты» (F122-85)². Эта группа очерков составляет единое целое, и это только часть эстетических записей Сеземана. Известно, что Бидья Дандарон сохранил намного больше лекционных записей Сеземана. Об этом свидетельствует неопубликованное письмо Дандарона Сеземану, которое мне передала Наталия Климанскене. Письмо написано 12 апреля 1961 г. В нем Дандарон сообщает, что решил заниматься вопросами эстетики (Сеземан в то время готовил к публикации *Эстетику*) и восстанавливает лекции Сеземана, которые он ему читал в лагере: «Сохранились только некоторые отрывки, которые я усиленно восстанавливаю. Если мне удастся что-нибудь восстановить (пользуясь литературой), то если вы не возражаете, я попытаюсь издать здесь ротопринтным способом...» [Dandaron 1961: 1]. Далее Дандарон просит уточнить названия книг, которые упоминаются в лекциях Сеземана. Всего 32 позиции философских текстов, связанных с эстетическими проблемами – от Платона до Штумпфа.

Этой рукописи Дандарон так и не издал, но перепечатанные копии ходили по рукам его учеников. Климанскене мне передала план «Записей по эстетике», который к ней попал из рук Микулевича.

Содержание

Введение. История античной эстетики.

---

¹ Эта рукопись, посвященная «Эстетике Канта», опубликована профессором Беловым (см.: [Sezeman 2013]).

² Эта рукопись, посвященная соотношению эстетического и этического, опубликована мною (см.: [Sezeman, 2018]).

Глава I

1. Эстетические взгляды Лейбница.
2. Английская эстетика XVII и XVIII вв.
3. Исходные точки анализа эстетического предмета

Глава II

Эстетика Канта

1. Аналитика прекрасного
2. Аналитика возвышенного

Глава III

Анализ эстетического восприятия

1. Средства изображения в различных областях искусства
2. Изобразительное искусство и архитектура
3. Живопись

Глава IV

Противоположность формы материи и формы содержания в искусстве

Глава V

Проблема безобразного в искусстве

Глава VI

Отношение искусства к другим сферам культурной жизни

Глава VII

Взаимоотношения между различными областями искусства

Глава VIII

Историческое развитие искусства и его закономерности

1. Существующие по этому поводу теории
2. Понятие стиля
3. Внутреннее развитие стиля

Глава IX

О смене стиля и ее причинах

Глава X

Происхождение искусства

1. Живопись и скульптура
2. Теория, объясняющая происхождение искусства из игры
3. О происхождении музыки

Глава XI

Процесс художественного творчества

Глава XII

Красота в природе и ее отношение к красоте художественной

Глава XIII

Современные, наиболее распространенные эстетические теории

Глава XIV

Проблема духовной красоты.

План эстетических записей повторяет с некоторыми дополнениями структуру и тематику сеземановской *Эстетики*. По-видимому, к этой группе текстов относится публикуемая рукопись «Историческое развитие искусства и его закономерности», а также уже опубликованные «Эстетика Канта» (F122-107) и «Проблема духовной красоты» (F122-85). Публикация записей Дандарона помогла бы установить целостную картину.

Историческое развитие искусства и его закономерности. Понятие стиля и ход внутреннего развития стиля (F122-97)

Гегель первый с принципиальной ясностью и решимостью положил в основу своей эстетики понимание искусства как одного из проявлений объективаций культурной жизни человечества, а тем самым и как исторического явления, находящегося в непрерывном движении. Это искусство как определенная отрасль культуры отражает в себе ее основные ведущие тенденции и находится в постоянных определенных взаимоотношениях с другими областями культуры. И для существа искусства решающее значение имеет его состояние в отдельные ... моменты времени ... Переходы из одного состояния в другое. Отсюда следует, что для выяснения сущности искусства необходимо его изучать в связи с другими сторонами культуры и в его историческом развитии ... Взятой в ее основных философски существенных линиях.

Если назвать стилем совокупность тех признаков, которыми отличается искусство определенной исторической эпохи, то можно установить, что 1) со сменой культурных эпох меняется и стиль искусства и 2) что каждый стиль в своем историческом существовании проходит известные фазы развития. Поэтому можно формулировать два вопроса: Чем объясняется образование определенного стиля и смена одного стиля другим? И какая закономерность наблюдается в развитии каждого отдельного стиля? Выясняя эти вопросы, мы сможем точнее определить и само понятие стиля. Следует подчеркнуть, что здесь речь идет об историческом бытии искусства, когда оно достигло уже определенной дифференциации и самостоятельности, а не о его возникновении в доисторическую эпоху.

Что касается первого вопроса, то на него разные теории дают разные ответы. Укажем главные из них. Известной популярностью пользуется в конце XIX в. так называемая теория среды, созданная Ипполитом Тэном. Согласно этой теории, решающее влияние на образование стиля и на его специфические особенности имеет окружающая среда, как физическая (природная), так и социальная. Тэн подкрепляет свою теорию такими примерами: влияние физической среды на архитектуру: а) на севере, где много осадков – крыши отлогие, приспособленные для стока воды, на юге – крыши плоские, годные для пребывания на них вечером и ночью, когда нет солнца и можно пользоваться вечерней и ночной прохладой, а зависимость архитектуры от употребляемого для стройки местного материала: дерева, где оно имеется в изобилии, глины или камня (напр. в Египте базальт, в Греции мрамор, на севере гранит и т. д.). Свойства материала обуславливают от-

части и стиль архитектуры; б) особая колоритность живописи венецианской школы, нежность красок, просвечивающих как бы сквозь легкую дымку, объясняется особыми атмосферными условиями венецианского морского климата, в котором обилие водных паров и туманов сообщает всем краскам особую парность и воздушность, кроме того, характер окружающей природы (горы, равнины, море и пр.) и климата влияют на психику художника, на его повышенную восприимчивость к тем или другим явлениям природы. Известное влияние оказывает в этом отношении и род пищи. С другой стороны, на творчество художника влияет социальная обстановка, в которой он вырос, с которой он жизненно связан .... экономические, сословные, имущественные, взгляды, нравы и пр.: аристократический характер живописи высокого ренессанса (удовлетворяющая художественные интересы придворных кругов, так же как и французская классическая литература, живопись Рубенса, сентиментализм, возникший в Англии в буржуазных кругах как реакция против безнравственного цинизма аристократического искусства в эпоху реставрации; классицизм художников эпохи французской революции, увлекавшихся идеалами английской республики и свободы, и т. п.

Переходя к критической оценке теории Ипполита Тэна, следует прежде всего заметить, что указания его на влияние, которое оказывают отдельные факторы физической и социальной среды на личность художника и его творчество, несомненно правильны, но это не значит, что они объясняют удовлетворительно образование художественного стиля и его развитие, – некоторые из упомянутых Тэном условий физической и социальной среды имеют лишь отдельное и косвенное отношение к художественному творчеству (климат), другие затрагивают его более непосредственно (принадлежность к определенному классу, сословию или экономическая зависимость от него). Ясно, что в зависимости от близости или отдаленности возможного влияния этих факторов и значение их для художественного творчества будет неодинаково. Но теория не проводит ясного различия между более или менее существенными в этом отношении факторами. Некоторые из них имеют лишь временное, зависящее от исторических условий значение. Современная техника преодолевает усовершенствованием транспорта любые расстояния и поэтому присутствие или отсутствие известного строительного материала в той или в другой стране теряет свое значение для архитектуры. Да и в древности это обстоятельство не имело решающего значения. Выходит, что художественный стиль является результатом случайного в значительной мере стечения самых разнообразных физических и социальных обстоятельств, значение которых в отдельности не поддается более или менее точному учету. При последовательном проведении все в искусстве и в личности художника-творца определяется внешними условиями. В них растворяется и личность художника, и его творчество. Область художественного, эстетического теряет свою самобытность; вопрос о том, в чем заключается специфически эстетический момент в искусстве и его внутреннее развитие, остается без ответа или даже теряет свой смысл, и в единстве определенного стиля не приходится искать никакой внут-

ренной необходимости. Да и сама единственность культуры представляется, с этой точки зрения, не органическим, а скорее чем-то механическим, внешним, зависящим от стечения и взаимодействия множества разнообразных факторов.

До известной степени теории Тэна родственен марксистский взгляд на искусство, стиль и их развитие, поскольку и марксизм признает решающее значение среды для художественного творчества. Но марксистское учение идет значительно дальше Тэна и превосходит его тем, что: 1) оно делает попытку объяснить и обосновать единство культуры, которым обуславливается и единство стиля в каждую историческую эпоху; 2) оно устанавливает, вместе с тем, различие между основными первичными и производными вторичными факторами, определяющими структуру культуры; 3) оно подчеркивает не только то, что искусство историческое, но и что оно социальное явление, и поэтому прежде всего зависит от основных социальных факторов, формирующих культуру. Самым основным фактором марксизм признает экономический строй общества, т. е. присущие ему производительные силы и производственные отношения людей. Это базис всей культуры. На нем покоится и из него вырастает идеологическая надстройка, в которую входят остальные отрасли и области культуры, прежде всего политические и правовые учреждения, а затем и наука, искусство, религия, мораль, философия. Надстройка обусловлена экономическим базисом отражающего в себе, но, вместе с тем отдельные сферы этой надстройки не могут быть целиком выведены из экономической основы, каждая из них обладает и своими специфическими особенностями и специфической внутренней закономерностью. Так обстоит и с искусством. До Октябрьской революции во всем мире господствовал экономический строй, обуславливающий собой классовую структуру общества. Классовый характер общества сообщает и искусству такую же классовую окраску. В зависимости от изменений классового состава общества и взаимоотношений между классами (аристократия, буржуазия, крестьяне, рабочие) меняются и характер и направление художественного творчества. Эта связь искусства в ходе исторического развития ярко освещена Плехановым в его статьях, посвященных эстетическим проблемам. Нет сомнения, что классовый антагонизм и классовая борьба влияют на искусство и господствующий стиль в том смысле, что обуславливает собою выбор сюжетов, направление художественного творчества на ту или иную сторону общественной жизни, а также отталкивание от всего, что враждебно господствующему классу и противоречит его интересам. Но всегда ли переходы от одного стиля к другому связаны с этими классовыми интересами и является ли их влияние решающим моментом? Это до сих пор не доказано. И почему именно такому, а не другому стилю отдается предпочтение и на первый план выдвигаются именно такие, а не другие эстетические ценности и их актуализация в художественном творчестве? Если признать, что историческое развитие искусства зависит только от внешних условий, которые исторически условны и изменчивы, то марксистская эстетика неизбежно должна прийти к релятивизму, считающему все эстетические ценности условными, продуктом изменчивой и

капризной моды. Но этому противоречит то, что 1) искусство, так же как и другие области идеологической надстройки, обладает своей специфической внутренней закономерностью, которая предполагает и специфическую самостоятельность эстетических ценностей, и 2) если историческое развитие культуры представляет собой в общей сложности прогрессивный процесс, переход от низших к высшим ступеням культуры, то и в сфере искусства, так же как в области науки, во всем условном относительно должны заключаться моменты безусловного, объективно ценного, не теряющего своего значения в смене исторических эпох (так же как в относительной истине кроется момент абсолютной истины), иначе как обосновать утверждение, что искусство социалистического общества выше искусства капиталистического общества. Ведь в силу единства формы и содержания вместе с содержанием должна соответствующим образом и художественная форма меняться и совершенствоваться. Но в марксистской концепции культуры кроются и другие серьезные трудности и неясности: при ближайшем рассмотрении оказывается трудно провести четкую, однозначную грань между базисом и надстройкой, между общественным бытием и общественным сознанием. Эти две пары понятий внутренне связаны между собой. Ведь идеологическая надстройка получается благодаря отражению общественного бытия в сознании; из осознания этого бытия и попытки его понять, осмыслить рождаются решающие убеждения, научные учения, учения нравственные, правовые, а также взгляды на искусство, красоту, политические и экономические представления и пр. А раз оформившись, эта идеологическая надстройка, в свою очередь, оказывает влияние на общественное бытие, видоизменяя и развивая его в соответствии с общей тенденцией, с ведущими интересами достигшей в общественном сознании господства идеологии. Но тут возникают следующие вопросы и сомнения.

1. Общественное сознание (идеологическая сфера) предполагает лежащее в его основе реальное общественное бытие, которое, стало быть, онтологически предшествует общественному сознанию. А следовательно, в общественном бытии уже должны заключаться и такие моменты, которые в идеологической сфере осознаются как религиозные, правовые, художественные и служат основой для религиозных, этических, правовых, эстетических и пр. взглядов, убеждений, теорий: словом, в экономическом бытии уже должны быть заложены и стороны культурной жизни человечества, иначе было бы непонятно их появление в идеологической надстройке и эта последняя должна была бы ограничиваться одними лишь экономическими взглядами, убеждениями, теориями. И нет, конечно, никакого сомнения, что какой бы то ни было экономический строй не может существовать не заключая в себе известных нравственных, правовых, политических и познавательных моментов хотя бы в самой примитивной форме обычаев, нравов, верований и т. п. Но тогда возникает сомнение, можно ли именно экономический момент общественного бытия считать первичным, по сравнению с другими указанными моментами первоначального общественного бытия. Если экономический момент выходит в конечном итоге к животному инстинкту самосохранения,

то и для нравственного момента общественного бытия можно указать подобные же источники инстинктивного характера (солидарность, привязанность к детям, симпатия, любопытство, подражание и пр.) Даже эстетический момент имеет какие-то зародыши в инстинктивной жизни животных: привлекательность для них известных цветов, блестящих предметов, запахов и т. д. (в связи с половым инстинктом). Из самих экономических отношений, как таковых, эстетический момент не выводим, так же как и из нравов и из политически-правовой стороны общественного бытия. Но, разумеется, признание самобытности эстетического начала ничуть не противоречит тому, что экономика оказывает влияние на искусство в его историческом развитии, причем это влияние бывает как положительным (напр., развитие техники, совершенствующие технические стороны искусства, открывающие новые возможности, музыкальные инструменты, масляные краски), так и отрицательным (доходность сенсационных фильмов, безвкусовых произведений, мода как способ обогащения, подчинение художника требованиям рынка и т. п.). Обратное влияние искусства на экономику (материальную культуру) также имеет место, но в меньших размерах (влияние искусства на произведения промышленности, устройство жилищ, домашнюю утварь и пр.).

2. Но в противоположности (и соотносительности) общественного бытия и общественного сознания кроется еще другая трудность, а именно само общественное бытие, проявляющееся в виде производственной деятельности и производственных отношений людей, включает в себе как существенный момент сознания – сознательность. Ведь производственные силы – изобретение орудий труда, умение пользоваться ими, приручение животных, обработка земли, эксплуатация пленных в качестве рабов, меновая торговля – все это не инстинктивные виды деятельности, а сознательные, направленные на заранее намеченную цель, протекающие по определенному плану и основанные на известном знании производимого предмета, орудий и путем производства, правда практическом, но все же в известной мере упорядоченном и обобщенном. Значит, сознание не только отражает в себе то, что независимо от него существует в общественном бытии и само участвует в этом бытии является необходимым его конститутивным моментом. Что же тогда осознается в общественном сознании такого, что еще не осознано в самом общественном бытии? Это осознание, которое ведет к идеологической надстройке, может только означать расширение и углубление той сферы знания, которая заключена в общественном бытии, а вместе с тем и рефлексия на нее, позволяющая привести практические сведения и навыки в известную, рациональную, связную систему и перейти, таким образом, от практики к теории (систематическое обобщение практического знания). Но поскольку это осознание и рационализирование практики совершается не сразу, а постепенно, шаг за шагом, то здесь трудно установить, где кончается практическое и где начинается теоретическое знание. В применении к области эстетического это значит: к идеологической надстройке явно относится эстетика как философская дисциплина, устанавливающая общие условия и моменты прекрасного вообще и художественного

в частности. Но само искусство как творческая деятельность и совокупность создаваемых этой деятельностью ценностей относится к общественному бытию, тем более, что эта деятельность осуществляется и тогда, когда сознательность человека еще очень ограничена и научного, точного, обобщенного знания еще нет или же когда оно находится в самом зачаточном состоянии. Конечно, и здесь границы между практикой и теорией тоже относительны, условны.

Общий вывод, который можно сделать из нашего анализа проблемы связи искусства с другими областями культуры и его специфической природы, обуславливающей его значения и роли в целом культуры, можно вкратце формулировать так: историческое бытие искусства как явления общественного, его развитие и смена одних стилей другими определяются двумя основными моментами: 1) одним – внешним, т. е. всей окружающей культурной средой, в которой оно живет и которой питается, иначе говоря – совокупностью всех других отраслей культуры, с которыми оно непосредственно или косвенно связано: с религией, моралью, наукой, техникой, экономическим и политическим строем и пр. Все эти области или стороны культуры, вместе взятые, в своем органическом единстве выражают определенное отношение человека к окружающему миру, характерны для данной исторической эпохи. Это отношение сказывается не только в определенном мировоззрении и мироощущении, но прежде всего в деятельности человека, как он действует на окружающую среду, как реагирует на ее воздействия. Это же отношение человека к миру проявляется своим особым специфическим образом и в искусстве. Ведь это один и тот же человек, который, будучи художником, находится вместе с тем в известных нравственных, политических, экономических и социальных отношениях к другим людям, членам общества. Поэтому связь между различными областями (сторонами) культуры не проявляется только в непосредственном влиянии одной области на другую, а обусловлена и тем, что в основе всех этих областей лежит одно и то же общее отношение одного и того же человека к миру. Так следует понимать и связь искусства с другими областями культуры. Она коренится в единстве творца культуры – человека, в единстве его отношения к миру. Влияние других областей культуры на искусство сказывается в следующем: 1) Так как все явления действительности могут служить сюжетами искусства, то уже одним этим оно связано в отношении содержания со всеми сторонами культуры. А содержание требует и соответствующей формы. Однако те особливые пути и приемы выработки этой формы самим содержанием не предопределяются: они для одного и того же содержания могут быть различными (различные стили). 2) Как экономический базис культуры, так и те области, которые относятся к идеологической надстройке: религия, мораль, наука, политический и социальный строй, обуславливают отношение художника к явлениям действительности и тем самым влияют на выбор сюжетов и представляющих их аспектов (что художнику интересно, важно в той или другой области культуры, а также то, что является, может быть, не вполне осознанной предпосылкой понимания художника, что представляется ему естественным, самым собою разуме-

ящимся. Эти моменты прямо или косвенно влияют и на формальную сторону (стиль) искусства, ибо дают исканиям, соответствующим творческому замыслу способов или путей оформления, определенное направление. Но и относительно этих факторов, влияющих на художественное творчество, нельзя утверждать, что они полностью однозначно определяют стиль. 3) Очень существенно влияние техники и способов производства на развитие искусства и, в частности, на его формальную сторону. Та или другая обработка материала, а также искусственное производство материала, не имеющегося в готовом виде в природе, дает художнику [возможность] извлечь и новые эстетические эффекты или усилить и усовершенствовать уже известные и испробованные. Точно так же и развитие и усовершенствование орудий художественного творчества играет важную роль в процессе освоения обрабатываемого материала, в использовании заложенных в нем эстетических потенций.

Мы уже указывали на то огромное значение, которое имело для живописи открытие масляных красок, обусловившее возможность возникновения чисто живописного стиля и достижения таких красочных и цветовых эффектов, которые до этого открытия живописи были почти недоступны (*clair-obscur*). Вместе с тем сложилась и новая концепция пространства и его художественного оформления. В музыке изобретение новых инструментов, а также усовершенствование их звучности, расширение диапазона и обогащение их тембрового разнообразия (введение новых приемов техники игры, а косвенным образом и усовершенствование и упрощение нотной системы) давали мощные импульсы развитию музыки и ее эмоциональной выразительности. 4) По сравнению с этими факторами и сторонами социального бытия человека, условия физические (климат, географические условия, пища и пр.) имеют лишь второстепенное значение, влияние на художественное творчество косвенное и с точностью не определенное. 5) Наконец, все эти влияния сходятся, скрещиваются, взаимодействуют и сливаются в индивидуальности художника-творца. Они формируют ее, дают импульсы ее развитию, способствуя раскрытию одних способностей, задерживая другие, но все эти влияния (факторы) предполагают уже существование индивидуальности, ее особливые реакции (ответы) на воздействие окружающего мира, в которых она проявляет своеобразие своей индивидуальной природы. Объяснить индивидуальность из совокупности внешних влияний, как равнодействующего взаимодействия невозможно.

Индивидуальность (личность) есть нечто по существу неделимое и неразложимое на отдельные слагаемые. Разложение ее путем анализа на множество различных компонентов (факторов) – это только результат дискурсивного мышления, которое лишь посредством такого приема (анализа) может подойти к познанию индивидуальности, но не в состоянии исчерпать ее полностью, проникнуть в ее внутреннее ядро, которым определяется единство индивидуальности, ее личная самобытность. Это и есть то, что в творческой деятельности человека проявляется как оригинальность. Все сказанное об индивидуальности вообще относится и к художественной индивидуальности, т. е. к той стороне индивидуальности

художника, которая обнаруживается в его особых приемах и способах художественного оформления сюжетного материала. В этом смысле особенности личной одаренности художника и ее направления имеют решающее значение для формальной стороны создаваемых им произведений. По сравнению со всеми ранее указанными факторами, обуславливающими художественное творчество и влияющими на него, индивидуальность художника занимает особое место, она противостоит им как внутреннее внешнему, и поэтому казалось бы именно ее мы и имеем в виду, когда говорим о внутреннем моменте, определяющем жизнь и развитие искусства, противопоставляя его совокупности выше рассмотренных внешних факторов и условий. Однако на самом деле это не так. Ведь значение того, что создает художник, заключается не просто в том, что его произведения отражают его индивидуальность и этим отличаются от произведений других художников, а в том, что через посредство своей индивидуальности, своего личного дарования он раскрывает и делает доступным другим людям (публике) нечто объективно ценное в эстетическом отношении, сохраняющее свою ценность и независимость от личного существования творца, нечто такое, в чем реализуется новый эстетический аспект, новый оттенок художественной выразительности.

Совокупность и единство тех формальных средств и приемов, которыми достигается реализация тех или иных эстетических (художественных) ценностей, и составляет то, что принято называть стилем. Имея, как все формальное, взятое в отдельности от конкретного содержания, общий характер, начала стиля дифференцируются, уточняются к разнообразному конкретному содержанию. Они не появляются сразу в готовом, законченном виде, а обычно лишь постепенно нащупываются и выясняются в творческих исканиях и прозрениях художника. Начала стиля в этом смысле – динамичны, содержат в себе тенденцию к развитию, к раскрытию всех заключающихся в нем конкретных возможностей и видоизменений. Вот эта присущая началам стиля тенденция и составляет внутренний момент или фактор, который движет художественное творчество и направляет его по определенному руслу в пределах того периода исторической жизни искусства, который протекает под знаком господствующего стиля. В этом процессе развития стиля есть своя внутренняя последовательность и логика, которой внешние влияния (обстоятельства) могут благоприятствовать или мешать, но которой изменить по существу они не могут, и только в этом внутреннем развитии искусства можно обнаружить закономерность специфически эстетического порядка, закономерность, которая не может быть сведена ни на какие внеэстетические начала. И только в противоположность этому внутреннему движущему началу, обеспечивающему автономность и самобытность эстетической природы искусства, все остальные моменты, влияющие на развитие искусства, могут быть названы внешними. Внешний в данном случае не значит несущественный, случайный. По существу эти внешние условия или стороны для жизни искусства столь же необходимы, как и внутренние [неразбор.], взаимодействием через их контакт и живет художественное творчество. Внешний означает здесь внеэстетический (внехудожественный).

Теперь становится понятной роль, которую выполняет личность в жизни искусства. Она представляет ту активную среду (катализаторов), в которой происходит соприкосновение и взаимодействие внутренних и внешних условий развития искусства. Такое понимание роли личности художника несколько не уменьшает значения в художественном творчестве, а вместе с тем учитывает объективную ценность того нового, что привносит в искусство. Он не создает стиль по своему субъективному усмотрению, а открывает его как новый путь для художественного оформления явлений действительности (как новый прием), обладающий своей особой, ранее невыявленной эмоциональной выразительностью. И он научает своим творчеством зрителя или слушателя видеть человеческий мир и природу в новом свете.

Весь этот разбор условий и факторов, которые определяют развитие искусства, позволяет нам теперь также подойти ближе к определению понятия стиля. Стиль есть прежде всего организующее художественные творения эстетическое начало, которое своими специфическими приемами художественного оформления и использования материала достигает в своих творениях такой выразительности, в которой с полной наглядностью и убедительностью проявляется определенное отношение человека к миру. Однако следует заметить, что термин «стиль» не однозначен и употребляется в различных смыслах. До сих пор мы говорили о стиле отдельного художника, об индивидуальном стиле. Но наряду с этим говорят о художественном стиле целой эпохи, например о художественном стиле эпохи Возрождения, в пределах которого различаются видоизменения его как стиль раннего Ренессанса, высокого Ренессанса, либо же по странам и национальностям, которые его усвоили в пределах этих видоизменений. Наконец в рамках такого развития или географического распространения определенного стиля мы устанавливаем и различия в стилях отдельных школ. Наконец делят определенные стили и с точки зрения той отрасли искусства, в которой он применяется: архитектурный, музыкальный стиль и пр. [неразбор.]

Публикация подготовлена в рамках проекта «Публикация рукописного исследования Василия Сеземана», поддержанного грантом Фонда науки Литвы № P-LIP-18-95.

Литература

Dandaron B. D. – 1961. Non published letter to Sesemann.

Jonkus D. – 2017. Рукописи Василия Сеземана в Вильнусе и в Улан-Удэ. Предисловие к публикации рукописей Василия Сеземана Шелер, Лосский, Бергсон (1950–1955) [Vasily Sesemann's manuscripts in vilnius and Ulan-Ude. Preface to the publication of the Vasily Sesemann's manuscripts – Scheler, Lossky, Bergson (1950–1955)] In: Horizon. Studies in Phenomenology. 6 (1): 201–210 (in Russian).

Sezeman V. – 1922. Эстетическая оценка в истории искусства [Aesthetic valuation in history of art], In: Мысль (Пг.), 1922, № 1. 117–147 (in Russian).

Sezeman V. – 1925. О природе поэтического образа [Nature of poetic Image] In: Lietuvos universiteto Humanitarinių mokslų fakulteto raštai. Kn.1, 423–481 (in Russian).

Sezeman V. – 1927. Искусство и культура [Art and Culture] In: Версты 2, 185–204 (in Russian).

Sezemanas V. – 1970. Estetika [Aesthetic]. Vilnius: Mintis (In Lithanian).

Sezeman V. – 2013. Эстетика И. Канта (Рукопись. 1950–1955) [Kants aesthetic (Manuscript 1950–1955)] In: Философия Канта и основания практической философии [Kant's Philosophy of and principles of practical Philosophy] (150–159). Саратов: Новый проект (in Russian).

Sezeman V. – 2018. Проблема духовной красоты (1950–1955 гг.). *HORIZON. Studies in Phenomenology* T.7(2) 2018, 542–545 (in Russian).